

Teorías Cinematográficas

Fundamentos, evolución y relevancia actual

Antonella Carpio Arias

Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset, Ecuador

Galo Vásconez Merino*

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador

Recibido: 23/04/2024; aprobado 15/12/2024

Resumen

Las teorías del cine son herramientas clave para la indagación epistemológica de la cinematografía desde su enunciación, mensaje y recepción. El propósito de la presente investigación es proporcionar una visión panorámica de la evolución de las teorías del cine, desde sus fundamentos clásicos hasta las corrientes contemporáneas, con un énfasis en las teorías de la recepción. Para ello, se plantea una investigación bibliográfica que emplea una metodología teórico-descriptiva. Se concluye que las teorías cinematográficas han acompañado al cine desde su mismo inicio y han sido pieza fundamental para su entendimiento, discusión, pero también para la creación artística. En la actualidad, predominan las teorías focalizadas en las audiencias, sin dejar de lado la enunciación y el mensaje, pero tomando en cuenta las necesidades sociales que predominan.

Palabras Clave: Teorías cinematográficas | análisis | comunicación | recepción | estudio

Film Theories

Fundamentals, Evolution and Current Relevance

Abstract

Film theories are key tools for the epistemological inquiry of cinematography from its enunciation, message and reception. The purpose of this research is to provide a panoramic view of the evolution of film theories, from their classical foundations to contemporary currents, with an emphasis on reception theories. For this purpose, a bibliographic research using a theoretical-descriptive methodology is proposed. It is concluded that cinematographic theories have accompanied cinema since its very beginning and have been a fundamental piece for its understanding, discussion, but also for artistic creation. At present, theories focused on audiences predominate, without neglecting the enunciation and the message, but taking into account the prevailing social needs.

Keywords: Cinematographic theories | analysis | communication | reception | study

1. Introducción

Las teorías del cine son herramientas epistemológicas que permiten la comprensión de conceptos y argumentos de distinta índole. Plantean preguntas sobre el cine, como medio y fin. Son muy variadas, en concordancia con los acercamientos que existen hacia las manifestaciones de una película, y se entrelazan con discusiones sobre las distintas aristas que componen el fenómeno social y tecnológico.

Las teorías para el análisis de filmes se anclan a discursos y puntos de vista que pueden ser cercanos u opues-

tos entre sí. Es necesario saber específicamente desde qué lugar se habla, para lograr un mayor acercamiento al fenómeno. Lo importante no es saber qué es una buena película, sino qué requerimientos debe tener una lectura óptima de los distintos elementos que componen el arte cinematográfico.

Remontar el estudio hacia las primeras teorías del cine lleva a Ricciotto Canudo (1877-1923), quien es el primero que ve en el cine algo más allá de los límites que le otorga la época. Crea definiciones para designar elementos cinematográficos y acuña el término 'séptimo arte'. Cree en el cine como una síntesis de todas las artes.

Distingue las películas por temas, germen de lo que hoy se conoce como ‘géneros cinematográficos’. Jean Epstein (1957, p. 115) menciona sobre él:

En 1911 y durante muchos años, aun cuando las películas práctica y teóricamente eran una distracción para colegiales, una diversión y un juego de física algo oscuro, Canudo había comprendido que el cine podía y debía ser un maravilloso instrumento de un lirismo nuevo solo en potencia por entonces; él previó inmediatamente sus evoluciones posibles e indefinidas.

Las primeras teorías que surgen para el análisis cinematográfico se orientan a explorar la enunciación, es decir, generan un acercamiento a los creadores de las películas y por qué las hacen. En estas aproximaciones se habla acerca de la fotogenia y las maneras en que desde la dirección se logra captar un carácter. Sobre todo, se entiende que estos ejercicios provienen de la crítica y que tratan de legitimar la importancia del cine como un fenómeno cultural que une a emisores, mensajes y receptores.

El propósito de la presente investigación es proporcionar una visión panorámica de la evolución de las teorías del cine, desde sus fundamentos clásicos hasta las corrientes contemporáneas, con un énfasis en las teorías de la recepción. Se busca identificar las principales tendencias, debates y desarrollos dentro del campo de estudio cinematográfico, analizando cómo han influido y han sido influenciadas por los cambios sociales, tecnológicos y culturales a lo largo del tiempo. Al hacerlo, se pretende contribuir al entendimiento y la apreciación de la riqueza y la complejidad del cine como arte y medio de expresión, así como resaltar la importancia continua de la investigación teórica en la comprensión y la interpretación del fenómeno cinematográfico contemporáneo.

2. Metodología

El presente artículo corresponde a una investigación bibliográfica. Se empleó la metodología teórico-descriptiva, que se aplica para singularizar los hechos y establecer estructuras y comportamientos, detallando de manera exhaustiva el objeto de estudio, para lo cual se seleccionó los distintos argumentos, datos y teorías sobre el fenómeno a estudiar, en este caso, las teorías del cine.

Una problemática de investigación de carácter científico debe cumplir con ciertas propiedades que nacen desde una formulación correcta, significativa y de interés en el campo del conocimiento. Por lo demás, los elementos

teóricos planteados, deben expresar asociación, descripción e intervención en los fenómenos estudiados (Cubo Delgado et al., 2019).

Para generar fundamentos sobre la problemática planteada, es pertinente indagar en bases de datos confiables. Esto quiere decir que “construir la situación problemática consiste en primer lugar en seleccionar argumentos, los hechos, las situaciones, los datos, las teorías y todo el material pertinente que concierne al campo cubierto por el objeto que causa el problema” (Gómez Mendoza *et al.*, 2010, p. 50).

El estudio que se realiza a continuación trata sobre teorías del cine, mediante una exploración bibliográfica de los últimos años, que permita entender el fenómeno del estudio cinematográfico desde sus distintas aristas y aproximaciones, atravesando los tres momentos dentro del ámbito comunicacional, la enunciación, el mensaje y la recepción, con énfasis en los últimos estudios de la cinematografía. Cada uno de estos fenómenos cuenta con sus teorías y conceptos, que son detallados para concluir con una aproximación al devenir de las teorías que estudian al cine.

3. Teorías cinematográficas

Los inicios del cine lo conciben como un espectáculo popular y masivo, pero también existen autores que ven en el nuevo fenómeno, pretensiones artísticas lejos de sus orígenes de feria. Esta última legitimación es importante, pues al pasar los años, el cine gana prestigio social, aunque se enfrenta, como todas las artes, a la dicotomía de la cultura alta y baja, que supone que existen películas consideradas arte, prestigiosas por contener sustancia de fondo y forma, mientras que las demás son de consumo masivo, comerciales. Este enfrentamiento entre lo intelectual y comercial da lugar a nuevas teorías que creen en quien dirige como artista, muy importantes para definir el acto de enunciación como planteamiento del discurso de directores y productores.

3.1. Teorías realistas

Las teorías realistas del cine tienen su auge en los años 50 y 60 y provienen de otras corrientes artísticas, sobre todo de la pintura y la literatura. Perkins (1997) señala que estas teorías se fundamentan sobre todo en la fotografía, en detrimento de otras áreas que componen el cine y es una de las bases del pensamiento de autores

fundamentales de las teorías cinematográficas como Bazin y Kracauer.

El realismo ontológico de André Bazin (1918-1958) es el fundamento teórico y clásico de las teorías realistas, pues determina que “el cine, antes aún que representar la realidad, participa de ella hasta el punto de reproducirla en toda su densidad y consistencia” (Casetti, 2010, p. 46).

Bazin (2004) entiende la realidad como aquella que es captada por los sentidos, la realidad del espacio. Menciona que la imagen, por antonomasia, lleva a la elevación de la realidad. Para él, la fotografía opera el cambio realista en el cine, pues asegura objetividad, que se define como la cercanía de lo representado y la representación. Considera que la técnica lleva al cine total, un desarrollo cinematográfico esplendoroso. Por ello, plantea que el cine tiene dos características esenciales: la plástica de la imagen y su organización en el tiempo, es decir, el montaje.

Por su parte, Siegfried Kracauer (1889-1966) señala que el cine está “vinculado a la posibilidad del medio de reproducir los perfiles de las cosas y documentar la existencia” (Casetti, 2010, p. 47). Sigue la línea de defensa del realismo, pero su estudio apunta a lo psicológico. Trabaja con las ideas de la Escuela de Frankfurt, enfocadas en el análisis del cine alemán de los años 20, en el cual se ve el surgimiento de las ideas que conllevan al nazismo (Fernández Labayan, 2008).

Existen elementos contradictorios en esta manera de entender al cine, puesto que se genera la presuposición de que una cámara puede acceder directamente a la realidad, y se consideraría que esa información podría acceder a su lectura de manera directa, lo cual no requeriría de cierto grado de reconocimiento audiovisual (González de Arce, 2021).

La teoría realista defiende la utilidad de recursos técnicos como la profundidad de campo y el plano secuencia, en menoscabo del montaje y el primer plano. Manifiesta que estos recursos son un frente de democratización, pues permiten que sean los espectadores quienes elijan lo que quieren mirar. No los fuerzan a seguir una narrativa preestablecida, como lo hace el recurso del montaje. Esto resulta cuestionable, pues realmente democrático es que las herramientas técnicas se usen como mejor lo requiera quien dirija para plasmar sus ideas. No se puede hablar de mejores y peores técnicas, sino de funcionales, de acuerdo al caso.

Para entender las teorías del cine desde su anclaje en el realismo, es pertinente comprender la conceptualización de mimesis, como una derivación de la verosimilitud, es decir, se considera una manera de generar credi-

bilidad sobre una realidad construida mediante discursos de carácter ficcional, que se caracteriza por dos factores, la invención y la disposición de la historia, que tiene limitantes en la conciencia histórica y la tradición en la que se inscribe (Genette, 1995).

Las teorías realistas se focalizan en entender que la esencia del cine se encuentra en su destreza para la reproducción de la realidad en todos sus entramados, lo cual deja al público como un observador distante de lo que se muestra frente a sus ojos, sin ningún tipo de compromiso moral acerca de lo que está viendo (Elsaesser y Hagen, 2015). Desde esta perspectiva, el cine se entiende como una ventana natural que se abre hacia los ojos de los espectadores. Es la tendencia de las teorías realistas miméticas del cine.

En la actualidad, las teorías realistas han sido muy criticadas, o refutadas. Aunque también los postulados se han tomado como referencia para nuevas teorías. Entre ellas, se encuentra la Teoría de la mente, planteada por Humphrey (1993) que se centra en el espectador y en su manera de interpretar estados mentales de los personajes y del autor de los filmes. Esta teoría señala que el autor coloca puntos de focalización a lo largo de toda la trama, que se convierten en comentarios sobre la temática que trata, y es tarea del espectador leer en qué lugar se encuentran y cómo representan la mente del creador implícito (Valhondo-Crego, 2020).

Las teorías realistas también se han centrado en el abordaje de manifestaciones tan actuales como la violencia. Realismo y violencia se han convertido en dos elementos indisolubles de entretenimiento que, por otro lado, pueden desensibilizar a las audiencias y deshumanizar a quienes son vejados (León, 2005).

Por otra parte, existe también la impronta de hacer una relectura de algunos autores clásicos de la teoría cinematográfica, tal como hace Hansen (2019) quien plantea que Kracauer no pretendía solamente establecer una teoría reivindicativa del cine realista, sino que planteaba poner en valor la funcionalidad de las imágenes cinematográficas, en una compleja y destruida, pero además planteaba una reconfiguración de distintas experiencias sociales a través del arte.

Asimismo, las dos últimas décadas han traído consigo un nuevo fervor por el cine documental, que se ha reinventado y ha planteado una serie de mixturas narrativas, que lo han llamado a catalogarse más como cine de no ficción. Estas mixturas conllevan una serie de problemáticas en sí mismas al plantear temas de credibilidad y valor informativo, ligadas siempre al documental como

valores realistas propios de este tipo de cine. Esto se ha visto afectado por los distintos modos de enunciación, que se fundamentan en lo formal, lo narrativo y la reconstrucción, que podrían poner en tela de juicio la credibilidad de estos discursos (Vallejo, 2018).

La teoría realista, en la actualidad, mantiene su vigencia, pues sus postulados siempre se fundamentan en una representación auténtica de la realidad, sin sobrecargar sus modalidades estéticas y están vinculadas a preponderar al cine como una herramienta para la denuncia social. De todas maneras, las primeras teorías que manifestaban que un cine realista debía prevalecer y lo entendían como una modalidad de captación de la realidad, ya están discontinuadas, y se aboga por un entendimiento de mayor profundidad sobre la audiencia.

3.2. Teoría del autor

Las teorías realistas son la base de la Teoría del Autor, que se refiere a la expresión estética y narrativa propia de quien dirige. Sus fundamentos llevan hacia André Bazin, que en 1951 constituye la revista *Cahiers du Cinéma* y publica su artículo '*La politique des auteurs*' que resulta sumamente influyente en la comunidad teórica del cine. En dicha revista colaboran de manera asidua cineastas como François Truffaut, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, entre otros, que respaldan la jerarquía de directores como Robert Bresson, John Ford y Orson Welles (Zavala, 2016).

En Francia se desarrolla esta nueva tendencia gracias a distintos factores, como la llegada de filmes americanos, la creación de cineclubs y filmotecas. Además, influye el lanzamiento de revistas especializadas en cine y de festivales internacionales como Cannes. Igualmente, existen analistas que defienden el cine norteamericano de autor, sumamente diferente al cine francés.

Un pensador de gran reconocimiento, Foucault (1969) señala que las características que se necesitan para identificar a un autor son las que remiten a San Jerónimo, dentro de las cuales se menciona que: el autor debe tener un valor constante y permanente en sus obras. Debe ser coherente desde lo conceptual y teórico. Se debe abordar desde sus unidades estilísticas. Y, debe condensar distintos eventos y acontecimientos históricos.

En la actualidad, Thomson-Jones (2008) refiere que el papel de quien dirige, como gestor de una película y personaje fundamental tiene tres ejes: en primer lugar, desde lo ontológico, puesto que es quien decide las caracterís-

ticas estéticas de la película. En segundo lugar, desde lo interpretativo porque formula una visión integradora de todos los campos de creación de la película, y finalmente, un argumento evaluativo, puesto que considerar la existencia del autor, permite que se genere una noción interpretativa conjunta de la película.

Por su parte, Sarris (en Buckland 2012, p. 41) señala que las características más importantes para delimitar a un autor cinematográfico son "la competencia técnica; el estilo personal; y, la más importante, el significado interior (esto último) como la tensión entre la personalidad del director y su material".

García Aguilar (2019) indica que la comprensión de la teoría del autor se puede abordar desde cuatro elementos de base:

1. Constancia en su valor narrativo y de riqueza expresiva.
2. Coherencia en la lógica que encadena sus obras y la conceptualización que el autor tenga de ellas.
3. Unidad estilística reconocible por la audiencia en cada uno de sus filmes.
 1. Utiliza referencias en su cine, pero a la vez se convierte en referencia.

A lo largo de los años, la Teoría del Autor se ha mantenido vigente dentro de la crítica cinematográfica y los estudios del cine, pero no siempre con voces alentadoras, por el contrario, se generan críticas complejas, debido a que:

La noción de significado interior es inasible, pues deriva en una dimensión psíquica o metafísica difícilmente inteligible para un espectador cinematográfico o, incluso, para un crítico especializado. De la competencia técnica podría decirse que ésta es completamente dependiente del tipo de obra a la que nos enfrentemos y de la intencionalidad formal que un realizador precise para un filme específico. La premisa restante, de acuerdo con la definición de Sarris, es el estilo personal, y puede resumirse como el conjunto de gestos individuales del sujeto creador, que reflejan una presencia creativa reconocible en la trama y en los componentes visuales de un filme. (García Aguilar, 2019, p. 24)

Dentro de esta perspectiva, se entiende que las audiencias necesitan de una aprehensión de las características que modelan los productos de un autor, y de una posterior legitimación, para después interpretar esos valores y dar validez a esa firma por parte de la crítica, sin lo cual, el autor caería en el olvido, al menos dentro de su categorización como tal.

3.3. Tercer cine

La teoría del Tercer Cine se engloba dentro de las teorías de la enunciación. Es una forma de denominar al cine que se realiza en los países del tercer mundo, que tiene como objetivo descolonizarlos culturalmente, según postulados ideológicos fundamentados en la izquierda política (Del Valle, 2012).

Es una teoría que critica el *statu quo*, reclama los derechos de los sectores que no se toman en cuenta. De esta manera, aparecen manifiestos cinematográficos clásicos como la *'Estética del hambre'* de Glauber Rocha (1963) o *'Por un cine imperfecto'* de Julio García Espinosa (1969) que declaran que el Tercer Cine debe ser triste, feo y debe mostrar la pobreza de un modo "técnicamente imperfecto, dramáticamente disonante, poéticamente rebelde y sociológicamente impreciso" (Rocha, 1963, p. 13).

El cine político que se desarrolla a partir de los años sesenta se genera desde el sentido de denuncia de sistemas políticos y sociales instalados con determinaciones ideológicas. Es un cine que deviene de teoría italiana de izquierda que retoma las propuestas de Gramsci y las vuelca al cine (Stam, 2009), en definitiva, trata de ser una corriente continuadora del neorealismo italiano, que también deviene por los movimientos revolucionarios que se efectuaron en Latinoamérica, Medio Oriente y África.

Plantea un cine de liberación y descolonización cultural, que utiliza distintos recursos narrativos y estéticos para poder implementar sus ideas. Tiene mucha influencia política y deviene luego del brote del tercermundismo a partir de la década del sesenta. Apunta a buscar los mecanismos para generar un cine diferente, opuesto al cine de Hollywood, que lo denominan el Primer Cine, y también busca superar al cine de autor, nombrado como Segundo Cine (Mestman, 2009).

Las teorías que surgen del Tercer Cine señalan que todo evento cultural implica contraponer intereses de las clases dominante y dominada. Situación que, según sus postulantes, solo se podrá superar cuando los valores de la humanidad generen una sola categoría que universalice su liberación. Una falta de conciencia sobre las dualidades planteadas hace que se generen expresiones artísticas que siguen los modelos planteados por las clases dominantes, haciendo caso omiso de la cultura de subversión, que nace naturalmente de las clases dominadas (Getino y Solanas, 1969).

El Tercer Cine es una forma de expresión opuesta a las necesidades de expansión de los imperialismos. Tér-

minos como neocolonialismo son expuestos para describir que, mediante la cultura, los países desarrollados tratan de convencer a los países en vías de desarrollo de su inferioridad. Se señala que un verdadero cine de liberación debe nacer de nuevos modelos de producción, distribución y exhibición, focalizados en las necesidades de los pueblos oprimidos y vinculados a la necesidad de generar visibilidad de su identidad.

El cine militante es una categoría dentro del Tercer Cine, que es la cumbre que espera alcanzar y apunta a focalizar una ideología de izquierda muy marcada y destacar las teorías revolucionarias, pero, sobre todo, busca fines prácticos, es decir, conmovir a la audiencia para que forme parte del proceso de liberación (Mestman, 2009).

Una de las situaciones importantes que se realizan desde este nivel de entendimiento del cine es la 'muerte del actor', puesto que no existe mucha confianza en el desenvolvimiento de actores profesionales, por lo cual, se indaga mayoritariamente en la idea de que no es necesario un actor, sino seres humanos que compongan personajes de sí mismos, y con ello, se promueve la idea de la improvisación (Caldevilla, 2009).

Otro elemento importante dentro de esta nueva concepción es la posición moral del director, que busca esencialmente un discurso de protesta, que se expone desde el ámbito de la sinceridad con que se retrata la realidad, y de este modo, muestra al cine como un instrumento de crítica social.

3.4. Formalismo y textualismo

Las teorías formalistas nacen en contraposición a las teorías realistas del cine. Señalan que la presencia de un marco físico, la cámara, enarbola la participación de una naturaleza construida y de su artificialidad (Elsaesser y Hagen, 2015). Esto es, el entendimiento del cine como representación objetiva de la realidad se pierde, o se reemplaza por el de un constructo.

Todorov (1980), uno de los catedráticos clásicos que analiza esta teoría, plantea que el formalismo ruso tiene sus inicios en los años 20 como movimiento literario que busca entender la noción de forma de manera integral, dinámica y concreta, que es en sí misma un contenido, y después una correlación. Se desarrolla a la par que la Revolución Rusa y se disemina a las distintas artes. Es una corriente que fue perseguida en la URSS en los años treinta por ser contraria al realismo socialista, aunque muchos de los artistas de la corriente formalista, cuando salieron del país, sustentaron las ideas de la Revolución.

Para los formalistas rusos, una obra de arte es un elemento comunicativo que vincula la imagen con el lenguaje y que se puede analizar a profundidad por medio del montaje (Dufuur, 2010). El montaje toma su término de la industrialización y tiene distintos significados e implicaciones internas. Entre ellas, se puede citar la conexión directa con las vanguardias artísticas y el arte constructivista, en el cual la suma de los elementos es lo más importante y el montaje es el eje fundamental de toda la construcción. Desde esta perspectiva, en el cine el valor de los planos tiene que ver con su capacidad de fusionarse y relacionarse, no con su valor como unidad.

Las teorías del montaje surgen en un momento político bastante caótico en la Unión Soviética, por lo que las formas expresivas se mantienen cercanas a aquellos momentos por medio de los manifiestos, que se entienden como principios rectores de comportamientos y maneras de actuar. Así, cineastas como Dziga Vertov, Filippo Tomasso Marinetti o André Breton llevan sus ideas por ese cauce.

Las creaciones cinematográficas que utilizaron al formalismo como fundamento teórico, resultaron en obras con lenguajes sumamente particulares, opuestas a las ideas oficiales, y dieron pie a la creación del simbolismo poético del cine, con Andrey Tarkovsky a la cabeza (Prigorian, 2008).

En la actualidad, las teorías formalistas y textualistas han sido criticadas por no tener en cuenta el contexto social o histórico para el desarrollo de sus obras. Además, las que se producen cuentan con la idea generalizada de que son elitistas, o demasiado académicas e inaccesibles para el público en general. Además, se discute la gran importancia que se da a la forma, por sobre el contenido, pues no siempre es bien recibido por las audiencias.

Si bien existió una serie de influencias de las teorías formalistas y de varios directores que plasmaron sus obras desde este aspecto, no se pudo observar que provocasen un cambio social, pero sí se advirtieron varias influencias en la línea convergente del experimentalismo dentro del cine, que se tradujeron en obras en fílmico y desembocaron en el videoarte (Russo, 2003).

Desde la actualidad del entendimiento cinematográfico del formalismo, se plantea huir de la mirada objetiva y de lo verosímil, pues no siempre se acercan a la verdad. Lo principal es buscar expresiones que plasmen modos de imaginar e idear el mundo, de capturar la esencia de la mente en imágenes.

Para los artistas que siguen las consignas experimentales, el pensamiento de Eisenstein ha sido fundamental

y que, aunado a las nuevas herramientas tecnológicas digitales, van a permitir que se plasmen nuevas estéticas que podrían determinar el curso artístico de las siguientes décadas.

3.5. Estudios semióticos

Muchos fundamentos, modelos y métodos de la cinematografía tienen su base en el análisis lingüístico, que se vincula al ámbito de la semiótica, como disciplina que pretende abarcar todo el estudio de las actividades signícas (Pérez Bowie, 2008).

En los años sesenta y setenta, la semiótica plantea la idea de que la realidad se configura por sistemas de signos y códigos relacionados entre sí. De estos estudios se vale la cinematografía para buscar una teoría de alcances científicos. Parte del modelo de lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, con el lenguaje como organizador del pensamiento y como mediador de la manera en que los seres humanos conocen el mundo, determinando su manera de ver la realidad. A él se suman las posturas destacadas de autores como Greimas, Hjemslev y Jakobson.

La semiótica plantea modelos con la capacidad de explicar la manera en que el cine establece sentidos y los transmite al público. Su objetivo es esbozar leyes para el visionado de filmes, que permita determinar grados de significación para entender sus características particulares (Tornero, 2021).

Christian Metz (2002) es uno de los pioneros en este tipo de discusiones y define al cine como un lenguaje que se cuestiona su propia naturaleza y se pregunta si en realidad es una lengua. Se refiere a si posee un sistema lingüístico con formas y morfemas, o si posee un lenguaje artístico, que se articula por sus propios códigos concretos. Indica que el cine es un lenguaje, no posee sistema lingüístico, pero tiene recursos expresivos.

Un segundo momento dentro del estudio semiótico del cine viene del lado de la Semiótica Narrativa, que deriva en la Narratología Fílmica, que aborda la forma y el sentido de las películas, desde una base teórica y de modelos planteados con antelación (Chateau, 1990).

Con estas nociones, se abandona el estructuralismo de carácter formalista, para dar paso a una práctica empírica que se vuelca al análisis de secuencias, planos, textos de naturaleza fílmica, géneros y escuelas. Casetti (2010) apunta que los análisis textuales fílmicos, poseen un interés descriptivo, a la vez que remiten a la discusión de las categorías empleadas para el análisis y el planteamiento

to de nuevas categorías de análisis, lo que deriva en una profundización sobre lo conceptual y teórico.

El análisis narratológico, con el tiempo, ha ingresado en el campo de análisis de la enunciación y la narración, agregando también un elemento importante que antes se descartaba, la recepción, lo que derivó en una pragmática cinematográfica que pretende entender el texto audiovisual y al espectador activo y cooperativo (Paz Gago, 2001).

Los estudios de la cognición marcan un nuevo entramado en el cual se actualizan las teorías semióticas. Se focalizan en entender cómo las películas afectan la percepción de los espectadores, a partir del análisis de la imagen, el sonido y la narrativa cinematográfica y cómo influyen en la percepción, la memoria y las emociones de las audiencias.

El cognitivismo también apunta hacia el análisis de los receptores, con base en la fenomenología. Dicha postura señala que el cine es, en sí mismo, un lenguaje, por tanto, no puede aprenderse desde enfoques psicoanalíticos. Parte de las operaciones conscientes y preconscientes, desde un nivel de investigación empírica y racional, para generar comprensión sobre la recepción desde su aspecto narrativo (Tornero, 2021).

Los estudios cognitivos se consideran eclécticos, con una serie de propuestas alternativas a las planteadas por el psicoanálisis y la filmolingüística. Surge la disyuntiva de contraponerse a un espectador pasivo, y se plantea un individuo con motivaciones racionales y un proceso de decodificación de los procesos fílmicos que se entiende de una manera similar a los patrones de la percepción humana.

Una derivación de los estudios cognitivos es la teoría ecológica de la percepción visual, que explica el proceso desde los mecanismos perceptivos a la respuesta emocional. Dentro de ello, se entiende que la percepción humana está establecida de antemano por mapas cognitivos que son parte de procesos evolutivos de los seres humanos. En estos mapas, se encontrarían los patrones narrativos del cine de ficción que las audiencias adquirirían culturalmente desde la niñez (Zumalde-Arregui, 2011).

Además, para esta teoría conviene tener presente la respuesta emocional del espectador desde el ámbito fisiológico y somático, que se refleja en el llanto, o la risa. En este sentido, las emociones y sentimientos llegan a ser tan objetivos como las cogniciones (Grodal, 1997). El enfoque cognitivo permite un abordaje cinematográfico que trata de abarcar tanto las emociones fílmicas, como

todos los procesos que las provocan y que son parte de una película.

3.6. Teorías de la recepción

Las Teorías de la Recepción se empiezan a forjar desde el ámbito de los estudios humanísticos, puesto que la producción de significado desde la semiótica era importante, pero dejaba de lado el papel del receptor, así que se focalizó la atención en la literatura y el arte, pero desde esta nueva óptica (Tornero, 2021).

El psicoanálisis es una de las disciplinas que aporta con su visión acerca de lo que ocurre en el cine, con una generación de analistas ávidos de revisión del consumo cinematográfico desde el ámbito del receptor, entendido como un sujeto que constituye y es constituido por el texto (Sánchez Navarro, 2006).

En definitiva, el espectador pasa a ser el foco de atención por parte de las nuevas teorías cinematográficas. Stam (2009) refiere que, desde lo cultural y social, el espectador puede ser abordado desde varios lugares:

1. El espectador que se configura por el texto, es decir, por las convenciones de la estructura narrativa, o del punto de vista.
2. El espectador que se configura por los dispositivos técnicos, por ejemplo, los distintos formatos o las implementaciones modernas de salas de cine.
3. El espectador que se configura por contextos institucionales de la espectadorialidad, delineado por los análisis críticos, o el frecuentes salas de cine o filmotecas como ritual.
4. El espectador que se configura por discursos e ideologías sociales cercanos.
5. El espectador que se configura por sí mismo, es decir, que se define por su condición demográfica e histórica.

En definitiva, las Teorías de la Recepción consideran que el espectador es un ser activo con actividades mentales constantes durante la proyección, que le permiten encontrar nociones de concordancia en lo que está mirando, y todo ello es susceptible de ser examinado, es así que nacen teorías que derivan de los estudios realizados con anterioridad en el ámbito cinematográfico, y que incluyen como elemento ineludible al espectador, junto con el desarrollo tecnológico y nuevos conceptos, como lo referente a transmedia. A continuación, se desglosan varios de los estudios fundamentales dentro de la recepción.

3.6.1. Neurociencia del Cine

La neurociencia del cine, o llamada también neurocinema, es una disciplina actual que estudia la relación existente entre cerebro y cine. Mediante resonancias magnéticas funcionales, mide la actividad cerebral de los espectadores, mientras se encuentran mirando una película, y de esta manera, se genera una comprensión sobre la forma en que el cerebro procesa los estímulos audiovisuales.

Un estudio de neurociencias determinó que los estímulos audiovisuales son mucho más efectivos que si solo se viera o se escuchara. Esto se extrapola al hecho de entender que el cerebro está implementado para disfrutar y recordar narraciones, es decir, cuando se presenta información en formato narrativo, esta aumenta su probabilidad de ser recordada (Sidorenko *et al.*, 2021).

El cine y las neurociencias se complementan y sirven de medio para que creadores de contenido puedan entender los mecanismos de funcionamiento cerebral y elaboren contenido perdurable, diverso y dirigido a un público más amplio (Baez *et al.*, 2023).

Existen mecanismos neuroquímicos que permiten manipular la forma en que se crean motivaciones en el público y se crean satisfacciones de lo que se consume, es decir, se pueden provocar respuestas emocionales en el espectador (Martín y Melendo, 2021). Cuando se identifican los mejores mecanismos para implicar al público, se trata de provocarlos, para que fijen mayor atención en lo que se muestra (Tapia *et al.*, 2017).

3.6.2. Estudios de Género y Sexualidad

A partir de los años ochenta, la oposición al pensamiento hegemónico desemboca en una lucha a favor del género y la sexualidad. Su base son las teorías de la comunicación y los estudios sociales, que confluyen en dos líneas principales de estudio: la primera es positivista cuantitativa, que mide el impacto de los filmes en el espectador, sin ninguna apelación al centro mismo del cine. La segunda es exploratoria cualitativa, en la que se toman en cuenta las narraciones que exploran la globalidad del cine y cómo impacta a la audiencia (Fernández Labayen, 2008).

Es en el sentido de la construcción de las subjetividades en donde más cabida tienen los estudios de género ligados al cine, puesto que se pretende rastrear la manera en que se construye el pensamiento socialmente dominante sobre lo masculino y lo femenino, y lo que los caracteriza. La construcción del género se debe abordar

desde distintos lugares, pues parte de la simbolización de las distinciones sexuales, pero también tiene una construcción cultural que se asienta en elementos concretos, ideas, discursos y pugnas de poder (Laguada, 2006).

Uno de los aspectos que más trasciende en estos estudios es el tema de las representaciones. Tradicionalmente, se exhibe a las mujeres como objetos sexuales, en roles limitados que sirven de apoyo a los hombres protagonistas. Esta visibilización genera una contribución para que la desigualdad de género se perpetúe. Es por ello que estas investigaciones buscan determinar representaciones y cuestionarlas, para abogar por una mayor equidad y diversidad en el cine (Solís Salazar, 2018).

Ligado a lo anterior se encuentra la representación de la sexualidad en el cine, dado que, a través de los años, se han logrado superar varias brechas en cuanto a censura y represión hacia la diversidad sexual, aunque no es una tarea ganada, pues siguen permeando prejuicios hacia los grupos LGBTQ+, quienes aun reciben discriminación y estigmatización (Bermúdez Rodríguez y Duque García, 2024).

Existe una gran variedad de temáticas y enfoques que plantean incluir otros ámbitos importantes en la discusión. Por ejemplo, temas de interseccionalidad con otras formas de opresión, o la discusión del sexismo ambivalente. Se focalizan también en la recepción, tratando de entender cómo las interpretaciones de las audiencias van cambiando, de acuerdo al contexto, cultura o demografía. Sumado a ello, se generan análisis contextuales, por medio de los cuales, se puede llegar a entender cómo el entorno tiene influencia en una película y la manera en la que producciones de otras épocas deberían ser leídas en la actualidad.

3.6.3. Estudios Poscoloniales

Los estudios poscoloniales son muy cercanos a las teorías del Tercer Cine y del Autor. Pretenden generar aproximaciones al entendimiento de las formas de colonialismo y las consecuencias que han tenido en sociedades contemporáneas. De esta manera, se busca cuestionar las narrativas que han representado eventos históricos y la manera en que han tenido un impacto en la cultura.

El cine tiene la gran ventaja de llevar en sí mismo una serie de estrategias para poder manifestar ideas, discursos, representaciones y perspectivas sobre distintos ámbitos sociales, y dentro de los estudios poscoloniales, se lo considera como una fuente valiosa para entender eventos históricos, aunque no pueda satisfacer todas las aristas que plantea la problemática, puesto que, a su luz, debe cotejar-

se otro tipo de documentación para generar una comprensión profunda de los fenómenos (Alvira, 2011).

Las películas de contenido poscolonial suelen ser frecuentes, es así que se ha acuñado un género para englobarlas a todas. De todas maneras, el tema del poscolonialismo tiene tantas vertientes, que es sumamente complejo poder aglutinarlas en un solo género. Así que la consideración óptima es entender que el cine que conlleva una reflexión histórica debería también aportar reflexiones sobre el funcionamiento de la misma industria cinematográfica, entendida como un paradigma colonial de conocimiento que viene de Occidente.

Conviene señalar también que la mayor parte de exponentes de creaciones poscoloniales no provienen directamente de la cinematografía, sino que se han valido de una serie de formatos audiovisuales para exponer sus obras. En este sentido, el video de creación, ensayo audiovisual, video expandido, video instalaciones, documental y otros más, permiten reparar sobre la misma mecánica del cine para elaborar discursos, así que tratan de forzar estrategias narrativas y formales distintas, que se vinculan más con lo subjetivo (Guardiola, 2017).

Una de las cuestiones principales que se pretende realizar desde este ámbito es el de la revisión de figuras históricas cercanas a la historia del colonialismo, para generar un cuestionamiento sobre su participación y generando una discusión sobre la validez de mantener su legado y su representación en la actualidad, mientras otras voces son silenciadas (Armes, 2005). Sobre la misma base, el análisis se suele colocar sobre la construcción de identidades nacionales que parten de la colonización, además de trabajar sobre temáticas de alteridad, racismo, discriminación y resistencia.

3.6.4. Estudios Transmedia

Una producción audiovisual transmedia puede entenderse desde tres elementos fundamentales: un universo narrativo, plataformas que permitan que ese universo se incremente y audiencias que consuman e interactúen con ese contenido (Lastra, 2016). Un relato puede comenzar en una plataforma como, por ejemplo, una página web, saltar a la cinematografía, después convertirse en una novela y después en un videojuego. Todo depende del grado de implicación que tenga el universo con las audiencias.

La cuestión es que el cambio de plataformas mantiene un mismo universo, pero no repite historias, sino que las renueva y las expande. Los casos paradigmáticos son Star Wars y Pokemon, en los cuales la integración y el

seguimiento dependen mucho del consumidor, que opera de manera colaborativa, pero siempre con la consigna de que cada producto se puede consumir de manera autónoma, si así se desea, o si no, se puede ingresar en el universo completo, para generar un entendimiento de mayor profundidad (Scolari, 2013).

Los estudios transmedia comprenden conceptos y prácticas narrativas de distinta índole, que a veces se toman como sinónimos, o como parte de conceptos más amplios. Así se puede encontrar conceptos como *cross-media*, plataformas múltiples, intertextualidad, medios híbridos, multimodalidad, intermedia e interacción transmedia. Cada uno de ellos tiene una relación directa con los estudios transmedia y aporta una dimensión especial dentro del transmedia (Scolari, 2013).

De esta manera, estos estudios buscan comprender la conexión entre distintas plataformas, pero también la manera en que el cine logra una filiación directa con otros medios de comunicación, todo con el fin de enriquecer la experiencia de las audiencias. También busca entender el punto de vista de las audiencias, y sus nuevas formas de consumo. Justamente este tipo de estudios son los que están a tono con la neurociencia del cine y los estudios de la recepción.

Sumado a ello, también se realizan proyectos de investigación y estudios sobre los beneficios de la alfabetización transmedia, como un campo que permita que el cine genere un mejor entendimiento y discernimiento de distintas temáticas en el ámbito escolar (Ambròs Pallarès, 2020).

3.6.5. Estudios de Fanáticos

Los estudios de fanáticos en el cine son un campo de investigación académica que se focaliza a entender las comunidades que se forman alrededor de las producciones audiovisuales, analizando sus prácticas, ideas y discursos. Las ideas de partida sugieren que se debería considerar a los fans como una subcultura, lo cual permitiría entender de manera profunda los nuevos mecanismos de funcionamiento de las audiencias y su manera de accionar en los entornos transmedia (Livingstone, 2013). Otra idea de importancia es la consideración de los medios de comunicación como parte de la cotidianidad, y la llegada de la convergencia mediática, la hiperconexión y las condiciones a las que se enfrentan las juventudes por todas estas circunstancias.

Existe el presupuesto de que la juventud actual sigue las dinámicas planteadas por nuevos entornos mo-

delados desde lo urbano y lo transmedia, que derivan en prácticas juveniles totalmente ligadas hacia lo mediático y digital. Pero los estudios no generan solo aproximaciones hacia la conformación de comunidades de fanáticos, sino también al entendimiento de las estrategias de la industria cinematográfica, para idear formas de entretenimiento volcadas justamente a crear este tipo de comunidades afines a sus producciones de manera emocional (Vargas, 2015).

De esta manera, estos estudios utilizan análisis textuales, encuestas y entrevistas y métodos etnográficos, para lograr el entendimiento profundo de estas comunidades de fanáticos, que juegan un papel determinante en la difusión de la cultura popular, primero para comprender sus mecanismos de funcionamiento, pero también para generar nuevas estrategias de marketing efectivas y, tal como en el apartado anterior, comprender sobre cómo poder generar una alfabetización adecuada sobre la transmedialidad.

4. Conclusiones

Las teorías cinematográficas llevan un largo camino en su exploración del séptimo arte, justamente desde las primeras proyecciones en salas de cine, puesto que era menester indagar sobre las distintas aristas que componían el cine. Desde un primer momento, no existe un consenso sobre el abordaje, y no ha existido aun una teoría global, que pueda condensar la manifestación ci-

nematográfica en su totalidad, aunque se han hecho numerosos intentos.

El lugar en el que los teóricos se han posicionado, a lo largo de los años, para fundamentar lo que debería ser el cine, ha mantenido un constante diálogo crítico sobre la manera en que el cine debería ser concebido. Es así que las teorías realistas y las teorías formalistas han chocado constantemente, cada una por reafirmar su posición, dentro de la cual se plantea la idea de que el cine es un reflejo mimético de la realidad, o es una construcción que conlleva la determinación de su propio lenguaje.

Aquellas nociones que tuvieron gran éxito gracias a su discusión desde mediados del siglo pasado, han sido reemplazadas por teorías que focalizan su atención en el receptor. Esta posición, claramente a tono con lo que está ocurriendo con los cambios sociales que permiten mayor apertura de minorías sociales y dotan de mayor protagonismo a las audiencias, plantea nuevos retos de entendimiento conceptual del cine y remiten a su devenir.

Sin duda, el consumo cinematográfico ha cambiado, las salas de cine no son la única alternativa, y cada vez más se ven reemplazadas por las plataformas audiovisuales, que también están reorientando sus estrategias para seguir ganando adeptos. A todo ello se suman los cambios en estrategias de producción, las redes sociales, la llegada de la inteligencia artificial y una serie de problemáticas que, sin duda, plantearán nuevos rumbos para la exploración teórica cinematográfica.

Referencias

- Ambròs Pallarès, A. (2020). Cinema, transmèdia i educació: relats en pantalla. *REIRE Revista d'Innovació I Recerca En Educació*, 13(1), 1–18. <https://doi.org/10.1344/reire2020.13.128644>
- Alvira, P. (2011). El cine como fuente para la investigación histórica. Orígenes, actualidad y perspectivas. *Revista Paginas*, 3(4), 135-152. <https://doi.org/10.35305/rp.v3i4.124>
- Armes, R. (2005). *Postcolonial images. Studies in North African Film*. Indiana University Press.
- Báez, A. B., Ormaechea, S. L. y Domínguez, D. C. (2023). Herramientas neurocomunicativas en el cine documental. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (27), 193-218. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2023.vi27.16183>
- Bazin, A. (2004) *¿Qué es el cine?* Rialp.
- Bermúdez Rodríguez, J. C., y Duque García, S. M. (2024). Feminidad subalterna en el documental: Construyendo un cine desde la afectividad y la equidad. *GénEros*, 2(3), 209–231. <https://doi.org/10.53897/RevGenEr.2024.03.07>
- Buckland, W. (2012). *Film theory. Rational reconstructions*. Routledge.
- Caldevilla, D. (2009). Neorrealismo italiano. *Frame: Revista de cine de la Biblioteca de la facultad de Comunicación* (4), 23-35.
- Casetti, F. (2010). *Teorías del cine*. Cátedra.
- Chateau, D. (1990) *La sémiologie du cinéma: un bilan*. Degrés.
- Cubo Delgado, S., Martín Marín, B. y Ramos Sánchez, J. (2019). *Métodos de investigación y análisis de datos en ciencias sociales y de la salud*. Pirámide.

- Del Valle, I. (2012). Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, (5), 1-23. <http://elojoquepiensa.cucsh.udg.mx/index.php/elojoquepiensa/article/view/79>
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental. *Revista Frame*, 6, 312-349. <https://idus.us.es/handle/11441/101631>
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2015). *Introducción a la teoría del cine*. UAM Ediciones.
- Epstein, J. (1957). *La esencia del cine*. Galatea Nueva Visión.
- Fernández Labayen, M. (2008). Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas. *Portal de la Comunicación. In-Com-UAB*, 1-15. <https://acortar.link/acNFzH>
- Foucault, M. (1969). Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63(3), 73-104, 817-849.
- García Aguilar, R. (2019). El cine digital y el autor descentrado. En V. Castellanos, R. García y R. Martínez (Coords.), *Cine digital y teoría del autor. Reflexiones semióticas y estéticas de la autoría en la era de Emmanuel Lubeski* (pp. 23-52). Casa abierta al tiempo.
- Genette, G. (1995). *Ficción y dicción*. Lumen.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. *Revista Tricontinental*, 13, 107-132. <https://n9.cl/jiu2v>
- Gómez Mendoza, M. Á., Deslauriers, J. P. y Alzate Piedrahita, M. (2010). *Cómo hacer tesis de maestría y doctorado*. ECOE Ediciones.
- González de Arce, R. B. (2021). Microanálisis fílmico y teoría del cine en la alfabetización audiovisual: estrategias didácticas desde y para la práctica docente universitaria. *Praxis & Saber*, 12(29), 1-19. <https://doi.org/10.19053/22160159.v12.n29.2021.11834>
- Grodal, T. (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feeling and Cognition*. Oxford University Press.
- Guardiola, J. (2017). Colonia América. Notas para un cine postcolonial. *Secuencias*, 43-44. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.009>
- Hansen, M. B. (2019). *Cine y experiencia. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin y Theodor W. Adorno*. El Cuenco de Plata.
- Humphrey, N. (1993). *La mirada interior*. Alianza Editorial.
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La aljaba*, 10, 141-156. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/5328>
- Lastra, A. (2016). El poder del prosumidor. Identificación de sus necesidades y repercusión en la producción audiovisual transmedia. *Revista ICONO 14. Revista Científica De Comunicación y Tecnologías Emergentes*, 14(1), 71-94. <https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.902>
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana* (Vol. 64). Editorial Abya Yala.
- Livingstone, S. (2013). The participation paradigm in audience research. *The Communication Review*, 16(1), 21-33. <https://doi.org/10.1080/10714421.2013.757174>
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (Coord.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). CLACSO.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación cinematográfica*. Paidós.
- Paz Gago, J. M. (2001). Semiotic theories and film semiotics. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 371-387. <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/709/pdf>
- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Universidad de Salamanca.
- Perkins, V. F. (1997). *El lenguaje del cine* (Vol. 74). Fundamentos.
- Prigorian, N. (2008). Cine soviético. *Cuadernos unimetanos*, (16), 9-11. <https://n9.cl/o660p>
- Rocha, G. (1963). *Revisão Critica do Cinema Brasileiro*. Civilização Brasileira.
- Russo, E. A. (2003). La máquina de pensar: Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, (15), 59-68. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7334456>
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa Audiovisual*. UOC.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia*. Deusto.
- Sidorenko Bautista, P., Alonso López, N., y Giacomelli, F. (2021). Espacios de verificación en TikTok. Comunicación y formas narrativas para combatir la desinformación. *Revista Latina de Comunicación Social*, 79, 87-113. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2021-1522>
- Solís Salazar, S. G. (2018). La importancia del desarrollo de la teoría cinematográfica feminista en México: un llamado al análisis del género y el cine. *Debate feminista*, 55, 81-103. <http://dx.doi.org/10.22201/cieg.01889478p.2018.55.0>

Stam, R. (2009). *Teorías del cine*. Paidós.

Tapia Frade, A., Rajas Fernández, M. y Martín Guerra, E. (2017). Diferencias de género en el consumo audiovisual: un experimento de neurociencia sobre spots de televisión. *Vivat Academia, Revista de Comunicación*, 141, 39-54. <https://acortar.link/gqÜpPJ>

Thomson-Jones, K. (2008). *Aesthetics & Film*. Continuum.

Todorov, T. (1980). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo Veintiuno.

Tornero, A. (2021). Enfoques de la recepción en estudios de cine y literatura. *Inventio*, 6(12), 79-86. <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/468>

Valhondo-Crego, J. L. (2020). Focalización fílmica Clásica y Moderna: estructuras de información en la historia del cine de ficción. *Transinformação*, (32), 2-8. <http://dx.doi.org/10.1590/1678-9865202032e190076>

Vallejo, A. V. (2018). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Estudios Cinematográficos*, (1), 140-154. <https://doi.org/10.22201/cuec.01888056p.2018.1.50>

Vargas, H. G. (2015). Hacer vida en las pantallas: de fans en tiempos del cine después del cine. Post-cine, post-subculturas, post-fandoms. *Versión. Estudios de comunicación y política*, (36), 42-53. <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/612>

Zavala, L. (2016). De qué hablamos al decir «estética del cine». *Desde el sur*, 8(1), 85-100. <https://doi.org/10.21142/DES-801-2016-85-100>

Zumalde-Arregi, I. (2011). La emoción fílmica. Un análisis Comparativo De Las teorías cinematográficas. *Revista Latina De Comunicación Social*, 66(abril), 326-49. <https://doi.org/10.4185/10.4185/RLCS-66-2011-936-326-349>