

El cine como arte cinéticamente modularizado

Se trata de un análisis del cine como arte que funciona en el umbral de la imaginación y del pensamiento con la transacción de otorgar realidad a un movimiento virtual. La incorporación de la percepción del movimiento secuencial es lo que confiere al cine el estatuto de un arte distinto de la fotografía y de las otras artes reproductivas.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Nadie llamaría cine a un espectáculo de un close-up o plano congelado durante una hora a pesar de que el procedimiento técnico de proyección fuera el mismo de un cinematógrafo en una sala. La secuencia de imágenes conectadas en una serie dinámica y perceptivamente tejidas en distintos planos y/o tomas –sean fotogramas con base química o barridos electrónicos– es lo que da un carácter específico a la expresión cinematográfica.

Pero, según nuestra tesis, su lecturabilidad e inteligibilidad semiótica se sitúan en un nivel constructivo distinto de esta operación de marcar señales en un soporte o canal físico y de inscribirlos como una substancia expresiva significativa.

En primer lugar, las artes plásticas, sobre todo figurativas, se desarrollaron sobre la base ficcional de la reproducción de la realidad, otorgando la calidad de “verosímil” al producto generado por la supuesta analogía, propia del iconismo (Tatarkiewicz 2001).

Índices, iconos y símbolos, según la nomenclatura peirceana, son inscripciones que se articulan bajo reglas constructivas de sustitución y contigüidad, al estilo de los sueños despiertos o

“Por un lado, el cine siempre ha sido entendido a partir de la conquista y la suma del tiempo a las artes del espacio (...) Por otra parte, la cultura del siglo XX se resistió a asumir la inextricable unidad de la materia-espacio-tiempo propuesta por la física a principios de ese mismo siglo...”

ALONSO GARCÍA, 187

dormidos, que tratarán de mimetizar por simulación la plástica surrealista, la técnica del collage y el procedimiento del corte y pega, propio de la página del periódico o del afiche. Si bien en el cine *prevalece el iconismo*, desde el cine mudo se utilizan también todos los otros sistemas de signos (índices, marcas, créditos textuales, etcétera), a los que se agregarán los auditivos (música, ruidos, efectos sonoros).

En segundo lugar, el cine con fines expresivos y estéticos (la técnica puede ser también instrumental para otros efectos, por ejemplo de monitoreo, de vigilancia, o simplemente mostrativos) va acumulando todos estos procedimientos por integración. No pretende congelar la percepción de la realidad en una instantánea como una página impresa o un fotograma, sino *perseguir*

su movimiento en el tiempo bajo algún pretexto intencional, sea meramente formal, experimental, estético o narrativo. Por tanto sus líneas de fuga, tomando prestada la metáfora musical, pueden ser múltiples, ya que no hay de entrada un diccionario y gramática establecidos y caben varias líneas significantes, atendiendo a la pluralidad de códigos audiolectovisuales, que operan contrapuntísticamente.

Por tanto sus líneas de fuga, tomando prestada la metáfora musical, pueden ser múltiples, ya que no hay de entrada un diccionario y gramática establecidos y caben varias líneas significantes, atendiendo a la pluralidad de códigos audiolectovisuales, que operan contrapuntísticamente.

Considerando un tercer aspecto y siguiendo a Romiti, el concepto de “persistencia retiniana” que se ha utilizado para justificar la percepción del movimiento o movimiento aparente, no explica suficientemente la ilusión de movimiento aparente en el cine espectáculo. Su pesquisa se orienta más bien al análisis del sistema perceptivo cerebral con respecto a la observación. (Romiti 2015).

Nos sumamos a esta perspectiva de revisión, no ya de la percepción del movimiento aparente, sino de los modos performativos impuestos por las modulaciones psicotécnicas, planteado por el investigador Gonzalo Abril (2007). A nuestro entender ha abierto pistas fecundas para superar el actual estancamiento en los análisis compartimentados del cine, de los productos audiovisuales y hoy, sobre todo, de los multimedia, a sabiendas de que *el mirar es un acto dinámico* y selectivo, analítico y sintético, guiado por una inteligencia, que también es sentiente.

En el cine, a diferencia de la fotografía, el principio de verosimilitud realista “como si fuera exterioridad real” se amplía al campo de la movilidad del sujeto espectador y del objeto cinéticamente proyectado.

El ojo cámara, según la metáfora de Vertov, selecciona el objeto y recorta la mirada según la ventanilla de la visión encuadrada y los movimientos de la misma simulan los desplazamientos del camarógrafo y de su mirada. Una mirada aparentemente naturalizada, pero mediada por el artefacto que extiende su visión, en sentido mcluhaniano, y/o la metamorfosea

por el recurso a diversos lentes, aplicación del *zoom*, uso del *travelling*, manipulación del color y otras innovaciones para el logro de efectos especiales.

A su vez, el ojo del espectador se mueve al ritmo del lente/objetivo, trazado anteriormente por la cámara, y los movimientos de los objetos en la proyección de la pantalla son asumidos como reales según un ritmo marcado por montaje. Dos falacias convenidas en el proceso comunicativo de la visión cinematográfica, que nos recuerdan, por ejemplo, el aspecto constructivo de la perspectiva en la pintura clásica (Zunzunegui 1989: 51), la de las vibraciones retinianas en la plástica op y cinética (Castaños 1989), o más actualmente la visión en relieve con lentes polarizados y los sistemas de 3D o 4D.

Por fin, en cuarto lugar, desde la perspectiva expresiva, no puede perderse de vista que el cine es un *fenómeno comunicacional*, es decir pragmático e intersubjetivo, es decir, “emirec”, y no simplemente epitéctico. El perceptor, aun en el caso de la mínima interacción, puede desconectarse, cerrar los ojos, no prestar atención, distraerse, etcétera).

“El mirar lo que nos mira”, subtítulo de un estudio de Gonzalo Abril, nos recuerda el caso de la plástica, sobre todo de la gran tradición iconográfica bizantina, en que los ojos del icono con una focalización pronunciada nos atrapan, hasta el punto de que los monjes staret hablan de una experiencia orante, en que el devoto no mira a la imagen, sino la imagen absorbente del icono cautiva su mirada.

El cine, con el efecto de atracción que otorgan la proyección a oscuras y el movimiento del mirar, multiplica ese efecto de pseudorealidad, que ha cautivado el interés de los psicólogos. Cabe hablar de una relación psicoanalítica semejante entre la proyección luminosa de la imagen en pantalla y la proyección psíquica del espectador ante el estímulo cinético. Por otra parte, considerando esta dinámica, se han ido construyendo estrategias psicotécnicas para cautivar la atención, no solamente por la vía retórica y narrativa, sino también sensorial, generando un nuevo “sensorium”, como diría Walter Benjamin (1975).

Labor de los críticos de los textos visuales es, por tanto, tomar distancia de la ilusión de realidad y devolver la mirada, sin quedar fascinados por el simulacro cinético y desmontar los dispositivos que la componen en el contexto de su efectuación simbólica.

No es nuestro propósito ahora analizar cada uno de estos aspectos o los préstamos mutuos entre el cine y el cinetismo en el arte, ni tampoco explorar las nuevas combinaciones entre las artes precedentes y el cinematógrafo, o la metamorfosis audiovisual operada por la interacción, que darían pie a otros ensayos sugestivos, sino aproximarnos a la estrategia de modularización de los medios, planteada por Abril en su ensayo: *La información como formación cultural* (Abril 2007), para aplicarla al cine.

INDAGACIONES SEMIÓTICAS Y CULTURALES

La investigación fílmica sufrió un avance cualitativo cuando pasó de los escauceos basados en la crítica literaria e histórica y, en general, socio-humanística, a la indagación más rigurosa basada en las herramientas que suministró, principalmente, la lingüística estructuralista y la semiótica (Aguirre 2012).

Independientemente de si en el estado actual se puede hablar con rigor de una semiótica del cine, comparable a la lengua, lo cierto es que esa estrategia de análisis ha permitido superar los acercamientos impresionistas que se daban para comprender el hecho cinematográfico.

Así, por ejemplo, las atribuciones del *carácter lingüístico* del cine según Pasolini y del estatuto escriturario del filme de Metz, encuentran su compleción a partir del reconocimiento del filme como arte, es decir, de la creación estética de un objeto virtual, basado en la percepción cinética, que simula mejor que el texto escrito la fugacidad del imaginario, “la loca de la casa”, al decir de Teresa de Ávila.

Las diversas aproximaciones analíticas que se han hecho de los productos cinematográficos o de los filmes no son sino registros diversos, sujetos a las rejillas disciplinares antropológicas (Edgar Morin), lingüísticas (Pier Paolo Pasolini, Christian Metz), psicológicas y estéticas (Jean Mitry), filosóficas (Deleuze) psicoanalíticas (Slavoj Zizev), sociológicas (Pierre Sorlin), que,

consideradas aisladamente, no dan razón integral del hecho cinematográfico, y, mucho menos aún de la comunicación audiovisual en las redes sociales. La sentencia de Mitry de que “el significante fílmico no es nunca una imagen, sino una relación”, pone provisionalmente abierta la discusión sobre el estatuto de un “lenguaje sin signos”, inclinado pronunciadamente a la simbolización y a la escritura estética (Mitry 1976).

La sustitución de unas teorías por otras obedece, a nuestro entender, tanto al estado del avance de cada disciplina como a las transformaciones socio-técnicas del mismo complejo audiovisual, que obligan a reasumir el tema en un nivel superior de comprensión, metafóricamente hablando, menos atómico o monádico y más molecular o relacional.

Se ha observado con bastante razón que este tipo de estudios adolece de un carácter excesivamente metateórico, ya que “su objeto para ser no tanto la práctica que se teoriza como la propia teoría que se practica” (Alonso, 2010:14). Pero esta misma constatación puede ser extensible a todas las artes en que, si bien la creación no está dissociada de la misma producción, la necesidad de la acumulación o transmisión del saber conlleva a una diferenciación funcional, sea la del crítico o la del investigador.

Algunos creadores soviéticos como Pudovkin o Eisenstein a principios del siglo pasado o, más recientemente, los críticos del Cahiers de Cinema como F. Truffaut o E. Römer conjugaron sus capacidades creativas con las analíticas, llevando el quehacer artístico a cotas más altas de innovación expresiva. Pero ello no invalida la importancia de los estudios disciplinares desde las vertientes históricas, sociológicas, semióticas, culturalistas (*cultural studies*) y, en fin, transdisciplinares, que buscan objetivos distintos de la superación expresiva y que han contribuido también a enriquecer una comprensión más integral del hecho cinematográfico pluriforme.

Labor de los críticos de los textos visuales es, por tanto, tomar distancia de la ilusión de realidad y devolver la mirada, sin quedar fascinados por el simulacro cinético y desmontar los dispositivos que la componen en el contexto de su efectuación simbólica.

La búsqueda de niveles cada vez más integrativos no sería posible sin los precedentes estudios, como puede verse, por ejemplo, en el caso de los acercamientos realizados por Lotmann (1998) desde la semiótica de la cultura o Manovich (2005) a partir de la comprensión de la imagen en la era digital.

A nuestro entender el enfoque de Gonzalo Abril (2007), entre otros, se inscribe en esta línea de *carácter interdisciplinar*, si no transdisciplinar, ya que analiza las artes modernas a partir de la modularización de la información en determinados contextos culturales, tratando de integrar y articular los diversos saberes cinematográficos en una visión más compleja

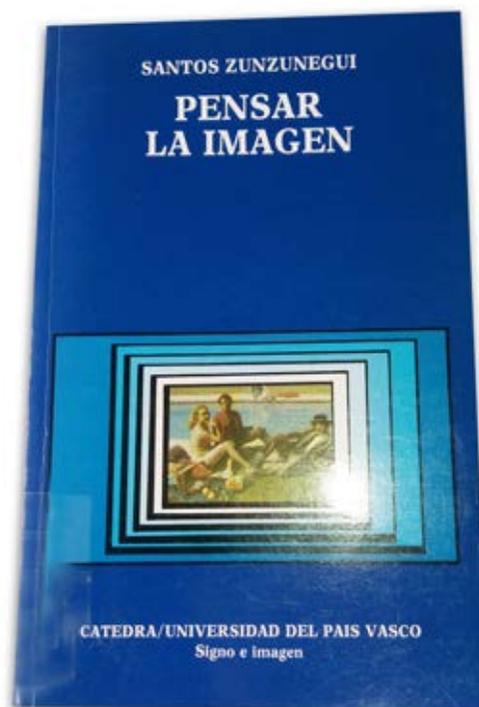
MODULARIZACIÓN DEL CINE COMO ARTE DEL MOVIMIENTO

Superando el carácter reduccionista de la información como mera unidad de medición digital, más propio de la teoría matemática o cibernética, la concepción cultural de todo arte o, en este caso del cine, no puede desprenderse, si no por meras razones metodológicas o puesta en paréntesis, de su carácter semiótico-cultural, ya que la comprensión e interpretación del sentido están íntegramente asociados a la dimensión semántica, pragmática y, en fin, comunicacional en contextos historizados.

Hoy el cine, como fenómeno integral, no es inteligible solamente desde los artefactos tecnológicos de reproducción y proyección, aun cuando estos condicionen el producto, sino desde la lógica de la producción de información orientada a la comunicación en las sociedades modernas.

En esta perspectiva, la selección de las unidades de sentido, es decir, de los datos pertinentes, fraccionados, ordenados, espaciados y/o temporalizados para la expresión, obedece a una intencionalidad comunicativa en un contexto organizativo de invenciones europeas y estadounidenses.

No puede hablarse de hechos o datos artísticos indiferentes a las características técnicas, textuales, cognitivas fuera de cierta institucionalización, errática al comienzo, pero cada vez más orgánica. A ello habría que añadir también, como substrato de posibilidad, las condiciones



económicas y culturales que privaban en occidente .

En principio, el *sistema institucional* del cine sigue la trayectoria de otras invenciones como la imprenta o la radio, pues parte de una invención técnica con objetivos de procesamiento, transmisión y/o comunicación, continúa con una serie de innovaciones socio-técnicas adaptadas a diversos requerimientos artísticos y/o industriales, y evoluciona adaptándose a los nuevos marcos, impulsados por la renovación tecnológica (televisión, redes sociales, etcétera).

En esta perspectiva tiene poco sentido la discusión sobre si el cine es arte o industria, pues de hecho y ya desde su génesis se despliega su potencial semiotécnico por ambos derroteros, y ello sin contar con que el arte desde la nueva dinámica de reproducción, como diría Walter Benjamin (1975), puede mercantilizarse o convertirse en pura propaganda y la industria a su vez puede producir eventualmente obras de alta calidad estética.

En la cultura cinematográfica se deslindan los campos de la producción cinematográfica, vinculada a la propaganda, a la publicidad, a la didáctica, al entretenimiento masivo, y, al séptimo arte, como si esta fuera cimera superior de los otros modos y formatos, enfatizando el acto creativo y la autoría –cine de autor– pero en la

práctica los préstamos entre las diversas modalidades, el quehacer híbrido de muchos autores que pasan las barreras, y la misma interpenetración de las industrias culturales, basadas en trabajo colectivo, demuestran que esas divisiones son funcionales y varían de una época a otra, si bien el sistema de estudios como Hollywood haya dominado (Fischer 2008).

En todo caso, trátase del cine experimental e innovador desde el punto de vista técnico o estilístico, o del cine como hecho cultural moderno, se ha ido imponiendo una *modularización* a partir de las técnicas reproductivas con efectos perceptivos cinéticos y de los procedimientos psico-técnicos y expresivos, que buscan captar la atención y comunicar cierta inteligibilidad entre los participantes. Su génesis y desarrollo como arte están indisolublemente unidos a su característica predominante de representar y/o simular el movimiento a partir de materiales y procedimientos precedentes.

La comprensión del cine como arte en la etapa de reproducción artística, exige la superación del nivel de observación atómico al molecular, considerando nuevas mediaciones entre planos heterogéneos de la realidad cinematográfica. Es tarea del analista indagar cuáles son estas mediaciones propias del cine y explicitar sus articulaciones, dando razón de su funcionamiento.

EL FORMATO CINEMATográfico Y LOS LÍMITES DE LA GRAMATICABILIDAD

Un creador y analista como Pasolini trató de analizar el fenómeno cinematográfico desde la perspectiva lingüística, inspirada por Martinet, y definió al cine como el lenguaje universal de la acción (Aguirre 2014). A su vez, Christian Metz en sus ensayos sobre la significación en el cine, buscando las constantes de las reglas de su producción, desplegó todos los procedimientos analíticos del estructuralismo tratando de indagar la posible gramática oculta a través de la trama de los filmes, desembocando en la llamada gran sintagmática del filme, que a juicio de los críticos discordantes, no es sino una taxonomía de los tipos de montaje y formatos implantados por la industria (Aguirre 2016).

A Metz debemos el aporte del análisis de las rutinas sintagmáticas que se han impuesto en la modulación narrativa de la mayor parte de la industria cultural, pero como el mismo constata no puede hablarse estrictamente de una gramática dada la flexibilidad de la combinatoria entre los múltiples códigos que conforman un filme. Con razón, pues, el filósofo Eduardo Piacenza acuñando la figura de la gramática del ojo contra la semiología del cine, señala que hablar de “semiología del cine” en sentido científico es una expresión engañosa por cuanto ni siquiera ha existido una semiología general como disciplina consolidada (Piacenza 2015).

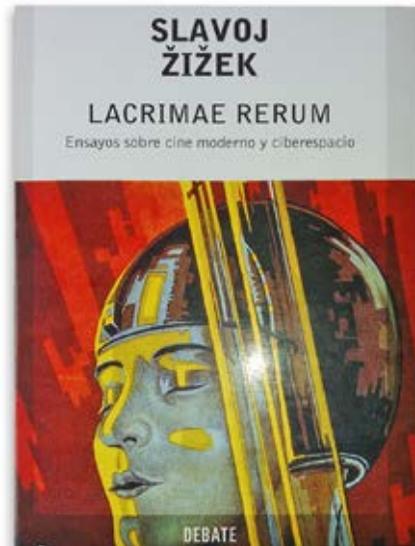
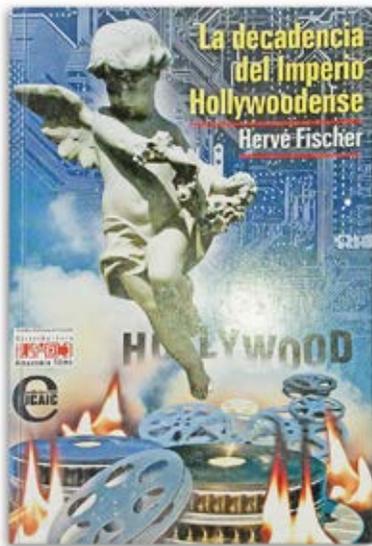
Ya hemos insinuado que autores como Alonso García cuestionan la insuficiencia de estas investigaciones, que, cediendo a la tendencia impuesta por la industria y el mercado, han reducido sus análisis a determinados formatos, relegando su *potencial semiotécnico* y el posible desarrollo de otras vertientes expresivas. Critica el salto que se dio en los estudios del cine a los componentes de escenificación y filmación, que subordinaban el proceso cinematográfico al relato visual narrativo

–inspirado en la novela– o dramático –basado en el teatro–, derivando hacia la indagación de los estilos, géneros y época.

Según demuestra el mismo autor, la reducción narratológica del filme y, en general, del audiovisual no deriva de su constitución, sino de las condiciones socioculturales de su producción y difusión en el mercado del entretenimiento.

Ahora bien, esta constatación más bien histórico-cultural, advierte del cierre de otras exploraciones del cine en su génesis y pone en jaque los enfoques lingüísticos que se pusieron de moda entre la década del sesenta y setenta del siglo pasado, por el impacto de los enfoques estructuralistas y el auge de la semiótica aplicada a diversas artes y lenguajes.





Estos dos autores, Pasolini y Metz, uno por la vía creativa y el otro por la analítica, vistos los límites de sus propuestas preexistentes, se lanzaron por otros derroteros más sugestivos indagando la dimensión simbólica, relegada por la reducción sintáctico-semántica, y profundamente ligada a la efectuación proyectiva de la experiencia cinematográfica.

Cada planteamiento innovador de otras disciplinas ha sido una oportunidad para revisar de nuevo el arte desde perspectivas inéditas. Foucault, Deleuze, Lacan, son algunos de los autores que inspirarán a los renovadores de la crítica e indagación cinematográficas, en una fase en que el mismo arte cinematográfico es deglutido por la televisión y las redes sociales.

Slavoj Žižek con sus ensayos sobre cine moderno y ciberespacio, recogidos en su obra *Lacrimae Rerum* (2006) será el prototipo del nuevo analista, que ahonda en la dimensión simbólica de los filmes, recurriendo al arsenal conceptual del psicoanálisis y, específicamente de Lacan, aunque los resultados de sus pesquisas son más retóricos que analíticos y se desvanecen en las brumas hegelianas.

LA BÚSQUEDA DE FORMATOS CINÉTICOS MODULARIZADOS

Las nuevas exploraciones sobre el campo de los medios artísticos y específicamente del cine se han visto removidos por la avalancha multi-

media y la irrupción creciente de las redes sociales. Más fecundos nos parecen los aportes de Landow (1995), Latour (1998), (Manovich (2005), Alonso (2010), quienes se sitúan en un plano postestructuralista, y poseen el mérito de profundizar metódicamente sobre las mediaciones específicas que modulan la configuración icónico-plástica y cinética de los nuevos formatos audio-lecto-visuales.

Una vez decantada la cuestión de las esencialidades artísticas, se describen y analizan los moldes instituidos históricamente bajo determinadas condiciones culturales, así como las configuraciones que dependen del formato al que sea sometida la combinación de los varios códigos que se intersectan en un proceso de producción y recepción audiovisual.

Sin las pretensiones científicas del contagio estructuralista abordan metódicamente las modalidades de los nuevos formatos culturales considerando su génesis y transformaciones. Cabe, pues, avanzar desde una reinterpretación del cine, basada en una semiótica cultural que indague sobre la producción y recepción de una *episteme sinóptica*, que exige reconsiderar las unidades de lectura como “lexias”, es decir bloques de significación (Barthes 1980, Landaw 1995) siempre abiertas a múltiples sentidos, pero también tácticamente clausurables por razones de diseño psicotécnico y/o didácticas de lecturabilidad amigable.

La integración de la articulación fílmica, sea en el acto creativo-productivo o receptivo-interpretativo, según Alonso (2010) supone el sometimiento a las diversas capas como son: las condiciones iconoplásticas del encuadre, los rasgos icónicos que articulan los objetos en el entorno de la escena y la interacción estructural entre la escena y el marco. En esta última capa se inscribirían las unidades mínimas estructurantes de un fragmento espacio-temporal imaginario con ritmo *-raccord-*, sea mostrativo o diegético-narrativo.

Esta variación de óptica lleva a considerar los formatos del cine como paratextos (Genette 1987) o incluso metatextos (Abril 2007), que

posibilitan por una parte la actividad sinóptica de composición de las unidades de los textos audiovisuales o polimedia, y por otra su legibilidad audio-lecto-visual.

Este cambio de episteme más cónsono con la cibercultura, basada en hipertextos, multimedia e interactividad, abre nuevos caminos para la investigación, superando la segregación atómica en que se han ido diferenciando las artes, incluido el séptimo arte, y abriendo sus discursos a una superación disciplinar.

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Profesor Titular de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Profesor de pregrado y postgrado de la UCAB. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

Referencias

- ABRIL, Gonzalo (2007): "La información como formación cultural". En: *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 12, pp. 59-73.
- _____ (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid. Síntesis.
- AGUIRRE, Jesús María (2012): "Estilos de crítica cinematográfica". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 157, pp.76-80. http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2012157_76-80.pdf
- _____ (2014): "La gramática universal del cine según Pasolini". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 167, pp. 77-80. http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2014167_77-80.pdf
- _____ (2016): "La escritura fílmica según Christian Metz". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 175. 3er. Trimestre, pp. 90-97. <https://es.scribd.com/document/331441137/Comunicacion-175>
- ALONSO GARCÍA, Luis (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Estudios de comunicación. Madrid: Plaza y Valdés.
- BARTHES, Roland (1980): *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1975): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 15-57.
- CASTAÑOS, Enrique (1989): "El arte óptico-cinético venezolano". En: revista *Galería* N° 6, junio, Madrid, pp. 32-39
- _____ <http://www.enriquecastanos.com/cineticovenezolano.htm>
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'image mouvement*, (Cinéma I). Paris: Minuit.
- FISCHER, Hervé (2008): *La decadencia del imperio de Hollywood*. ICAIC-Amazonia.
- FOUCAULT, Michel (1970): *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (1974/1975): *Escritos I y II*. México: Siglo XXI.
- LANDOW, G.P. (1995): *Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- LATOURET, B. (1998): "Visualización y cognición. Pensando con los ojos y con las manos". En: *La Bolsa de la Medusa*, N° 45-46, pp. 77-128.
- LOTMAN, I.M. (1998): *La semiosfera, II*. Madrid: Cátedra, U. de Valencia.
- MANOVICH, Lev (2001): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- METZ, Christian (1977): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ed. Gili.
- MITRY, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- ROMITI, Marco (2015): "O cinema e o movimento aparente". En: *COMMUNICARE*, Vol. 15, N° 2 – 2° semestre. Brasil: Faculdade Casper Líbero. pp. 52-69.
- PIACENZA, Eduardo (2015): "Gramática del ojo contra la semiología del cine". En: *Interpretación jurídica y argumentación*. Caracas: UCAB, pp. 359-365.
- SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid: Tecnos.
- ZIZEK, Slavoj (2006): *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ed. Debate.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen*. Madrid: Ed. Cátedra/Universidad del País Vasco,