

MIGUEL ÁNGEL ZALAMA – PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Coordinadores

— *Alma Ars* —

ESTUDIOS DE ARTE E HISTORIA
EN HOMENAJE
AL DR. SALVADOR ANDRÉS ORDAX

Comité científico

Dr. D. Víctor Nieto Alcaide, UNED y Real Academia de BB.AA. de San Fernando

Dr. D. José Manuel García Iglesias, Universidad de Santiago de Compostela

Dr. D. Miguel Cortés Arrese, Universidad de Castilla La Mancha

Dra. D^a Lurdes Craveiro dos Anjos, Universidade de Coimbra

Dr. D. António Filipe Pimentel, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Dra. D^a Dalila Rodrigues, Centro Cultural Belem (Lisboa)

Con la colaboración de:

- *Colegio Mayor de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid*
- *Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid*
- *Diputación Provincial de Cáceres*

© LOS AUTORES, VALLADOLID, 2013
EDICIONES UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

Todas las fotografías se publican bajo la responsabilidad de los autores de los textos correspondientes

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: Documento fundacional del Colegio de Santa Cruz, de Valladolid. Biblioteca histórica del Colegio

ISBN (Universidad de Valladolid): 978-84-8448-761-6

ISBN (Universidad de Extremadura): 978-84-7723-602-3

Dep. Legal: VA-726-2013

Preimpresión: Ediciones Universidad de Valladolid

Imprime: Imprenta Manolete, S.L. - Valladolid

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier otra forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

Recepción estética cinematográfica y estilos de lectura. Michal Glowinski revisitado por Chávez Mendoza

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA
Universidad de Valladolid

La lectura de un artículo elaborado por el profesor e investigador Ricardo Chávez Mendoza - interesante reflexión acerca de algunos trabajos del teórico polaco Michal Glowinski relativos al problema de la comunicación y recepción literarias -, suscita la exposición de una serie de ideas que tienen como punto de partida concreto el “reto” planteado por Chávez en su apartado de conclusiones: “De manera semejante a lo que propone Glowinski con los estilos de lectura, sería interesante un estudio que abordara el tema de la recepción cinematográfica, para en ese sentido determinar la existencia histórica de estilos espectatoriales...”¹.

Queda lejos de esta contribución el esbozar siquiera aquí un catálogo o listado de las diversas actitudes e implicaciones conceptuales que en el ámbito de la historia de las teorías cinematográficas han ido surgiendo en torno a esa peculiar interrelación comunicacional existente entre el filme y su espectador.

Tal interrelación revela ciertamente variables de tipo sociológico, económico, cultural, etc., en función de la noción de un espectador “real”, estadístico, de diversa condición epocal, socio-económica, cultural, racial, sexual, etc., situado frente a filmes concretos o determinados géneros, en cambiantes situaciones ideológicas, políticas, geográficas o de carácter productivo. Son aspectos todos ellos que conviene situar en un ámbito exterior, contextual, propio de lo que podría entenderse como “hecho cinematográfico”. Elementos que, no obstante su pertinencia al cine y su innegable incidencia en la consideración estética del medio, deben, quizá, para mayor claridad, ser “ignorados” u obviados de alguna manera en un espacio considerado estrictamente como estético, que puede ser denominado “hecho filmico”.

Así también, es cierto que al tiempo de la existencia de estos aspectos calificados de “variables”, se presentan otros de carácter “invariable” que, nacidos de la propia interrelación comunicativa entre el filme y el espectador, o mejor, entre el cine y “su” espectador - éste en calidad de ente específico y necesario para que el medio filmico funcione -, se han mantenido a lo largo de la historia del “nuevo” espectáculo cinematográfico y se justifican en una determinada posición perceptual vehiculada por el órgano de la visión - ojo - que permite el encuentro definitivo entre el cerebro

humano y el mundo paralelo y contado propio de la ficción filmica; mundo que al ser percibido comienza a funcionar y a desarrollar sus efectos estéticos.

Más allá, pues, de la indudable existencia histórica de diversos estilos espectatoriales en el marco de la recepción cinematográfica, resulta más conveniente plantear aquí y ahora, como fundamento a la variabilidad estilística del espectador de cine, el hecho evidente del surgimiento de un “nuevo” estilo o actitud espectatorial con la aparición del cine. Un estilo diferente al manifestado en otros tipos de espectáculos más tradicionales o al del lector de la narración literaria, ámbitos en los que la “visión” del discurso presentado según el punto de vista del autor mantiene un sentido metafórico distinto al auténticamente representativo propio del discurso icónico. Un nuevo tipo de espectador, por tanto, conformado al tiempo de la progresiva consolidación estética del medio cinematográfico, de su concreción como “nuevo” espectáculo, paralela a la existencia de un determinado tipo de sociedad más evolucionada: la sociedad en la que nace el cine, la que ampara el nuevo medio y la que a su vez se ve en él representada.

Es esta, quizá, una posición un tanto reduccionista y primitiva en la esencialidad de sus presupuestos. Al fin y al cabo, las denominadas Teorías Ontológicas, que dominaron el panorama reflexivo del cine antes de la Segunda Guerra Mundial, desplegaron un auténtico arsenal de argumentaciones en favor, bien de la naturaleza realista del cine, bien de su carácter poético, onírico, formalista en suma. Teorías que, si bien es cierto condujeron a un reconocimiento de la dimensión estética del medio, de su dignidad artística en una profundización de los aspectos esenciales del fenómeno, quedaban referidas al espectador cinematográfico, salvo algunas excepciones - caso de Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim, Bela Balázs, Serguei Eisenstein, etc.-, de una forma no problemática, dándose por sentado su presencia y perfil, así como el estudio de las posiciones en las que se coloca a quien ve una película. Como señala Casetti, “el espectador entra a menudo en escena, pero no llega a ser nunca verdadero protagonista”².

No hay que olvidar, sin embargo, al menos desde el punto de vista de la consideración estética del cine, que la noción de espectador filmico parte de la especificidad del medio, y que, en este sentido, es difícil el establecimiento de estilos espectatoriales en la recepción filmica sin tener en

¹ CHÁVEZ MENDOZA, J.R., “Los estilos de recepción para Michal Glowinski”, en *Cinecriticismo. com. Revista de Cine, Arte y Cultura*, núm. 1 (2008).

² CASETTI, F., *El Film y su espectador*, Madrid, 1989, p. 18

cuenta la existencia, como punto de partida, de un “nuevo” medio como el cine cuyos aspectos estéticos comienzan a funcionar, a desarrollarse en tanto en cuanto la película es reproducida ante un espectador; es decir, cuando el cine se convierte en película, a modo de espacio-tiempo estético manifestado desde que se enciende el foco del proyector hasta que se apaga y finaliza la sesión.

La recepción, pues, forma parte indisoluble del fenómeno cinematográfico en su dimensión estética.

Ciertamente, como señala Chávez³ la teoría de la literatura en la década de los sesenta y, sobre todo, los setenta del siglo pasado entró en una dinámica, en el marco de la recepción, que podría ser denominada “arqueología de la lectura”, en el sentido de los diversos hábitos lectores, modos de lectura y convenciones culturales que entran en juego en relación a momentos históricos precisos. Ello propiciado, también en el ámbito semiológico⁴ -Roland Barthes, Althusser, Derrida, etc.-, por un claro desplazamiento del protagonismo del autor-narrador y de los códigos por él decididos y fijados de antemano en una estructura autosuficiente (obra o mensaje), hacia un mayor interés por el texto o construcción abierta y dinámica la cual, frente a la anterior autonomía del objeto significativo, puede llegar incluso a prever quién será el lector - “lector implícito” - al que se dirige la narración⁵.

No resulta extraño que estas investigaciones literarias, situadas en la dicotomía significación/comunicación, pasaran pronto al ámbito del cine y de su espectador. Esto no sólo por los tradicionales y nuevos planteamientos en torno a las relaciones cine-lenguaje⁶, sino también por los propios conceptos de *visión y punto de vista*, procedentes de las artes representacionales (pintura, fotografía, cine, etc.), que la narración literaria había ya incorporado a la hora de establecer los diversos modos de percibir una historia por parte de su narrador en relación con el conocimiento que puede ofrecer al lector⁷.

A pesar de la fijación de circuitos comunicativos y aún constructivos entre textos literarios y filmicos de un lado, y lectores y espectadores de otro, o al papel activo que en los análisis textuales de esos años procuraba darse al espectador, seguía de alguna forma vigente la importancia del texto, de su autosuficiencia, por encima de las operaciones realizadas por el espectador⁸.

³ CHÁVEZ, “Los estilos...”, *op. cit.*

⁴ BARTHES, R., *S/Z*, Madrid, 1980. Para estas ideas véase AUMONT, J., BERGALA, A., MARIE, M. y VERNET, M., *Estética del Cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona, 1985, p. 245; y CASETTI, *El Film...*, *ob. cit.*, p. 24.

⁵ Como señala Umberto Eco en *Lector in fabula*, (1979) en el relato se observa la creencia de que existe alguien a quien va dirigido; un “lugar” del lector quien llena esos espacios vacíos en una suerte de actividad cooperativa con el autor (MONTIEL, A., *Teorías del Cine: Un balance histórico*, Barcelona, 1999, p. 107).

⁶ Véase entre otros, METZ, C., *Lenguaje y Cine*, Barcelona, 1973; BALÁZS, B., *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, 1978; BELLOUR, R., *L'analyse du film*, Paris, 1979; ALBERA, F. (Coord.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*, Barcelona, 1988.

⁷ TORÁN, L.E., “Visión en el relato filmico”, en *Revista de ciencias de la información*, núm. 2, (1985), pp. 71-81. Este artículo está basado en los estudios de Tzvetan Todorov: “Poétique”, separata de *Qu'est-ce que le structuralisme?*, 1968, en Poinst, Seuil, Paris, y *Literature et signification*, Paris, 1967.

⁸ “...se debe concluir que es del estudio de los procedimientos filmicos de donde debe partirse para ubicar la función del espectador y averi-

Más tarde, el planteamiento semio-pragmático de Roger Odin en el estudio semiótico del espectador cinematográfico⁹ vino a poner de manifiesto el peso del componente social y de las estructuras individualizadas en la “lectura” del texto, a modo de relación entre el texto y el contexto, a la búsqueda del funcionamiento de los filmes en el espacio social.

La Semio-pragmática actúa como enlace entre las anteriores Teorías Metodológicas y las recientes Teorías de Campo¹⁰ -a partir de las décadas de los 80 y 90 del pasado siglo-, dentro de las cuales, particularmente la *Nueva Historia*, los *Estudios Culturales* o la *Teoría Feminista del Cine* tratan de recuperar para el espectador el protagonismo perdido en detrimento del texto mediante una crítica radical a anteriores interpretaciones que fijaban una concepción homogénea del espectador de cine del cual se habían aislado sus diversos condicionantes sociales y culturales¹¹.

En efecto, ahora se ve como algo impensable que el “deseo de ir al cine” se halle alimentado como antes se pensaba por el “deseo” psicoanalítico que determinaba al espectador, en una suerte de regresión infantilizada consentida, el encerrarse durante el tiempo de la película en una sala de cine para llenar “un estado de falta”, de duelo o soledad¹². Por el contrario, estos deseos estables y homogéneos se tornan cambiantes y diversos, por ejemplo, en relación con los cambios acontecidos en los últimos años en las condiciones de visionado de los filmes (el espectador en el hogar frente a la hegemonía de los soportes electrónicos).

Así también, la pretendida autonomía del texto filmico se percibe ahora “contaminada” por un contexto peculiar de producción y consumo audiovisual heteróclito y descentrado. Cae otra vez, en este sentido, la pretendida homogeneidad social del espectador debido a las exigencias a las que se le obliga en materia de destrezas y competencias a la hora de ver y comprender las películas.

Resultan ser, por tanto, los diversos valores sociales, las posiciones y prácticas culturales del espectador los que determinan la recepción, interpelación e interpretación de los filmes, siendo en este sentido decisivos los identificadores sociales del tipo género, edad, familia, religión, clase social, etnicidad, etc.

Cabe señalar que el giro establecido por las nuevas teorías respecto al espectador de cine obedece quizá, entre otras cuestiones, al hecho de que la lingüística no llega a ofrecer modelos válidos para el estudio de la imagen cinematográfica, teniendo en cuenta las diferencias existentes entre la verbalización y la iconización¹³.

Por otra parte, conviene observar que en el marco de una concepción teórica-estética del espectador de cine, es decir, en la estética de la recepción filmica, las pautas socio-

guar cómo éste es movilizado por los circuitos internos del relato, dando lugar a los que Betettini llama una “conversación audiovisual” (MONTIEL, *ob. cit.*, p. 108). Véase también CASETTI, *El Film...*, *op. cit.*, p. 34.

⁹ ODIN, R., “Pour une sémio-pragmatique du cinéma”, en *IRIS*, (I), 1, (1983).

¹⁰ CASETTI, F., *Teorías del cine*, Madrid, 1994, pp. 201 y ss.

¹¹ PALACIO, M., “La noción de espectador en el cine contemporáneo”, en *Historia General del Cine. El cine en la era del audiovisual*, vol. XII, Madrid, 1996, pp. 69-100.

¹² AUMONT y otros, *Estética...*, *op. cit.*, pp. 257-258.

¹³ TORÁN, *op. cit.*, p. 81

culturales elaboradas por algunas Teorías de Campo no ofrecen tampoco una clara pertinencia al ámbito estético específico. De alguna forma, el saber, los afectos y las creencias manifiestan dependencia respecto a una región de la historia: una clase social, una época y una cultura determinadas; variables en suma que determinan contradicciones en el establecimiento de la relación de un sujeto que utiliza el órgano de la visión con las imágenes cinematográficas.

Así tampoco cabe hablar, en el campo de una estética de la recepción, de una idea de espectador en tanto en cuanto éste quede integrado en el concepto de *público de cine* o de *determinado cine* (géneros y películas cuyo éxito comercial necesitan de la presencia de la multitud)¹⁴. Estos planteamientos remiten a una población que se entrega a una práctica social bien definida: ir al cine, cuyo análisis, en términos estadísticos, económicos o sociológicos, parece no admitir el enfoque estético.

La doble condición espectacular, patente en la evolución histórica de las teorías de cine, tendría en el ámbito estético su punto de partida en la idea objetiva de *ojo*: órgano de la visión ajeno a apoyaturas socio-culturales y puente de encuentro entre cerebro humano e imagen filmica¹⁵. De ahí, la necesidad de ocuparse de un sujeto espectador de cine, en tanto en cuanto experiencia individual, estética, aplicada a la imagen en movimiento, aspectos tempranamente esbozados por Bela Balázs en lo que podría considerarse la primera estética y filosofía artística del cine, “El hombre visible”, obra publicada en 1924¹⁶.

De los análisis elaborados por Balázs se desprende, por ejemplo, el hecho de que

“la reflexión sobre el film no sólo asigna un lugar al espectador, sino que incluso la viabilidad y existencia del cine como arte vendría a depender estrechamente del medio. En primer término, porque para que pueda existir el arte, es necesaria una correspondencia entre realidad objetiva y experiencia humana. En segundo lugar, toda vez que el cine es un arte de producción colectiva e industrial, requiere de inversiones económicas que se correlacionan con la aceptación y el gusto del público”¹⁷.

Sin embargo, más allá de la búsqueda de la especificidad (técnica) del nuevo medio en los elementos que le son esenciales y privativos (montaje, magnitudes escalares, variaciones de encuadre, etc.), y que vienen a diferenciar al cine de

otras artes y espectáculos -por ejemplo, el teatro-, también en el surgimiento de un espectador específico, existe en Balázs, como apunta Chávez “lo que tal vez sea la postura más aventurada...en lo que se refiere al espectador, esto es, su idea de que el cine ha significado el comienzo de una nueva época cultural, lo cual implica “una relación propia del hombre con el mundo”¹⁸.

Es decir, adelantándose bastantes años a la Estética de la Recepción, la preocupación de Balázs reside, no tanto en el estudio del cine y de su historia, sino fundamentalmente en plantear cómo el cine ha procurado y procura para el ser humano nuevos modos de ver la realidad moderna, nuevos modos de percibir, representar, narrar y leer (interpretar) esa realidad, con la paradoja, como afirma el teórico húngaro, de que “el cine oculta la verdad con la realidad”.

Esta nueva forma de relacionar al ser humano con el mundo moderno, planteada con el cine y su espectador en el marco de una estética, tendría su punto inicial en el momento en que la progresiva mecanización de la vida cotidiana en las grandes ciudades, sobre todo a partir del período de entreguerras, habría determinado la superación de la percepción sosegada y tranquila propia de un ciudadano que podía asimilar los “lentos” cambios acontecidos en el tejido urbano, resguardado todavía por unos ambientes que aún no habían perdido su escala humana, con un recorrido urbano a la altura de los ojos tal como había manifestado la literatura decimonónica. Pero también, el hecho de que la metrópoli de las décadas de los veinte y treinta del pasado siglo, con su realidad abigarrada, heterogénea, múltiple en perspectivas y estímulos para los sentidos, se mostraba como objeto susceptible de ser representado artísticamente¹⁹.

De los intentos y manifestaciones que el fotomontaje, la pintura, la narrativa literaria, etc., realizaron a la hora de absorber la mirada del espectador hacia la nueva realidad, fue quizá el cine el medio que mejor supo captar la nueva dinámica del espacio urbano.

En este sentido, existe una notable correspondencia y proximidad entre el cine y ese nuevo ritmo perceptivo propio de la vida moderna, caracterizado por la acumulación de estímulos. Audaces arquitecturas, perspectivas cenitales, fugaces y fragmentarios detalles de rostros y actitudes de las multitudes, ruidos, máquinas ligadas al trabajo, etc., son aspectos que casan perfectamente con la ubicuidad de la cámara, el poder asociativo y significativo del montaje, los propios elementos mecánicos y técnicos del cinematógrafo, etc.²⁰.

El cine como objeto artístico se halla obligado, pues, a considerar al nuevo hombre vinculado con el nuevo medio; a tener en cuenta, como señalaba Balázs, “las facultades subjetivas surgidas de la acción recíproca dialéctica”; a interesarse, en definitiva, por un “nuevo” estilo de recepción determinado por el cine como arte.

Así las cosas, surgido el cine como nuevo espectáculo en el seno de una sociedad capitalista y mecanizada, requirió para su funcionamiento y desarrollo de una mirada y recepción estética a su producto que, también de forma progresiva,

¹⁴ Así lo veía Boris Eikhenbaum en su artículo de 1927 “Problemas de cine-estilística”, dentro del conjunto de ensayos *Poetika Kino*, hito de la aproximación formalista al cine (ALBÈRA, F., *op. cit.*, pp. 45-75).

¹⁵ CANO DE GARDOQUI GARCÍA, J.L., “Reflexiones sobre la construcción de la doble condición del espectador de cine a la luz de una teoría estética del cine”, en *Siete miradas, una misma luz. Teoría y análisis cinematográfico*, (MIGUEL BORRÁS, M., BERMEJO BERRROS, J. y CANGA SOSA, M. (Coords.), Valladolid, 2008, pp. 131-138.

¹⁶ Balázs amplía sus análisis en dos obras posteriores, *L'esprit du cinéma* (1930) y *Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau* (1948) (Trad. castellana: *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barcelona, 1978).

¹⁷ Estas líneas corresponden al estudio inédito *Algunos apuntes sobre el espectador cinematográfico en Bela Balázs* realizado en 2007 por el profesor Chávez Mendoza para el Doctorado Interuniversitario *Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica*, dentro de la asignatura *El espectador de cine a la luz de las teorías del cine*, impartido en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Agradecemos vivamente a su autor el que nos haya permitido la consulta y cita de dicho trabajo.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ BENET, V.J., “Umbrales de la metrópoli”, en *LARS. Cultura y Ciudad*, núm. 2 (2005), pp. 11-14.

²⁰ *Ibid.*

tenía que ser diferente a la de otros espectáculos y medios de expresión, así por ejemplo el teatro. Y si, en principio, el cine, llegó a cultivar una estética ajena a la propiamente filmica y más próxima a la representación teatral, pronto se tendrá en cuenta que, en esencia, el cine es movimiento. Pero el movimiento filmico ya no será el movimiento de las cosas representadas, sino que su reproducción las compromete en un devenir que ya no es el suyo propio, sino un devenir registrado y reproducido mecánicamente. Perpetuo devenir, por otra parte, para el espectador.

Cabe decir, por tanto, que no sólo el componente mecánico, industrial, sociológico, cultural, lingüístico, etc., del cine determina la aparición de estilos de recepción diferentes a los tradicionales. También su dimensión estética plantea, como se ha dicho, un estilo de recepción específico, un espectador específico o, si se quiere, un sujeto portador de una cultura artística digna de ser considerada.

¿Dónde podría establecerse, pues, un punto de conexión entre este estilo específico de recepción propio del cine y los estilos de recepción establecidos por Michal Glowinski?

Por ejemplo, si se aplican los conceptos de *visión y punto de vista*, tomados por parte de la narración literaria de las artes representacionales, cabe observar que el *estilo mimético* de Glowinski - nacido de la convicción de una relación de semejanza entre los objetos y situaciones presentados en la obra literaria y *los objetos y situaciones pertenecientes al mundo real*²¹ - no sólo estaría relacionado con la novela, sino también, desde el punto de vista de la mimesis representacional, con el teatro.

Con la dramaturgia, el modo de percibir una historia por parte de su narrador; su visión y punto de vista, tan importante para el lector y su conocimiento, pasan de poseer el sentido metafórico propio del relato literario, a empezar a recuperar su función original de pertinencia a un discurso representativo, de alusión a un mundo referencial - real o ficcional - y extralingüístico. Así, el predominio del diálogo y del estilo directo; la mostración del lugar de la acción (decorado, actores) con la obviación de la descripción; la visión externa con el punto de vista en la sala frente a la interna del relato, etc. Todos ellos resultan aspectos que, a pesar de un cierto grado de resistencia, hacen desaparecer de alguna forma al narrador.

Pero la recuperación total de la función original de los conceptos *visión y punto de vista* se halla fundamentalmente en el discurso icónico, en la narración filmica.

Es en la visión filmica - que parte de la teatral, pero que está dotada de elementos bien diferentes -, donde el punto de vista se concretiza y singulariza en el objetivo de la cámara, dependiendo de su emplazamiento (ángulo de vista del objetivo) lo que es mostrado en el campo de visión y lo que se oculta²².

Ello no sólo supone la aparición del *espectador implícito*, tanto desde el punto de vista de la recepción -lectura- de lo que se ve, como respecto al punto de contemplación de la pantalla, idéntico al punto de vista y ángulo del objetivo de la cámara; sino también la del *autor filmico*, quien unifica e integra con total concreción, frente al literario, a director, guionista, cámara, actores, etc.

Tal es así, que en la película la presencia del autor en su recepción resulta constante, y la obra deviene en una entidad dependiente de quien o quienes la producen.

En este sentido, existen características propias de lo filmico enteramente correspondientes al denominado por Glowinski *estilo expresivo*. Esto es, un estilo donde la lectura, visión o recepción de la obra ha de conducir a la revelación de sus características, y todo lo que está encerrado en la obra es interpretado como un síndrome, y a veces como un comunicado directo de su (del autor) personalidad. Como señala Chávez, "el estilo expresivo de recepción supone, pues, la presencia constante del autor en la lectura, donde cada elemento es susceptible de captarse como manifestación -consciente o inconsciente, nos dice Glowinski- del mundo autorial"²³.

Si, como se ha dicho, la lingüística no llega a ofrecer modelos válidos para el estudio de los signos icónicos, por el contrario, la poética literaria sí parece poder guiar con mayor fiabilidad los análisis filmicos y el estudio del cine y de las películas como mensajes artísticos, facilitando al tiempo la determinación de un estilo de recepción cinematográfica eminentemente estético.

Pero todo esto no es nuevo ni desconocido. Ya en 1927, Yuri Tynianov, miembro de la Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético de Petrogrado (OPOYAZ) precisaba que "por muy extraño que sea, si se establece una analogía entre el cine y las artes verbales, la única legítima sería no la analogía entre el cine y la prosa, sino entre el cine y la poesía"²⁴.

²¹ CHÁVEZ, "Los estilos de recepción...", *op. cit.*

²² TORÁN, *op. cit.*, p. 75

²³ CHÁVEZ, "Los estilos...", *op. cit.*

²⁴ AUMONT y otros, *Estética...*, *op. cit.*, p. 166.