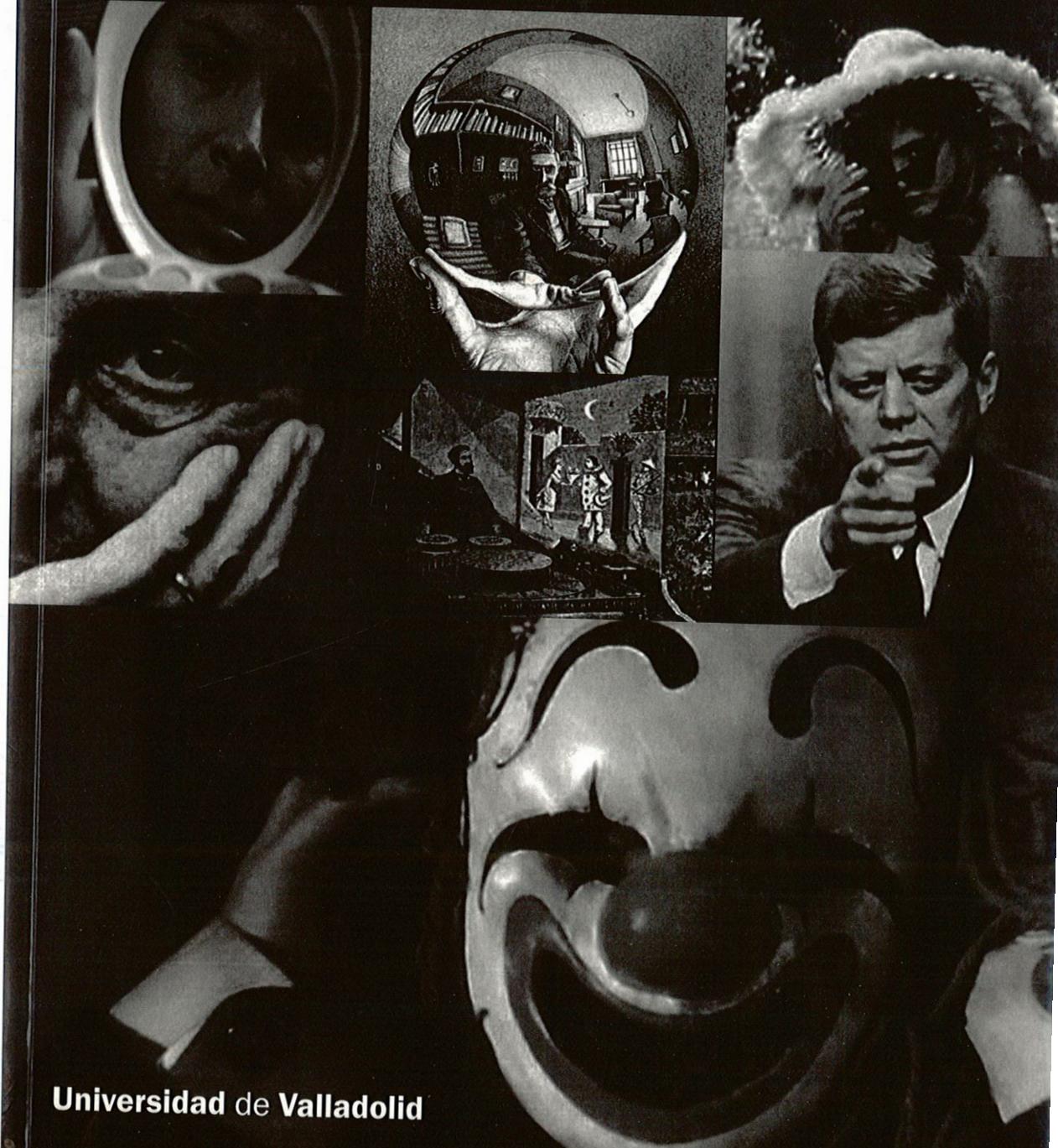


Mercedes Miguel Borrás - Jesús Bermejo Berros - Manuel Canga Sosa  
Coordinadores

# SIETE MIRADAS, UNA MISMA LUZ

teoría y análisis cinematográfico



Universidad de Valladolid

Serie: ARTE Y ARQUEOLOGÍA, nº 24

MERCEDES MIGUEL BORRÁS · JESÚS BERMEJO BERROS · MANUEL CANGA SOSA  
Coordinadores

# SIETE MIRADAS, UNA MISMA LUZ

## teoría y análisis cinematográfico

Siete miradas, una misma luz : teoría y análisis cinematográfico / Coordinadores Mercedes Miguel Borrás, Jesús Bermejo Berros, Manuel Canga Sosa. - Valladolid : Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2008

184 p. ; 24 cm. - (Arte y Arqueología ; 24)  
ISBN 978-84-8448-458-5

1. Cine I. Miguel Borrás, Mercedes, coord. II. Bermejo Berros, Jesús, coord. III. Canga Sosa, Manuel, coord. IV. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, ed. V. Serie

778.5



---

**Universidad de Valladolid**  
Secretariado de Publicaciones  
e Intercambio Editorial

# REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE LA DOBLE CONDICIÓN DEL ESPECTADOR DE CINE A LA LUZ DE UNA TEORÍA ESTÉTICA DEL CINE

JOSÉ LUIS CANO DE GARDOQUI GARCÍA\*

Al hablar de Teoría del Cine, generalmente asimilamos este tipo de planteamiento a una Teoría Estética del Cine. No obstante, resulta más preciso hablar de teorías en plural y, dentro de ellas, de un peculiar campo teórico, el de la *estética filmica*, en el que parece posible abordar de forma específica el cine, las películas, como objetos estéticos en sí mismos.

Ciertamente, el cine es susceptible de diversos enfoques teóricos, pues abarca fenómenos muy distintos que funcionan al mismo tiempo y lo caracterizan: sociológicos, económicos, psicológicos, significantes, estéticos, etc. La labor del teórico conviene a la elaboración de diferentes conceptos en relación a estos ámbitos, a partir de la constatación de su existencia y de su funcionamiento, con la finalidad de hacerlos comprensibles al colectivo de estudiosos e interesados en tales aspectos.

En este sentido, todas las teorías que se han venido elaborando desde prácticamente los inicios del cine hasta la actualidad, pero también las que puedan plantearse en el futuro, adquieren una validez similar aun siendo diferentes los enfoques. Es tan importante un planteamiento económico que contempla temas tales como la industria cinematográfica, el modo de producción financiera, la distribución de filmes, etc., o uno sociológico, relativo por ejemplo a las diversas sociedades que el cine y las películas retratan y representan o a los filmes representativos de la sociedad del momento, como la determinación, por lo que aquí nos interesa, de un enfoque estético específico que posibilite el estudio del cine como arte y el de las películas como mensajes artísticos.

Lo esencial es la pertinencia de cualquier teoría a un discurso más amplio que permita estudiar el fenómeno. Así, la inserción de la estética cinematográfica en el ámbito más complejo y diverso de la ESTÉTICA GENERAL, disciplina filosófica que concierne al conjunto de las artes.

---

\* Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, donde imparte la asignatura *Teoría y Estética del cine* de la Licenciatura de Historia del Arte.

Tal integración supone, no sólo la certeza y el posterior establecimiento de una serie de principios comunes entre las diferentes artes (también el arte cinematográfico) que las permiten constituirse por sí mismas en una especie de universo autónomo al tiempo de su decidida separación del ámbito artesanal, de las ciencias y de otras actividades humanas de tipo práctico, sino también la fijación de aspectos intrínsecos que hacen de cada arte o de cada medio de expresión algo específico y peculiar.

En efecto, el cine adquiere su propia dimensión estética que es, como se ha dicho, partícipe y, al tiempo, ajena al resto de las artes, partiendo de su propia esencia, de su especificidad; es decir, *imagen en movimiento*. Imagen que, en primera instancia, al igual que la pintura, el dibujo, la escultura etc., pertenece por regla general al campo de lo simbólico; de ahí, en consecuencia, *imagen como mediación entre el espectador y la realidad*.

Ahora bien, en el ámbito estricto de lo cinematográfico, de la imagen dinámica que constituye el cine, se hace preciso tener en cuenta la presencia de dos principios distintivos y peculiares:

- 1.- El alto valor representacional de la imagen filmica, en el sentido de constituirse en imagen representativa de objetos, personas, acciones, paisajes, escenarios, etc., a los que se procura un nivel de abstracción inferior al de las imágenes mismas, debido a la capacidad analógica de los materiales con los que se trabaja, orientados/obligados a la devolución de los perfiles de la realidad.

Se trata de una devolución que llega a duplicar - estatuto de doble ficción - el hecho representacional, por ejemplo, el existente en el arte teatral, al tiempo que le confiere de forma paradójica un sentido de mayor realidad (eliminación del escenario y de las tres unidades clásicas de tiempo, espacio y acción), a lo que hay que sumar evidentemente la captación de movimiento (representación de la duración de las cosas, del volumen, de la profundidad).

- 2.- Dicho factor, que implica la existencia de una material que está hecho para ser contemplado, construido para darse a ver, sólo parece funcionar o, mejor, cumplimentar y culminar su propia esteticidad, cuando dicho material es reproducido - proyectado - ante alguien, privilegiándose, pues, el momento de su reproducción y el acto de mirar.

Ambos principios, y sus previsibles consecuencias, vienen a relacionar la posibilidad estética del medio cinematográfico con toda una serie de elementos que cuestionan y desafían a las artes tradicionales, obligándolas a redefinir sus posiciones (tal y como resume Casetti, pero que ya había sido fijado muchos años antes por los formalistas rusos, tanto el grupo lingüístico de Moscú -Círculo Lingüístico de Moscú-, como los integrantes de la Sociedad para el Estudio de Lenguaje Poéti-

co (Opoyaz) de Petrogrado, entre 1915 y 1930)<sup>1</sup>. Así: lo repetible, frente a objetos y acontecimientos únicos, singulares, excepcionales; lo disfrutable -medio de entretenimiento de masas-, frente al carácter elitista; lo eficaz -réplica de la realidad, comprensibilidad aparente-, frente a la trascendencia y el extrañamiento, etc.). Todos estos aspectos fundamentaron como es sabido, desde los primeros años del cine la reivindicación de la dignidad artística del medio cinematográfico, planteándose en este sentido tres interrogantes principales a los que los exégetas de la época quisieron dar y dieron diversa respuesta:<sup>2</sup>

- ¿Nos hallamos con el cine en presencia de un verdadero arte o existen en dicho ámbito unos modos de expresión que sobrepasan las perspectivas y exigencias artísticas?
- ¿Es el cine un arte autónomo, en el caso de que se lo considere susceptible de integrarse en el sistema tradicional de las Bellas Artes?, y si lo es, ¿en qué sentido y dirección?
- Por el contrario ¿es el cine resultado de las otras seis artes tradicionales?, tal como señalaban Riccioto Canudo, León Moussinac, Elie Faure; es decir, el cine como arte total hacia el cual tienden las otras artes en un momento en que sólo el cine podía responder a las grandes necesidades colectivas en materia de arte, aspecto, sin duda, apoyado en su carácter sincrético, globalizador, sin olvidar su rasgo "primitivista"<sup>3</sup>

Los años sucesivos observan la fijación de una serie de líneas fundamentales que informan el específico campo teórico de una *estética filmica*, partiendo de tres premisas principales:

- a) El hecho, rasgo fundamental de la actividad estética, de que el arte, la actividad artística consiste en el planteamiento de una impresión de trascendencia en relación a un mundo de seres y de cosas mediante la utilización de un diverso material o cuerpo físico (trozo de arcilla, tela pintada, sistema de sonoridades) cuya existencia, en el caso del cine, podemos reconocer por la presencia de una serie de rasgos intrínsecos caracterizados por el innegable componente tecnológico del aparato cinematográfico y la forma de lenguaje que de éste se deriva.

<sup>1</sup> Casetti, F. (1995) "La pasión teórica", en *El cine en la era del audiovisual* vol. XII de la *Historia General del Cine*. Madrid, pp. 101-112. En la aproximación formalista rusa al cine, constituye hito significativo la publicación en Leningrado, en 1927, de la obra colectiva *Poetika kino*, coordinada por Boris Eikhenbaum, e integrada por estudios del propio Eikhenbaum, de Boris Kazanski, Evgeni Milailov, Andrei Moskvín, Adrian Piotrovski, Kirill Sutko, Boris Tomachevski y Yuri Tynianov (Crf. Albérra, F. ed. (1998) *Los formalistas rusos y el cine* Barcelona: Paidós.

<sup>2</sup> Agel, H. (1962) *Estética del Cine* Buenos Aires pp.5-6.

<sup>3</sup> Eikhenbaum, B. (1998) "Problemas de cine-estilística", Primera parte de *Poetika kino*, en Albérra, op.cit. pp. 49 y ss.

- b) Dada la peculiaridad de este cuerpo físico, caracterizada por la reproducción de la realidad (inherente e inevitable en relación con el uso del material fotográfico), y lo que ello conlleva respecto al alto grado de ilegitimidad cultural con el que es sancionado su nacimiento y primeras etapas ante la dominante de su especificidad técnica (invención científica derivada del perfeccionamiento técnico de la fotografía; útil del documental y del reportaje; simple medio de entretenimiento masivo; alinación respecto a otros medios de expresión - teatro, literatura, etc.), se entrevé la posibilidad de establecer un margen para la creatividad, un espacio para el establecimiento de los impulsos formativos surgidos del artista; en definitiva, una estética que no fuera meramente transcriptor de unos hechos, sino recreativa, "manipuladora", trascendente y subjetiva.
- c) El reconocimiento progresivo de una relación diferencial del cine respecto a otras formas artísticas. La idea de que el cine no deriva de otras artes; que el cine puede ser comparado e interrelacionado con ellas pues tiene leyes comunes, pero también medios y resultados diferentes. Por otra parte, y algo no banal: el reconocimiento de otros diversos aspectos a los que el cine toca, que actúan al tiempo en su esencia, y que escapan de alguna forma al campo de su propia estética (aspectos sociológicos, psicológicos, económicos, lingüísticos, etc.).

El resultado de este triple proceso tras una consecuente evolución sería el establecimiento desde hace algunos años de los sectores considerados como propios y fundamentales de una estética cinematográfica, de la Estética del Cine<sup>4</sup>: los elementos relativos a los aspectos característicos del **espacio filmico; el encuadre; la noción de plano, el papel del sonido**, etc., englobados en lo que puede denominarse: **perspectiva visual y sonora**. El **montaje** en sus funciones no sólo técnicas, sino también ideológicas, discursivas (el cine, arte de la representación y de la significación), funcionales; **la narración y el estatuto de ficción cinematográfica** (creación de un mundo paralelo, con sus propias coordenadas temporales, que siempre entra dentro de la dimensión de lo posible; y creación de un mundo contado - lineal, concatenado o alterno - que nos cuenta una historia, siempre la misma, siempre diferente); **el lenguaje cinematográfico** : imagen como análogo y al tiempo signo, que forma parte de una serie organizada con sus propias leyes; finalmente, **el problema del espectador y la recepción filmica**: el espectador destinatario del film, cuya capacidad perceptiva, vehiculada por el órgano de la visión -OJO-, permite el definitivo encuentro entre el cerebro - comprensión, proyección imaginaria, identificación - y este mundo paralelo y contado que es el film que, al ser percibido, comienza a funcionar (*reconocimiento*: función representativa-construcción de la imagen por el espectador; y *rememoración*: función simbólica-

<sup>4</sup> Aumont, J. Bergal, A. Maric, M. y Vernet, M. (1985) *Estética del Cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje* Barcelona Ed. Paidós

construcción del espectador por la imagen), pero también a desarrollar sus efectos estéticos.

Cabe señalar, en este sentido, que todos los aspectos estéticos del cine comienzan a funcionar, a desarrollar y cumplimentar su función estética, en tanto en cuanto son percibidos por alguien; en tanto en cuanto la película es reproducida ante alguien. Es decir, cuando el cine se convierte en película constituida únicamente en el acto de mirarla<sup>5</sup>: el campo estrictamente estético del cine toca a todo aquello que acontece desde que se enciende el foco del proyector hasta que se apaga y finaliza la sesión.

En ese momento, de los factores estéticos ya se han desprendido otra serie de consideraciones que no tocan al ámbito de la estética del cine, sino que son de otro tipo. Aunque siempre pertenecientes al fenómeno cine, tales aspectos se hallan situados en un contexto exterior, anterior y posterior al estricto campo de la estética; por ejemplo, análisis sociológicos, políticos, ideológicos, económicos, históricos, etc.; incluso quedan al margen rasgos relacionados con la propia producción de las películas en el sentido teórico y técnico del guión, del rodaje, del propio montaje, etc.

Sin duda, esta depuración de ámbitos encauzada hacia la consolidación de campos de investigación bien definidos (sociología del cine; historia del cine; estética del cine, etc.) son resultado de la propia evolución reflexiva de las teorías del cine.

Así, desde el punto de vista que ahora tratamos, el del espectador de cine, puede decirse, en general, que la mayor parte de las teorías y discursos filmicos elaborados entre la década de los años 10 hasta la de los 50 del siglo XX, centrados en la definición de la esencia del cine - en un sentido fundamental, ontológico -, con la finalidad principal de elevarlo a la categoría de arte, de hecho cultural aceptado, hacen referencia al espectador de una forma no problemática, dando por hecho su presencia y el perfil del mismo. El debate quedaba anclado entre los partidarios de la naturaleza realista de la imagen y los que venían a afirmar su dimensión onírica, poética, subjetiva.

Y, aunque desde estas diferentes posiciones, y también con puntos de partida diferentes (metodología intrínseca para la tendencia realista-metodología multidisciplinar para la tendencia formativa, teniendo en cuenta también la diversa procedencia general de estos teóricos formalistas: lingüistas, filósofos, psicólogos de la percepción, literatos, etc., si bien, también cineastas como Eisenstein), se reconocía la dimensión estética del cine, valorándose una u otra forma de expresión, quedaba obviado, por regla general, el particular análisis de las diferentes posiciones en las que se coloca a quien mira. El espectador entraba a menudo en escena, pero su papel quedaba diluido en la esencialidad de tales posiciones, sin que llegara a ser valorada la medida de su protagonismo.

<sup>5</sup> González Requena, J. (1985) "Film, discurso, texto. Hacia la definición de una teoría del texto artístico", en *Revista de Ciencias de la Información* núm. 2 Universidad Complutense Madrid.

El paso progresivo del predominio de las teorías ontológicas hacia la consideración metodológica (hacia la década de los años 50 del siglo XX en adelante); es decir, la constatación de que el cine aúna diferentes aspectos, todos válidos y activos al tiempo en la procuración de su especificidad, y que estos aspectos deben ser estudiados con el apoyo de metodologías provenientes de disciplinas exteriores al cine, trajo consigo la parcelación de investigaciones, la depuración de contenidos y la formación de teorías ahora consolidadas.

En el caso del espectador, las intervenciones multidisciplinares determinan al espectador de cine ser objeto de investigación en múltiples campos: Para la PSICOLOGÍA, ocupada en la actividad perceptiva y los procesos cognoscitivos, el espectador es el eje alrededor del cual gira la situación filmica. Para la SOCIOLOGÍA, interesada en las interacciones y comportamientos, el espectador es uno de los factores de la institución cinematográfica; para el PSICOANÁLISIS (funcionamiento del cine análogo al del sueño, con aspectos de escopofilia, narcisismo, fetichismo, voyeurismo, etc.), el espectador es un engranaje más del dispositivo filmico. Para la ECONOMÍA, interesada en la producción y recorrido de una mercancía, el espectador es el punto de unión de necesidades y consumos. Para la SEMIÓTICA, interesada por los flujos de la comunicación, el espectador es un decodificador; alguien que debe y sabe descifrar un grupo de imágenes y sonidos, etc.

Pero, al tiempo de la delimitación de campos específicos en los trabajos teóricos, se constata una cierta disyuntiva para la investigación sobre el espectador: el hecho de una doble condición para el espectador de cine <sup>6</sup>

Por una parte, la aceptación de un espectador real, miembro de una audiencia social, sometido a diversos procesos socio-culturales. Por otra parte, un sujeto-espectador que se constituye como tal en el acto de mirar una película, en relación a las condiciones técnicas del cine, a los mecanismos psicológicos de comprensión del film, a la existencia en éste de características textuales dispuestas para un destinatario.

El paso (década de los 80 del siglo XX) de las teorías metodológicas a las denominadas teorías de campo - a las que acompaña un despojamiento de metodologías disciplinares y buenas dosis de interpretaciones hermenéuticas derivadas de un enfrentamiento directo entre el teórico-investigador y la película como producto terminado -, determina la continuidad de esta doble condición para el espectador.

Si, por ejemplo, con el psicoanálisis el dispositivo cinematográfico sometía al espectador a una serie de efectos, años más tarde, pasó a considerarse al espectador como construido por el texto filmico, si bien todavía con una cierta preeminencia del texto y de su significado respecto a la figura del contemplador. Por otra parte, ya en el ámbito estricto de las teorías de campo (Estudios Culturales; Nueva Historia; Teoría Feminista del Cine, etc.), éstas recuperan para el espectador el

<sup>6</sup> Aumont Bergala ..., op. cit. pp.227 y ss. Aumont, J. (1992) *La Imagen* Barcelona, pp. 81 y ss.

protagonismo "perdido" en detrimento del texto/película; protagonismo encauzado hacia un concepto sociológico que hace referencia al espectador como sujeto concreto, perteneciente a una cierta clase social, de sexo determinado y que cree saber lo que quiere.

Ciertamente, en el sentido de la concepción teórico-estética del espectador de cine, estos conceptos sociológicos no sirven, pues el saber, los afectos y las creencias resultan ampliamente modelados a su vez por la pertenencia a una región de la historia (una clase social, una época, una cultura); variables que determinan contradicciones a la hora de establecer la relación de un sujeto que utiliza el órgano de la visión aplicado a la imagen filmica.

Así también quedaría al margen de una estética filmica una noción de espectador relativa a su constitución como público de cine o de determinado cine (géneros que para su éxito comercial necesitan de la presencia de la multitud). Aquí, todo remite a una *población* (sentido sociológico del término) que se entrega a una práctica social definida: el hecho de ir al cine y/o de ver cine. Este público puede ser analizado en términos estadísticos, económicos, sociológicos, pero no estéticos.

Por el contrario, una teoría estética del cine se hallaría apartada de cuestiones estadísticas (espectador estadístico) y de variables histórico-sociales y culturales, y más centrada en constantes transhistóricas e interculturales en la relación del hombre con el cine y las películas.

Es decir, partiendo de la idea objetiva de OJO - órgano de la visión ajeno a apoyaturas socio-culturales y medio de encuentro entre cerebro humano e imagen filmica -, se hace preciso ocuparse de un sujeto espectador desde el punto de vista de la experiencia individual, estética y psicológica, aplicada a la imagen en movimiento.

En este ámbito cabe el acercamiento investigador respecto, por ejemplo, a los modos de percepción y observación; las relaciones de la imagen con lo real (representación-símbolo-signo); las ideas de ilusión e impresión de realidad; la función estética de la imagen, destinada a proporcionar sensaciones y dirigida a los sentidos; el papel del espectador, quien al percibir y comprender la imagen (reconocimiento) la hace existir; los procesos, esta vez racionales e intelectuales, que participan de la percepción (rememoración) y que permiten que la imagen construya al espectador; la idea, cara a la Teoría Gestalt, de que la imagen y el espectador se asemejan en tanto en cuanto los grandes rasgos de la forma filmica son otros tantos calcos de las grandes funciones de la mente humana (movimiento, atención, memoria e imaginación, emoción), etc.

Pero esta doble condición para la noción del espectador de cine, que avala una autonomía cierta a la hora de considerar estéticamente a este sujeto en su relación con la imagen filmica, habría surgido ya, si bien de manera excepcional y embrionaria, al tiempo de la estructuración de las primeras teorías de cine, cuyos autores, en buena medida provenientes de fuera del campo filmico, se interesaron decidi-

damente por este fenómeno como fenómeno estético, buscando su esencia para determinarlo como arte e impulsándole, en coincidencia con la propia evolución técnica y sociológica del cine, hacia una forma de arte autónomo y cada vez más elaborado.

Es cierto que muchos de estos teóricos trataron de expresar más una cierta concepción del cine (sobre todo formalista) que asignar al espectador un lugar preciso: Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim; ciertos componentes de la vanguardia cinematográfica francesa (Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, etc.); Bela Balazs; lingüistas y cineastas soviéticos (Boris Eikhenbaum, Boris Kazanski, Yuri Tynianov, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Pudovkin, Eisenstein); también, ¿por qué no?, realistas como Cesare Zavattini, André Bazin, Antonio Banfi, fundador, junto a Croce, de la moderna estética filosófica italiana, etc.<sup>7</sup>

Sin embargo, algunos de ellos, al profundizar en los medios específicos que tiene el cine para estructurarse como arte o nuevo arte a diferencia, por ejemplo, del teatro u otros medios de expresión, comenzaron a forjar la idea de un sujeto-espectador específico, diferente al de otras artes y espectáculos, bajo las consideraciones de individualidad versus colectividad (no necesidad de público en su sentido cuantitativo para que la estética filmica funciones) o de eficacia (a partir del grado de fidelidad a lo real de las cosas representadas). Poco a poco, pues, fue determinándose, desde el punto de vista de la percepción y comprensión de la película, la condición de nuevo espectador, pero también se fueron estableciendo nuevas relaciones entre arte, espectador y espectáculo, importantes, como se ha dicho, para la posterior doble condición o disyuntiva espectral que posibilita la apertura al análisis de ámbitos diversos de investigación teórica: Teoría Estética; Teoría Económica-Industrial; Teoría Sociológica; Teoría Lingüística, etc.

Nuestra reflexión trata, pues, de los diversos planteamientos formulados en el panorama de las teorías de cine en el esbozo o constatación de la existencia concreta del espectador de cine a través de esta dinámica comparativa de la especificidad filmica de carácter estético respecto a otras artes, medios de expresión y espectáculos. Así también de las diversas formas de abordar la presencia espectral y su funcionamiento desde un punto de vista estético estricto, al margen de otras consideraciones.

<sup>7</sup> Banfi, A. (1987) "Cine y Sociedad" en *Filosofía del Arte*, Barcelona pp. 84-90.