

EL DEBATE SOBRE “LA ESPECIFICIDAD DEL MEDIO” EN TEORÍA DEL CINE: CLAVES DE LA CONSTITUCIÓN DEL ESTATUTO ESTÉTICO DEL SÉPTIMO ARTE

THE DEBATE ON “MEDIUM SPECIFICITY” IN FILM THEORY: THE KEYS TO THE FORMATION OF THE AESTHETIC STATUS OF CINEMA

Javier Ruiz Moscardó¹
Universitat de València

Recibido: 22/05/2017

Aceptado 10/08/2017

Resumen: En este trabajo recorreremos la historia de una cuestión que dominó la teoría del cine durante los años del cine mudo y que, con algunos desvíos, todavía continúa vigente en nuestros días, a saber: la posibilidad de que el cine pueda considerarse o no un arte de pleno derecho. La tematización de este marco nos servirá, a su vez, para presentar varias nociones fundamentales de la filosofía del cine que se construyeron al hilo de este debate, así como para señalar los autores clave y las implicaciones de toda índole – estéticas, epistémicas y culturales – involucradas en esta controversia. Con ello, aspiramos a detallar una perspectiva que permite ampliar nuestra comprensión de la historia del cine, recorriendo los hitos fundamentales que marcaron nuestra actitud como espectadores y la relación que mantenemos actualmente con las producciones cinematográficas.

Palabras clave: filosofía del cine, especificidad del medio, estética, Noël Carroll, Rudolf Arnheim, formalismo

Abstract: In this paper we will present the story of one issue that dominated film theory during the silent-film paradigm; one that continues in force even today, that is: the controversy of cinema as an art, based on the “medium specificity” thesis. The exposition of this framework will also serve us, in turn, to present several central notions of film theory, which were constructed throughout

1. Investigador en formación en el Departamento de Filosofía de la Universitat de Valencia. Correo electrónico: ruizmos2@uv.es.

this debate, as well as to point out its main authors and the implications of all kinds –aesthetic, epistemological and cultural–, involved in this topic. By means of this exposition, we aspire to detail a perspective capable of broadening our understanding of the history of cinema, summarizing the fundamental keys that constituted both our attitude as spectators and the relation we currently have with film productions.

Key words: philosophy of film, medium specificity, Aesthetics, Noël Carroll, Rudolf Arnheim, formalism

1. ¿Qué es la «especificidad cinematográfica»?

En el presente trabajo tematizaremos el marco teórico de la llamada *especificidad cinematográfica* tal y como emergió y evolucionó durante los años del cine mudo. Esta doctrina presupone que cada forma de expresión artística se apoya en un *medio* concreto que le provee de sus posibilidades estéticas. Cada medio particular habrá de entenderse entonces desde una doble operatividad: en primer lugar, como *mediación instrumental* entre la materia y el objeto artístico final – p.e., el *montaje* y la *cámara* en el caso que nos ocupa – y, en segundo lugar, como *base material* que se utiliza para la creación y en la que culmina el producto – el *celuloide* y la *proyección* si seguimos refiriéndonos al cine. Una vez descubierta la especificidad del medio en cuestión hallaremos también ciertas propiedades privativas del mismo, esto es, una serie de *distinciones* que nos autorizan a separarlo de otros medios artísticos diferentes. Esos *límites* se revelarán a la postre como el abanico de las posibilidades estéticas de nuestro medio; lo que el artista deberá hacer llegado el caso será explorar la especificidad de su medio para exprimirle todo su potencial, sometién dose así a la autoridad normativa que le marquen los caracteres descubiertos. En la didáctica síntesis que propone Noël Carroll, uno de los autores que mejor ha desgranado esta óptica, la doctrina de la especificidad del medio podría resumirse como sigue:

The medium has a distinctive nature with specific capacities – ones that differentiate it from the media of other artforms – and it is precisely these possibilities that the artist ought to explore rather than the effects that are distinctive of the media that identify or individuate other artforms (...). The doctrine of medium specificity tells the

artist what lines of exploration are promising and what directions should be shunned.²

En los años del cine mudo, como veremos, la estrategia general consistió en horadar la idea de la *mímesis* desde diversos flancos, de modo que el marco de la especificidad cinematográfica se puso al servicio de distanciar la concepción del cine como mero registro (fotográfico) de la realidad externa. Tras la segunda guerra mundial el movimiento se invertiría y, por el contrario, se ensalzaría al cinematógrafo en virtud de sus caracteres representacionistas. En ambos casos, el punto de partida consistió en asumir la naturaleza fotográfica del medio como el *factum* que se debe encarar para el ensayo de una respuesta. Cabe concluir, volviendo a Carroll, que las teorías realistas y la estrategia de la especificidad del medio resultan, *prima facie*, antitéticas:

Film can be art precisely because, in both its cinematographic and its montage components, it can depart from the slavish, mechanical recording of that which stands before the camera and/or from what we would see if we encountered whatever stood before the camera face to face. Film is not bound to record – perfectly, automatically, and without deviation – anything, neither nature nor the products of other artforms. Film can express the thoughts and feelings of filmmakers because of certain distinctive features of the medium, ones that do not simply mirror whatever the camera is aimed at.³

Tal fue, en efecto, el planteamiento básico de los primeros teóricos que buscaron ensalzar la potencialidad artística del cinematógrafo. En lo que sigue, trataremos de esbozar la historia de esta polémica, con especial interés en clarificar el trasfondo teórico que se asumió en cada caso así como especificar las implicaciones de diversa índole contenidas en los distintos argumentarios⁴.

2. Carroll, N.: *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008, pp. 37-38.

3. *Ibidem*, p. 43.

4. El lector interesado en la actualidad del debate – que aquí obviamos por falta de espacio – puede acudir a la entrada “Flm as Art” del imprescindible *The Routledge Companion to Philosophy and Film* (Stecker, R.: “Film as Art”, en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London & New York: Routledge, 2009, pp. 121-130.) para hacerse una composición general del estado de la cuestión. Baste añadir que los hitos recientes en la actualización del debate han sido las propuestas de Roger Scruton (“Photography and Representation”, en *Critical Inquiry* 7:3, 1981, pp. 577-603.), quien niega las aptitudes artísticas del cine sobre la base de su carácter reproductivo, y Berys Gaut (*A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.), quien enfrenta argumentos de esa índole para subrayar la importancia de reconocer el potencial estético de nuestro medio.

2. Hacia una definición estética del cinematógrafo

El 28 de diciembre de 1895, en un lúgubre sótano del número 14 del Bulevar de los Capuchinos de París, dos hermanos hoy míticos, de apellido Lumière, decidieron cobrar un franco a los curiosos que desearan asombrarse con un nuevo invento suyo al que bautizaron como *cinematógrafo*; según podía leerse en el cartel promocional de la primera proyección pública de la historia, «este aparato (...) permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera.»⁵. Quiso el azar que uno de los escasos espectadores que asistieron al parto fuera un ilusionista y director de teatro de treinta y cinco años, quien, con una mezcla de aturdimiento y fascinación, describió el estado en el que habían quedado los espectadores que compartieron la experiencia: «boquiabiertos, estupefactos y sorprendidos más allá de lo que puede expresarse»⁶. Su nombre era Georges Méliès y apenas unos años después, en un improvisado estudio montado en los jardines de su casa en Montreuil, rodaría la primera película *larga* de que disponemos: *L'affaire Dreyfuss* (1899), de unos quince minutos de duración. En apenas dos décadas filmaría aproximadamente quinientas películas y entraría con honores en la historia del cine. O más aún: en la historia del Arte.

Se ha convertido en un tópico presentar a los más destacados pioneros del cine – los hermanos Lumière, primero, y el salto cualitativo de George Méliès, después – como símbolos de una tensión interna cuyo estudio podría iluminar determinadas características nucleares del arte más definitorio del siglo XX, esto es: la oscilación, nunca decantada, entre el *realismo* de quienes presentaron el cinematógrafo como logro técnico que hacía posible la reproducción del movimiento y la *imaginación* de aquel mago que impulsó las posibilidades narrativas y estéticas de las imágenes proyectadas hacia senderos artísticos desconocidos. La impresión automática en la *tabula rasa* del celuloide frente al artificio y el trucaje de una tramposa subjetividad que busca efectos emocionales. Ya desde los orígenes, pues, el acercamiento a *lo real* y la primacía de *lo imaginario* pugnarían por la definición de la *especificidad cinematográfica*.

El propio Louis Lumière, al final de su vida, llegó a afirmar lo siguiente: «Mis trabajos fueron trabajos de investigación técnica. Jamás hice

5. Citado en Gubern, R.: *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2014, p. 21.

6. Citado en *Ibidem*, p. 23.

lo que se llama puesta en escena.»⁷. Aunque disponemos de numerosos argumentos para contradecir al insigne inventor – desde la posición de la cámara hasta la situación de los figurantes en el cuadro, pasando por el uso de la iluminación, la selección de temas y la búsqueda de una reacción emocional por parte de los espectadores –, lo cierto es que su provocativa confesión conecta con la recepción que el *cine de los orígenes* provocó en muchos de sus primeros testigos, a saber: se lo juzgó antes como prodigio científico-técnico que como medio artístico. Atrapado entre su disfrute como (mero) *espectáculo* – ciertamente fascinante y lucrativo, pero tan poco artístico como las atracciones de feria, el circo y los eventos deportivos – y su concepción como *experimentación técnica* sobre la reproducción del movimiento, sus (posibles) potencialidades estéticas quedaron ignoradas. La brecha era tal por aquel entonces que, según narra el historiador Sánchez Noriega, podemos hablar sin riesgo de exageración de una «dualidad neta entre los espectáculos populares y el ámbito artístico.»⁸.

Para salir de este *impasse*, los defensores del cinematógrafo como medio artístico buscaron ampliar los estrechos márgenes de aquello que podía considerarse arte de pleno derecho para acoger en su seno a los productos cinematográficos. El problema se complicaba, por lo demás, a causa del declive de la *imitación de la naturaleza* como rasgo estético, debido entre otros factores a la pinza entre el clasicismo académico y el auge de las vanguardias; así, en un ambiente intelectual en el que la *mimesis* ya no era reconocida como una cualidad artística, y dado que se pensaba intuitivamente en el cine como un simple mecanismo de grabación automático, había que tomar partido por la tesis de que el cine no *imita* o *reproduce* o *copia* lo que se halla frente a la cámara, sino que opera de modo bien distinto. La batalla cultural por la elevación del medio cinematográfico a los altares de las formas artísticas reconocidas era inminente, pues se trataba de demostrar la *autonomía* del cinematógrafo, forjada en las cualidades específicas, distintivas y definitorias del artilugio. Sus posibilidades estéticas, por tanto, debían deducirse de la especificidad del medio, lo que no es sino otro modo de remitirnos a su *esencia*. Sánchez Noriega delimita como sigue las líneas maestras del debate en estos primeros tiempos:

El debate sobre el estatuto artístico del cine presenta varias dimensiones e intereses (...): a) la legitimación artística y cultural propiciada por la industria; b) la respuesta que dan los novelistas y dramaturgos a la aparición de un nuevo modo de expresión; c) la búsqueda por parte de artistas plásticos y músicos de nuevas formas

7. Citado en Burch, N.: *El tragaluz del infinito*. Madrid: Ed. Cátedra, 1999, p. 27.

8. Sánchez Noriega, J. L.: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Ed. Alianza, 2002, p. 235.

de expresión mediante el lenguaje de la imagen cinética; d) las teorizaciones sobre qué es o debe ser el cine en relación con las artes tradicionales; y e) el reto que supone el cine a las vanguardias.⁹

Los puntos que selecciona Sánchez Noriega, y que habrían de guiar el debate hasta mediada la segunda década del siglo, conforman lo que podemos llamar la prehistoria de la teoría del cine. Con frecuencia se ha obviado este período y el relato se inicia con el afamado manifiesto que acuñó la expresión *Séptimo Arte* o la obra del poeta Vachel Lindsay considerada la primera prototeoría del cine: *The Art of the Moving Picture*, de 1915. En esta cronología, los primeros pensadores se nos presentan como una suerte de pioneros que tomaron conciencia de la hazaña para la que estaban destinados; un conjunto de héroes que comprendieron la dimensión épica de su gesta: junto con el estatuto artístico del cine, allí se jugaba el resultado de la lucha entre el elitismo burgués de las *bellas artes* y los gustos populares y plebeyos de la inminente sociedad de masas, y se aprestaron, con inteligencia y pasión, a mediar en el conflicto en pro del triunfo de lo nuevo. Por eso, como explica Dudley Andrew, «los primeros ensayos serios sobre el cine buscaron naturalmente cavarle un lugar dentro de la cultura moderna.»¹⁰ En ese lugar no sólo cabría un cine legitimado artísticamente; también unas masas merecedoras de que sus gustos e inclinaciones estéticas se tuvieran en estima.

Pero lo cierto es que la descripción de Sánchez Noriega construye un escenario más complejo. No fue éste un debate únicamente impulsado por aguerridos defensores del nuevo medio dispuestos a edificar una parcela social para el cinematógrafo frente a la reacción conservadora; hubo también un entramado industrial interesado en acceder a un público, de procedencia burguesa, en principio hostil hacia el nuevo medio. El campo de batalla, por tanto, fue allanado por la industria, cuando no directamente por la banca. Lo que los futuros pensadores hicieron fue recoger esos frutos y madurarlos, pero es justo reconocer que ni empezaron de cero ni la industria era ajena al movimiento. Ya desde el *cine de los pioneros*, en síntesis, cualquier derivación de la teoría estuvo marcada por la industria y por los condicionantes del *modo de producción, distribución y recepción* de los filmes. Pues su carácter industrial y masivo no fue algo sobrevenido y accidental, sino un rasgo inherente de la práctica cinematográfica.

En todo caso, al intento de la industria por consolidar un público mayor por la vía de apelar al estatuto artístico del cine le sucedieron en

9. Sánchez Noriega, J. L.: *op. cit.*, p. 236.

10. Andrew, D.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1993, p. 37.

la década de los 10 los primeros ensayistas interesados en reivindicarlo como práctica estética. Su estrategia se basó en mostrar las similitudes y diferencias del nuevo medio con el resto de artes consolidadas. Tal enfoque era tan peligroso como inevitable: si lo que confería valor estético al cine era lo que compartía con el resto de las artes, entonces cabía dudar de sus aportaciones específicas; si, por el contrario, su valor artístico no permitía la comparación con los estándares del momento, por los mismos motivos era posible dudar de que tal valor existiera. El tono general consistió en apelar a la combinación, a una suerte de tensión que añadiera una cualidad nueva a los otros modos establecidos de provocar una experiencia estética.

Así, no fueron pocos los autores que se aventuraron a una definición estética del joven invento: Vachel Lindsay definió el cine como «escultura en movimiento», Abel Gance como «música de luz», Leopold Survage como «pintura en movimiento» y Elie Faure como «arquitectura en movimiento»¹¹. La retórica incidía, como advertimos, en cómo el cine tenía un pie en un arte consolidado y el otro en su aportación particular, para mostrar de este modo las similitudes enfatizando la diferencia. El punto de inflexión de esta maniobra llegó en 1911 con la publicación de *La naissance d'un sixième art* de Riccioto Canudo (más conocido por su título posterior: *Manifiesto de las Siete Artes*), un breve panegírico en defensa del cine como un «arte de síntesis total.»¹². El cine.matógrafo fue capaz, a juicio del ensayista italiano, de sintetizar las tres artes espaciales – o artes plásticas: arquitectura, pintura y escultura – con las tres artes temporales – la música, la poesía y (posteriormente) la danza. Esta síntesis teleológica supone la anhelada forma definitiva de un *arte total*, modulada en la posibilidad de «captar y fijar los ritmos de la luz» como «Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica.»¹³. El escritor italiano entendió el cine como meta final de la estética y le inyectó, como premio por tan magno logro, una cualidad artística superior a sus limitadas predecesoras. Ya no se trata únicamente de que el cine pueda ser un arte al nivel de las demás, sino de que en realidad se revela como la superior de todas ellas.

Canudo, por tanto, inauguró enfáticamente una línea de pensamiento que confía en el cine como destino de tentativas artísticas anteriores: el nuevo arte, en suma, será capaz de proporcionar la experiencia estética definitiva que el resto de artes prometen pero acaban traicionando. Así las cosas, todo este panorama nos confirma algo que ya hemos in-

11. Cf. Stam, R.: *op. cit.*, p. 49.

12. Canudo, R.: “Manifiesto de las siete artes” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ed. Cátedra, 1989, p. 13.

13. Canudo, R.: *op. cit.*, p. 15.

sinuado: despreciada la mimesis, los distintos intentos de ensalzar el cine abocaron la teoría a la hegemonía del *formalismo* en estos primeros años. Pues, si esta primera vía de pensamiento se centra en legitimar el cine como práctica artística en virtud de su relación con las otras artes, la segunda estrategia sumará a esta perspectiva la cuestión *formal* (i.e.: el cine puede ser considerado arte a causa de sus particulares formas expresivas). La relación del cine con la *realidad* debía quebrarse todo lo posible para apostar por la *expresión* (construida artificialmente) frente a la *reproducción* (automáticamente grabada). En conclusión: había que tomar partido por Méliès frente a Lumière, pues la posibilidad de realizar un *viaje a la luna* se antojaba estéticamente más estimulante que presenciar la *salida de los obreros de la fábrica*.

A efectos del debate acerca del estatuto artístico del cine, son tres los ejes que pueden clarificar, a nuestro juicio, esta cuestión del formalismo: a) La defensa del *constructivismo* en lo que atañe al significado del filme, b) La relación entre la proyección fílmica y la realidad, y c) La analogía entre las técnicas cinematográficas y las actividades mentales. El primer punto insistirá en que el significado de un filme es un *resultado* que se logra mediante la aplicación de ciertas operaciones técnicas, de entre las que destaca el *montaje*; el segundo punto señala que los teóricos formalistas habrán de combatir la idea de que el cine, en virtud de su naturaleza fotográfica, está destinado a reproducir sin apenas manipulación e interferencias aquello que la cámara registra mecánicamente; y el tercero, por último, presenta a ciertos formalistas como precedentes del posterior *cognitivismo*, defendiendo una codependencia entre el cine y los actos intencionales capaz de iluminar al tiempo tanto la naturaleza estética del medio como nuestro modo de habérselas con el entorno. A continuación tematizaremos dos de estos ejes –obviaremos la relación del cine con la realidad porque nos alejaría de nuestros intereses–, con la intención de ofrecer las claves contextuales que permitan la intelección del debate.

3. Montaje, narración y construcción del sentido

«El montaje –escribe Martin Marcel– es la organización de los planos de un film en ciertas condiciones de orden y duración.»¹⁴. En efecto, el elemento con el que trabaja el montaje y que sirve de materia prima para la elaboración de una cadena de imágenes proyectadas es el *plano*, situación que ha llevado a teóricos y cineastas a considerar a éste como la unidad de medida más básica del arte cinematográfico (o cuanto menos

14. Marcel, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002, p. 144.

como “la unidad empírica del montaje”¹⁵). La sucesión de distintos planos, organizada según los principios de composición que el realizador juzgue conveniente, conformará una secuencia ordenada que durará un tiempo determinado y otorgará una unidad (relativa) al fragmento. Así, podría pensarse que todo plano, en tanto que unidad de medida elemental, puede plantearse como autosuficiente y significativo *per se*, sin necesidad de relacionarlo con otros planos para que emerja su sentido, inmediato y autónomo. Desde esta óptica, el montaje debiera hilvanar diferentes planos narrativamente elocuentes, postulando que el sentido final de la cadena habrá de producirse por la acumulación cuantitativa de esos mismos significados precedentes. Esta idea será tempranamente cuestionada por los teóricos soviéticos –Eisenstein, Vertov y Pudovkin, fundamentalmente–, que aparecerán entonces como los principales promotores de un constructivismo basado en operaciones de montaje, ahora concebido éste como la verdadera especificidad cinematográfica.

Una segunda definición más compleja tal vez profundice en esta perspectiva; en *Estética del cine*, el montaje queda referido como «el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros, o el conjunto de tales elementos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.»¹⁶. Siguiendo esta formulación, el montaje puede concebirse como una suerte de idea regulativa: se trata de la pauta instituida con la que se manipulan los *elementos fílmicos* – nótese la renuncia al plano para acoger también la pista de sonido, imágenes intercaladas y trucos de edición como ralentís, aceleraciones y cambios de coloración – con vistas a satisfacer los diferentes propósitos (narrativos, emocionales, expresivos) que el realizador pretenda.

Esta segunda fórmula permite problematizar la suficiencia del plano e incide en cómo el sentido de un conjunto de elementos fílmicos se produce según su manipulación artificial y no mediante la agregación de unidades básicas previas. El sentido, por tanto, deviene un producto que se obtiene *a posteriori* gracias al montaje. Tanto es así que incluso un realista prototípico como André Bazin definirá el montaje como «la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones»¹⁷, lo que da cuenta del amplio grado de aceptación de la perspectiva abierta por la vanguardia soviética.

En términos históricos, el ejemplo clásico lo debemos a los experimentos del realizador Lev Kulechov, determinantes para la concepción del montaje como núcleo del arte cinematográfico. A principios de los años

15. Aumont, J. et al.: *Estética del cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996, p. 57.

16. *Ibidem*, p. 62.

17. Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ed. Rialp, 2012, p. 83.

20, en el Laboratorio Experimental de cine que fundara en 1922, Kulechov realizó una serie de experimentos que pretendían demostrar que la fuerza expresiva del cinematógrafo, y en especial la composición del ritmo de sus producciones, venía marcada por el montaje. Así, en el que constituye el ejemplo más célebre, Kulechov utilizó un primer plano del actor Ivan Mozzhukhin al que fue añadiendo como sucesores diferentes motivos: una sopa, un niño y el cadáver de una mujer¹⁸. Según la imagen que siguiera al inexpressivo rostro del galán, éste adquiriría un significado diferente y el conjunto de los dos planos unidos transmitía una idea dispar (hambre, ternura y dolor, en estos casos). El efecto emocional causado al espectador dependía del engarce de ambas imágenes, de modo que pudo concluirse fácilmente, por un lado, que el plano no puede ser la unidad mínima de significado y, por otro, que la experiencia estético-emocional producida en el observador dependía de las operaciones de montaje. Poco después, Sergei Eisenstein profundizó en estas ideas legándonos la más elaborada teoría y tipología del montaje de aquella época.

Hemos topado con la primera dicotomía importante a efectos de valorar el rol del montaje en el estatuto estético del cine, a saber: la distinción entre *montaje narrativo* y *montaje expresivo*. Este último, producto en gran medida de las vanguardias cinematográficas, alude a «la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico»¹⁹ y de «que las imágenes trasciendan lo narrado a un plano superior»²⁰, es decir, a la capacidad del montaje para expresar conceptos, transmitir ideas y provocar una reacción afectiva y/o intelectual por parte del receptor. El *montaje narrativo*, por el contrario, toma la narración de una historia como finalidad de la proyección y subordina las técnicas de montaje al desarrollo de la misma; en la pedagógica descripción de Marcel, «consiste en reunir planos, según una secuencia lógica o cronológica con vistas a relatar una historia, cada uno de los cuales brinda un contenido fáctico y contribuye a que progrese la acción desde el punto de vista dramático y desde el punto de vista psicológico.»²¹. La consolidación de esta idea de montaje puede asimilarse al sistema de narración cinematográfica que Noël Burch denominó Modo de Representación Institucional²². Este modo de regular y presentar una historia de ficción, llevado a la excelencia por el cine clásico hollywoodense, asume ciertos recursos comunes fundados en la aceptación de unos códigos narrativos determinados y en la consideración del cine de ficción como

18. Cf. Sánchez Noriega, J. L.: *op.cit.*, p. 278; Gubern, R.: *op. cit.*, p. 165.

19. Marcel, M.: *op. cit.*, p. 148.

20. Sánchez Noriega, J. L.: *op. cit.*, p. 279.

21. Marcel, M.: *op. cit.*, p. 144.

22. Cf. Burch, N.: *op. cit.*, pp. 193-231.

modelo. Para evitar la carga teórica que arrastra la fórmula de Burch, otros autores han propuesto denominaciones más amplias; Vicente Sánchez-Biosca, por ejemplo, habla de un modelo *Narrativo-Transparente* en el que prima la idea de cierre o «clausura» diegética:

Ningún cabo queda suelto, todo está atado y las acciones se encadenan por un procedimiento particular perteneciente al registro de la metonimia que consiste en una inexorable relación de causa a efecto (...) según esta lógica, van avanzando decididamente las secuencias hacia el final, lugar desde donde se clausura el relato y se recobran y organizan todas las isotopías del discurso.²³

Para lograr esta finalidad narrativa integrada por la *causalidad lineal* y la *clausura del texto* se generalizó una manera de presentar la filmación basada en la *continuidad* entre planos – lograda gracias al perfeccionamiento de los *raccords* y al uso de diversos *fundidos* para remarcar la temporalidad –, la *ubicuidad del punto de vista* y la *ocultación* de la cámara: el llamado *cine de transparencias*. Frente al *montaje intelectual* de Eisenstein, epítome del montaje expresivo, el hegemónico cine de ficción que fue madurando en la década de los 10 estandarizó un proceso narrativo que hizo invisibles las operaciones técnicas tanto de la cámara como del montaje, y “naturalizó” de este modo la representación hasta alcanzar lo que con posterioridad acabaría denominándose *ilusión de realidad*. En otros términos: si la proyección resulta finalmente capaz de expresar conceptos e ideas y provocar una reacción intelectual y afectiva en el espectador – aspiraciones básicas de los defensores del montaje expresivo –, ambos objetivos quedaban supeditados a *contar* una historia ficticia, obligando a que cualquier *discurso* deba aflorar desde ésta.

A nuestros efectos interesa destacar dos consecuencias de esta polarización. La primera es que, pese a las notables diferencias que hemos remarcado, también el montaje narrativo reniega del plano como unidad mínima del significado en beneficio de la *secuencia*. Lo que sucede es que la composición de secuencias –entendidas como *unidades de acción* causalmente desarrolladas– no se pone al servicio de la transmisión de discursos que trasciendan el mundo ficticio reproducido, sino de revelar «la existencia de una continuidad y homogeneidad aparentemente anteriores a la propia figuración.»²⁴ Con esta motivación, la lógica de la acción se va desplegando a lo largo de la proyección hasta cerrarse teleológicamente

23. Sánchez Biosca, V.: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Ed. Verdoux, 1990, p. 53.

24. Sánchez-Biosca, V.: *op. cit.*, p. 75.

en el *clímax* del filme, en función de un riguroso determinismo que dirige el relato desde el comienzo. La primera conclusión, pues, es que el modelo Narrativo-Transparente, corolario del Modo de Representación Institucional, no es ajeno a las complejidades del montaje, sino que también lo considera una operación fundamental de cara a los efectos que persigue este tipo de cine.

La segunda implicación, correlato de esta primera, apunta a una línea de fuga. En términos generales, los defensores del cine como arte han primado alguna versión de la expresión frente a la narración, y han acentuado las peculiares formas expresivas del cine como aquello que podía conferirle valor estético (entre otros motivos, porque la narratividad parecía haber alcanzado su culmen en el teatro y la gran novela, de las que era preciso distanciarse); más aún, con frecuencia se ha defendido que enjaular al cine en la narratividad lo aleja de sus potencialidades artísticas y lo devuelve a su posición de salida como divertimento reaccionario y escapista. Conviene retener esta idea porque la estrategia de Hugo Münsterberg —de quien no nos ocupamos aquí pero a quien es preciso mencionar— contradirá esta asunción, al defender precisamente que la especificidad cinematográfica radica en sus peculiares mecanismos narrativos. Será, pues, la excepción que confirme la regla: el temprano formalismo de Münsterberg diferirá del constructivismo vanguardista en la medida en que el profesor alemán consideró la narración naturalizada de historias de ficción como punto culminante del arte cinematográfico²⁵. Merece la pena remarcarlo para hacernos una composición global de las posiciones en liza.

4. Forma filmica y percepción natural: el caso Arnheim

Según ha expuesto Carroll en otro lugar²⁶, hay una persistente tradición en la filosofía del cine de nuestra cultura que se ha basado en lo que denomina la «analogía cine/mente», esto es, en un modo de conceptualizar el cine como un análogo de la mente humana. Esta estrategia trata de comprender el fenómeno del cine suponiendo y defendiendo que existe *de facto* un paralelismo entre las técnicas cinematográficas y la experiencia perceptiva. Aparece, pues, una relación interna entre el cine y la mente: no se trata aquí de utilizar una simple metáfora, sino de un vínculo real

25. Nos hemos ocupado de la posición de Münsterberg en Ruiz Moscardó, F. J.: “El kantismo de Hugo Münsterberg en los orígenes de la filosofía del cine”, en *Contrastes: revista internacional de filosofía* 21: 2, 2016, pp. 145-162.

26. Cf. Carroll, N.: “Film/Mind Analogies: the Case of Hugo Münsterberg” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46:4, 1988, pp. 489-499.

cuyo estudio iluminará ambos polos ligados; gracias a la descripción de esta afinidad entre el cine y la psicología se ampliará nuestro conocimiento tanto del cine como de la propia mente. De aquí la precoz afinidad entre la estrategia formalista y el cognitivismo que anunciamos más arriba. El autor clásico que llevara a su máxima expresión esta analogía fue el citado Munsterberg, pero en esta ocasión nos conformaremos con un modesto resumen del otro caso fundacional: el psicólogo de la *Gestalt* Rudolf Arnheim.

Del mismo modo que Munsterberg, pues, Arnheim escribe su más valiosa obra sobre el cine –*Film as Art*, cuya primera edición data de 1933 bajo el simple título de *Film*– inmerso en el debate acerca el estatuto artístico del cine que dominó los años del cine mudo. Por eso, Arnheim no sólo argumenta contra la mimesis en lo que respecta a la grabación automática de la realidad externa, sino que también diferencia entre las técnicas de reproducción cinematográfica y nuestra percepción natural u ordinaria. Lo percibido en la proyección, argumenta nuestro psicólogo, difiere de la percepción espontánea en condiciones normales. Inspirándose en nociones de la escuela *Gestalt*, su estrategia distingue entre la *visión* y *lo visible*²⁷; el cine opera en el segundo nivel, presentando estímulos visuales parejos a los que percibimos habitualmente pero carentes de la operación genuina que los dota de unidad y congruencia. La visión resulta, a la postre, una actividad mental creativa que *corrige* los meros datos sensoriales para integrarlos en un esquema comprensible y unitario; en palabras del autor: «The most elementary processes of vision do not produce mechanical recordings of the outer world but *organize the sensory raw material creatively* according to principles of simplicity, regularity, and balance, which govern the receptor mechanism.»²⁸. En esta línea, ciertas características del cine de aquel momento –la ausencia de color y sonido y la bidimensionalidad de las imágenes– junto con las técnicas propias del medio –el montaje y los efectos visuales de la perspectiva y la angulación de la cámara, por ejemplo– apuntalan la crítica al realismo y acentúan la disimilitud con nuestra percepción ordinaria. A diferencia de Munsterberg, por ejemplo, para Arnheim el cine no proyecta directamente nuestras inercias cognitivas.

Pero, si esto es así, ¿por qué mantener la analogía entre el cine y la mente, habida cuenta de la disparidad entre ambos tanto al nivel de la reproducción cuanto en el de la percepción? ¿No intenta Arnheim quebrar

27. Arnheim no se expresa directamente en estos términos, pero aceptamos, por su valor heurístico, la reconstrucción que proponen Aumont *et al.*: «El filme puede reproducir de manera automática sensaciones análogas a las que afectan nuestros órganos de los sentidos pero lo hace sin el correctivo de los procesos mentales: el filme afecta a lo que es *materialmente visible* y no a la esfera (humana) de lo verdaderamente *visual*” (Aumont *et al.*: *op. cit.*, p. 230. Cursiva del autor).

28. Arnheim, R.: *Film as Art*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957, p. 3.

la equivalencia entre proyección y cognición mostrando su esencial divergencia? Para esclarecer estas dudas debemos aludir a una premisa epistemológica que sustancia su discurso (y que, además, revela la magnitud de las deudas de nuestro autor con el marco de la especificidad cinematográfica que estamos describiendo). Nos referimos a un trasunto teórico al que nuestro autor da el nombre de *Materialtheory*:

It was a theory meant to show that artistic and scientific descriptions of reality are cast in molds that derive not so much from the subject matter itself as from the properties of the medium employed (...). This discovery of the gestalt school fitted the notion that the work of art, too, is not simply an imitation or selective duplication of reality but a *translation of observed characteristics into the forms of a given medium*.²⁹

La analogía se sostiene en pie, en consecuencia, porque la disparidad enunciada admite una suerte de comparación entre los dos medios; la visión humana y la proyección cinematográfica modifican y traducen, cada cual según su lógica y mecanismos, los estímulos que presencian. Así, mediante el proceso de alteración formal que todo medio material acciona, será posible arrojar luz sobre las propiedades artísticas y expresivas del cine y esclarecer mejor algunos procedimientos de nuestra cognición. La originalidad de Arnheim radica no en este presupuesto general (*grosso modo*: las formas cinematográficas modifican, perfeccionan y/o alteran nuestra percepción ordinaria), sino en las consecuencias que extrae de este principio. Pues, en lugar de insistir en las potencialidades y posibilidades del cinematógrafo (en la línea enfática de los apologistas del nuevo medio), nuestro autor incidirá en sus limitaciones y carencias. En síntesis: todo límite del cine –todo aquello que lo aleja de la percepción ordinaria y del registro de la realidad externa– abre la posibilidad de la expresión. Puesto que el cine carece de *visión*, parece concluir Arnheim, está destinado a ser *arte*. Su argumentación es, en este particular, básicamente negativa.

No obstante, este breve sumario puede resultar inexacto. Tal y como lo hemos expresado, pudiera parecer que Arnheim asimila la percepción a la mera recepción pasiva de estímulos visuales a la espera, en línea idealista, de que la actividad mental los organice y clasifique; sin embargo, en realidad su concepción de la percepción es holística y no admite la separación en dos momentos diferentes, uno primero de pasividad receptora y otro posterior de actividad mental estructurante. En su obra posterior *Visual Thinking* nuestro autor clarifica las posibles confusiones:

29. Arnheim, R.: *Film as Art* cit., pp. 2-3. Énfasis agregado.

My contention is that the cognitive operations called thinking are not the privilege of mental processes above and beyond perception but the essential ingredients of perception itself (...) These operations [active exploration, selection, grasping of essentials, simplification, abstraction...] are not the prerogative of any one mental function: they are the manner in which the minds of both man and animal treat cognitive material at any level (...) By ‘cognitive’ I mean all mental operations involved in the receiving, storing and processing of information: sensory perception, memory, thinking, learning.³⁰

Confirmamos, pues, que para Arnheim no hay una separación entre la percepción sensorial y la cognición entendida como proceso mental sintético de segundo orden; de ahí que presente su postura mediante la siguiente equivalencia: «visual perception is visual thinking»³¹. Pero, ¿qué implica esta posición a nuestros efectos? Ya dijimos que el cine carece de este *pensamiento visual* por su lejanía de la percepción humana; la clave, entonces, se sitúa en el hecho de que no sólo aplicamos este modo de percepción cognitiva a los estímulos de la realidad externa, sino también a las producciones artísticas. Dicho llanamente, desciframos los filmes del mismo modo que los hechos del mundo, simplemente con la siguiente salvedad: las obras de arte, para ser tales, han de ser capaces de expresar cualidades de objetos, personas y situaciones por sus propios medios materiales. Y así, finalmente, la conclusión subraya que en el visionado de un filme *adaptamos* la percepción visual para captar ese tipo de cualidades expresivas que el cinematógrafo y sus recursos de edición son capaces de revelar. Por eso la analogía entre el cine y la mente se mantiene firme: comprendemos mejor las características materiales del cine al tiempo que en la experiencia cinematográfica se confirma un presupuesto psicológico –la noción de «pensamiento visual»– con diversas aplicaciones –nuestro manejo de estímulos externos y nuestra decodificación de cualidades expresivas en la esfera del arte. Pues el cine, antes que *describir* hechos y situaciones, *muestra* las cualidades latentes de los mismos; valga el siguiente ejemplo para demostrarlo:

In order to understand a work of art, however, it is essential that the spectator's attention should be guided to such qualities of form, that is, that he should abandon himself to a mental attitude which is to some extent unnatural. For example, it is no longer merely a matter of realizing that “there stands a policeman”; but rather of realizing “how he is standing” and to what extent this picture is characteristic of policemen in general. Notice how well the man is selected; what a characteristic movement that one is in comparison with another, more obvious movement; and how the

30. Arnheim, R.: *Visual Thinking*. Berkeley & Lond Angeles: University of California Press, 1969, p. 13.

31. *Ibidem*, p. 14.

forcefulness of the figure is brought out by the shot being taken from below!³²

En última instancia, todo el planteamiento de Arnheim responde a un propósito al que daremos el nombre de *educación de la mirada*. Para nuestro psicólogo, la confrontación que produce el cine con la dimensión expresiva de objetos y situaciones cotidianas proporciona un entrenamiento al espectador, que podrá aplicar su nuevo *modo de ver* al salir de la sala de cine. Lo curioso de su razonamiento es que el tipo de percepción *normal* que hemos ido refiriendo en realidad tiene poco de espontánea (al menos si atendemos a su obra tardía): «This priority of expression [la que proporciona el arte], although somewhat modified in adults by a scientifically oriented education, is striking in children and primitives»³³. Con este inesperado último giro, Arnheim *naturaliza* el pensamiento visual capaz de captar directamente las cualidades expresivas de personas y objetos, y acusa a un modelo civilizatorio cientifista, heredero del positivismo y orientado por la practicidad y el interés, de haber atrofiado esta aptitud natural.

Pues bien: ¿acaso no podemos denominar a este tipo de mirada como percepción *estética*? ¿No se trata, a la postre, de que el entrenamiento como espectadores de obras de arte puede permitirnos ver el mundo bajo otro *aspecto*? ¿No nos abre esta educación estética una dimensión de lo real antes vedada por culpa de nuestros malos hábitos? Si esto es así, podemos concluir con una demarcación que será clave también en el caso de Munsterberg, a saber: hay un choque entre la limitada mirada *práctica* y la desinteresada mirada *estética*. El objeto de la estética consiste en sustituir la primera por la segunda como modo de restituir al sujeto su escindida integridad originaria. Arnheim enfatiza la continuidad entre la mirada práctica y la estética, mientras Munsterberg acentuará la diferencia. Pero, sea como fuere, en ambos casos se compartió la convicción de que el cine resulta la más prometedora de todas las artes para afrontar la tarea de captar la dimensión estética del mundo.

5. La Teoría del Autor como punto de inflexión

Pese a los esfuerzos de los teóricos de antes de la guerra, lo cierto es que ni en todos los ambientes especializados ni en el imaginario colectivo se consolidó rotundamente el estatuto artístico del cine. Una de las

32. Arnheim, R.: *Film as Art* cit., p. 43.

33. Arnheim, R.: *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1974, p. 455.

razones de este déficit artístico fue sin duda la orientación comercial de la industria. En todos los países donde el negocio del cinematógrafo se había fortalecido, pero especialmente en el Hollywood de los 20 y 30, se había desarrollado una eficaz «política de géneros» como estrategia mercantil, propuesta a la que el público parecía responder favorablemente. Se puede decir, simplificando el asunto, que cada género instituyó los códigos formales y narrativos que hacían identificable el filme y habituaban al público a una cierta relación con ellos, satisfaciendo las expectativas y afianzando las preferencias de los consumidores. Sin embargo, en el París de los años 50 ocurriría algo que apuntalaría de forma concluyente el estatuto artístico del cine y sustituiría (parcialmente) esta política de géneros por un nuevo modelo de hondas consecuencias: la «política de los autores».

Así pues, el grupo de jóvenes entusiastas que compartían páginas y destinos en aquellos míticos *Cahiers du cinéma* comandados por André Bazin elaboró una teoría crítica que con el paso del tiempo se convertiría en hegemónica. Su punto álgido suele situarse en un artículo de 1957 firmado por el propio Bazin y significativamente titulado “De la política de los autores”. Allí se concentra, si bien tamizada críticamente, la apuesta de aquellos críticos franceses que poco tiempo después renovarían el cine europeo con el movimiento de la *Nouvelle Vague*: la Teoría del Autor. Hoy día puede sorprender, pero en los debates en torno al cine desde la posguerra europea hasta incluso los años sesenta no se apreciaba con claridad que, en última instancia, el mérito y responsabilidad de una película debía recaer en un *autor* a la manera en que el éxito o fracaso de una novela y un cuadro deben imputarse a su creador. Todavía le faltaba al cine conseguir aquello que, desde el Romanticismo, se consideraba el más alto valor de toda creación artística: la capacidad de ser un medio de expresión de una *subjetividad* determinada. En definitiva: de un autor-creador. De un artista. Y, en ocasiones, de un genio.

Todo comenzó unos años atrás. En un influyente artículo de 1948, el crítico y cineasta francés Alexandre Astruc afirmó lo siguiente:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. Después de haber sido sucesivamente una atracción de feria, una diversión parecida al teatro de bulevar, o un medio de conservar las imágenes de la época, se convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. Por ello llamo a esta nueva era del cine la era de la *Caméra-stylo*.³⁴

34. Astruc, A.: “El nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-Stylo’” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.): *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Ed.

Esta comparación entre la cámara y la *pluma* obedece a una triple intención: por un lado, se trata de insistir en que mediante la cámara se pueden alcanzar las mismas cotas expresivas y artísticas que con la literatura; en segundo lugar, y en virtud de esta equiparación, el tratamiento crítico de las obras cinematográficas habrá de ser parejo al del resto de las artes (por ejemplo, en lo que respecta al *estilo* del escritor-cineasta y a su capacidad de *crear mundos*, plantear una *cosmovisión* idiosincrásica y *transmitir* pensamientos complejos); y, por último, a la necesidad de asentar una suerte de gramática fílmica que el director –y no el productor, la corporación o los guionistas– debiera dominar por ser la clave de la *escritura* cinematográfica. Con esta nueva exaltación del *yo creador*, Astruc abrió la veda que explotaría la línea editorial de la revista *Cahiers*, esto es: el *reconocimiento* de los difuminados directores, incluso dentro de esa maquinaria fabril tenida por destructora de talentos que era el sistema de estudios de Hollywood, como auténticos artistas. Pese a las limitaciones mercantilistas del cine norteamericano, concluían los entusiastas críticos de la publicación más influyente de cine de la Historia, el talento termina abriéndose camino.

El segundo momento clave llegó con un artículo de François Truffaut publicado en 1954, susceptible de leerse como el manifiesto de la incipiente *Nouvelle Vague*. En su diatriba contra el cine francés del momento –despectivamente caracterizado como *cinéma qualité*– se traslucen algunas claves del tipo de cine autoral que perseguía el futuro director de *Les quatre cents coups*: a) la liberación completa de moldes literarios («No se hace ya un film en Francia sin que los autores no crean estar rehaciendo Madame Bobary.»)³⁵, b) La búsqueda de un realismo que no resulte acartonado e impostado («Esta escuela, que encara al realismo, lo destruye siempre en el momento de captarlo, ansiosa como está por apresar a los seres en un mundo cerrado.»)³⁶, c) La reivindicación del director como la figura clave frente al guionista («los directores son y se consideran responsables de los guiones y de los diálogos que ilustran.»)³⁷ y d) La necesidad de un nuevo arsenal crítico e interpretativo que haga justicia a la *escritura visual* del filme con el concepto de puesta en escena («mise-en-scène») como centro («Es evidente que la idea de Radiguet era *una idea de puesta en escena* mientras que la escena inventada por Aurenche y Bost es

Gustavo Gili, 1998, pp. 207-208.

35. Truffaut, F.: “Una cierta tendencia del cine francés” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.): *Fuentes y documentos...* cit., p. 224.

36. Ídem.

37. Ídem.

Thémata. Revista de Filosofía N°57 (2018) pp.: 133-154.

*literaria.»*³⁸. Pocos años después, el padre intelectual de aquella virtuosa generación redondearía el programa de la empresa crítica que comenzara junto con sus acólitos en 1951; en la conclusión a su “De la política de los autores”, tras hacer balance de los logros y «peligros» de la enfervorecida política practicada por sus *jóvenes turcos*, Bazin sentencia lo siguiente:

Me parece que la política de los autores entraña y defiende una verdad crítica esencial que el cine necesita más que todas las demás artes, justamente en la medida en que el acto de verdadera creación artística es en él más incierto y está más amenazado que en las demás. Pero su práctica exclusiva lo conduciría hacia otro peligro: la negación de la obra en beneficio de la exaltación de su autor (...) [esta política] tiene que ser completada por otras aproximaciones al hecho cinematográfico que restituyen al filme su valor de *obra*. No se trata de negar el papel del autor, sino de restituirle la preposición sin la cual el sustantivo autor no es más que un concepto cojo. ‘Autor’, sin duda, pero ¿de que?³⁹

En resumen: a la política de autores que promocionara el órgano de expresión de la inminente *Nouvelle Vague* se le debe el último giro que necesitaba el cine para equipararse totalmente al resto de artes, esto es: el reconocimiento de la autoría. Aquel conjunto de cinéfilos «hitchcockianos-hawksianos», como se les llamaba por su confesa admiración hacia los dos maestros, no sólo fortificó los cimientos artísticos del cine sellando sus últimas figuras sino que además mostró la capacidad de intervención en el debate de la crítica especializada del momento, ampliando los hasta entonces académicos márgenes de la teoría. Su punto de vista pronto se internacionalizó y hoy día resulta imposible dedicarse a la crítica o al análisis fílmico prescindiendo de la cuestión de la autoría (incluso el gran público lo experimenta en ciertos fenómenos, como los paradigmáticos casos de Woody Allen y Tim Burton).

Con todo, es obligatorio hacer notar la paradoja que subraya Robert Stam: «Una teoría que tenía sus raíces ideológicas en un expresionismo romántico pre-moderno ayudó a sentar las bases de un cine resueltamente moderno en sus aspiraciones y estética (...). El cine renació como religión secular; el ‘aura’ volvía a estar plenamente vigente gracias al culto al autor.»⁴⁰. Y es que, en un momento cultural en el que la figura del autor se ponía en entredicho desde diversos frentes – piénsese en la *muerte*

38. *Ibidem*, p. 221. Énfasis del autor.

39. Bazin, A.: “De la política de los autores” en de Baecque, A. (ed.): *La política de los autores: manifestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Ed. Paidós, 2003, p. 105. Cursiva del autor.

40. Stam, R.: *op. cit.*, p. 110.

del autor anunciada por Roland Barthes y ratificada por Michel Foucault –, unos visionarios cineastas la reanimaron para usarla como ariete de una revolución estética; reinventaron el cine con las armas melladas de la exclusividad autoral del director. Contradictorio o no, lo cierto es que les debemos, siquiera como espectadores, nuestra actual mirada cinematográfica. Celebremos, en consecuencia, que el juicio sobre el estatuto artístico cine quedó visto para sentencia: tras casi seis décadas de idas y venidas, el invento de los Lumière por fin alcanzó su merecido lugar en el conjunto de la estética.

Referencias bibliográficas

- Andrew, D.: *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid: Ed. Rialp, 1993.
- Arnheim, R.: *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1974.
- Arnheim, R.: *Film as Art*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1957.
- Arnheim, R.: *Visual Thinking*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1969.
- Astruc, A.: “El nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-Stylo’” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.): *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998, pp. 207-211.
- Aumont, J. et al.: *Estética del cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 1996.
- Bazin, A.: “De la política de los autores” en de Baecque, A. (ed.): *La política de los autores: manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Ed. Paidós, 2003, pp. 91-106.
- Burch, N.: *Praxis del cine*. Madrid: Ed. Fundamenetos, 2008.
- Carroll, N.: “Film/Mind Analogies: the Case of Hugo Munsterberg” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46:4, 1988, pp. 489-499.
- Carroll, N.: *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. New Jersey: Princeton University Press, 1988.
- Carroll, N.: *The Philosophy of Motion Picturoes*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- Canudo, R.: “Manifiesto de las siete artes” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió (eds.): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ed. Cátedra, 1989, pp. 13-16.
- Gaut, B.: *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge

University Press, 2010.

Gubern, R.: *Historia del cine*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2014.

Marcel, M.: *El lenguaje del cine*. Barcelona: Ed. Gedisa, 2002.

Pudovkin, V.: *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Ed. Rialp, 1957.

Ruiz Moscardó, F. J.: “El kantismo de Hugo Munsterberg en los orígenes de la filosofía del cine”, en *Contrastes: revista internacional de filosofía* 21: 2, 2016, pp. 145-162.

Sánchez Biosca, V.: *Sombras de Weimar: contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Madrid: Ed. Verdoux, 1990.

Sánchez Noriega, J. L.: *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Ed. Alianza, 2002.

Scruton, R.: “Photography and Representation”, en *Critical Inquiry* 7:3, 1981, pp. 577-603.

Stam, R.: *Teorías del cine*. Barcelona: Ed. Paidós, 2012.

Stecker, R.: “Film as Art”, en *The Routledge Companion to Philosophy and Film*. London & New York: Routledge, 2009, pp. 121-130.

Truffaut, F.: “Una cierta tendencia del cine francés” en Alsina, H. & Romaguera i Ramió, J. (eds.): *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1998, pp. 214-232.

