

# ***EL ARTE CINEMATOGRAFICO COMO INTEGRADOR DE TODAS LAS BELLAS ARTES***

**Marcos de Miguel García**

Doctorado en Comunicación, Auge Tecnológico y Renovación Socio-cultural

Universidad Europea de Madrid

Correo-e: [marcosdemiguel@hotmail.com](mailto:marcosdemiguel@hotmail.com)

## **Resumen:**

Se aborda el arte cinematográfico y su relación con las demás géneros a partir de un análisis de la imagen y el sonido cinematográficos, los cuales hacen que el cine sea un medio audiovisual. También se examina la contraposición entre cine-industria y cine-arte, así como las consecuencias de la misma. Procederemos a la construcción de una clasificación cualitativa del cine en relación a las demás artes y en función de aspectos referentes al contenido mismo de la obra cinematográfica.

## **Palabras Clave:**

Cine, ser cinematográfico, contenido artístico, bellas artes, artes aplicadas, realidad aparente.

## **1. INTRODUCCIÓN**

El cine, como necesidad de expresión artística intrínseca al hombre, ha visto diferenciada su naturaleza a lo largo de su historia al convivir con las demás bellas artes. Esas teóricas diferencias desaparecen cuando el cine se entiende como la suma de todas ellas, cuando se analiza al cine como integrador de todas las bellas artes. Hablaremos entonces de *artes aplicadas* al *arte cinematográfico*.

Normalmente entendemos por realidad el conjunto de cosas y sucesos que acontecen a nuestro alrededor. En el presente trabajo, entenderemos la realidad como *lo que se presenta* y ante lo cual se encuentran los sujetos que tratan de *proyectarse* sobre el conjunto de objetos que conforman esa realidad. Cuando hablemos de realidad lo haremos para referirnos a esta concepción, pero entenderemos, además, que no existe una realidad, sino tantas como perspectivas de la misma. Partimos de una concepción de

“realidad que se presenta” pero que al mismo tiempo es “realidad representada”, cual escenario teatral, ante la que existe, sin embargo, una perspectiva común que todos entenderíamos como una y la misma cosa. Por tanto, nos estamos refiriendo a ese *mundo de las apariencias* en que vivimos, convivimos y nos comunicamos. No estamos usando una terminología platónica casualmente, pues veremos cómo el cine, de algún modo, ocuparía el *status* de *mundo de las ideas*. Entendemos, sin embargo, que no es el hombre el que modifica la realidad, sino la realidad la que modifica al hombre. Partiendo de esta premisa, entenderemos que en el cine se aparece “lo que se representa”, pues el cine siempre será una representación si se entiende que lo presentado ya se dio en el momento del rodaje, es decir, cuando las imágenes quedaron impresas en el celuloide, o película fotosensible, por primera vez. Luego, más correcto sería referirse a “lo que se presenta en la representación cinematográfica”, pero, para entendernos y hacer más claro el discurso, hablaremos simplemente de “realidad representada en el arte cinematográfico”. Por ello no dejaremos de apuntar, pues es importante para nuestro estudio, que esa presentación de una realidad representada a través del arte cinematográfico modifica la realidad del espectador, entendida ésta, como decíamos más arriba, como perspectiva única y común. Si la realidad que modifica al hombre se ve modificada a su vez por la realidad representada en el arte cinematográfico, diremos que el hombre no puede escapar a su propia modificación cuando se enfrenta al arte cinematográfico pues, si se pudiera decir que es capaz de escapar a la realidad representada del cine, no lo es nunca a la realidad misma, que a su vez está siendo representada.

Con todo ello no queremos más que decir que hemos llegado a la conclusión de que el hombre sí es modificado por el arte. Pero, lejos de hacer de este estudio una enrevesada investigación de carácter epistemológico, abordaremos a continuación los hechos que se están produciendo dentro del marco de la naturaleza del cine como integrador de las bellas artes.

En su libro *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, W. Tatarkiewicz propone en el capítulo titulado “La división de las bellas artes (tiempos recientes)”, una clasificación a partir de la revolución que había tenido lugar en el siglo XVIII en lo referente al concepto de arte, las clasificaciones que se hacían de las artes se entendían ahora en un sentido más limitado de la palabra: en el de bellas artes (1). El autor emplea el esquema que diseñó el polaco Libelt en su libro *La estética o la ciencia de la Belleza*, 1849, quien dividió las artes según el ideal que intentaran alcanzar, que puede ser la belleza, la verdad o el bien; las dividió también según ejercitasen este ideal en el espacio, en el tiempo o en la vida. Su modo de proceder dio lugar a la siguiente clasificación:

- |                               |                                 |
|-------------------------------|---------------------------------|
|                               | Arquitectura (ideal de belleza) |
| I. Artes formales o visuales: | Escultura (ideal de verdad)     |
| Se representan en el espacio  | Pintura (ideal de bien)         |
|                               | Música (ideal de belleza)       |

II. Artes narrativas: Se representan en el tiempo	Poesía (ideal de verdad) Retórica (ideal de bien)
III. Artes sociales: Se representan en la vida (2)	Idealización de la naturaleza (ideal de belleza) Educación estética (ideal de verdad) Idealización social (ideal de bien)

Dado que el cine representa una realidad, hablamos de que representa, en su contenido narrativo-audiovisual, una dimensión espacial y otra temporal. Así, el cine contiene a las bellas artes que se dan en el espacio (arquitectura, escultura y pintura) y en el tiempo (música, poesía y retórica). A su vez, también representa una dimensión vital, tanto en lo que se refiere al contenido mismo de la obra, como a la modificación que provoca en la realidad del espectador durante su visionado. El cine, en un aspecto formal y visual, también supone un soporte para las bellas artes pues, como medio audiovisual, se constituye como la suma de imagen y sonido.

## 2. LA IMAGEN

Cuando estudiamos la imagen cinematográfica es necesario hacer un análisis comparativo del cine con la pintura y la fotografía, la cual entendemos como derivación de la pintura en su concepción plástica (el formato convencional del cine consta, en el proceso de exhibición, de una película de celuloide de 35 milímetros expuesta a veinticuatro fotogramas por segundo). Es el movimiento lo que determina las diferencias entre cine y fotografía pues en él se está produciendo un despliegue espacio-temporal y éste supone hablar ya de algo que singulariza fundamentalmente al cine: el desarrollo temporal durante la contemplación de la obra de arte; es a lo que llamaremos, como veremos más adelante, el *ser cinematográfico*. Es cierto que la imagen fija también puede contener movimiento pero éste sólo puede aparecer como un signo, lo que podría ser, en términos de Ch. S. Pierce y en relación al propio objeto (3), un icono (*icon*), índice (*index*) o símbolo (*symbol*); pero lo que nunca podrá contener en su manifestación es un desarrollo temporal. La distinción se hace en cuanto al contenido y la forma. El contenido equivaldría aquí a *lo representado* mientras que la forma sería el *acto de representación del contenido*, es decir, la exhibición cinematográfica o proyección. Ambos suponen una concepción práctica del tiempo singular y original del cine (4).

Aquí es donde, creemos, radica el interés de nuestra investigación, pues vamos a tratar de establecer las diferencias que existen entre el cine como un género artístico más o como el integrador de todas las bellas artes -aunque no vamos a tratar de modificar el esquema propuesto por Libelt- y a su vez como un *género supremo* del arte en sí, pues contiene a todas las demás expresiones artísticas posibles. Defendemos una concepción del cine como contenido artístico (una expresión artística más, que, como señalábamos más arriba, responde a una necesidad de expresión intrínseca al hombre) e integrador de

todas las bellas artes (al representar la realidad aparente contiene, en su contenido y en su forma, a todas las demás expresiones artísticas).

El cine comprende (5) a los demás géneros artísticos y es en ese acto de realización (6), en ese acontecer del *ser cinematográfico* (durante la proyección del filme que como tal comienza a existir siendo expuesto a un espectador), donde convierte a los demás géneros artísticos en subgéneros del cine (que no géneros cinematográficos, pues estaríamos haciendo una afirmación que negaría a los mismos géneros cinematográficos, algo esencialmente distinto a lo que aquí pretendemos), que son contenidos por los cuales el cine pasa a ser el nuevo “género supremo”.

No en vano, y sin desviarnos de nuestro propósito, es valioso detenerse a estudiar cómo en esa *transformación de los géneros artísticos en subgéneros del cine* se produce el hecho determinante de diferenciación, pues los géneros cinematográficos se diferencian entre sí por el empleo de los recursos artísticos que tienen cabida en el cine. Así, por ejemplo, el *cine negro* se caracteriza por una concepción narrativa (suspense), una fotografía (empleo de la luz contrastada), una puesta en escena (espacios pequeños y cargados de relaciones de tensión –tanto entre objetos como sujetos) y una música (melódica pero muy continua en un sentido excitante o dramático, según el caso) que lo determinan, entre otras muchas cosas. Estos recursos artísticos dependen de la diferente concepción de las bellas artes aplicadas al cine, las cuales, como hemos visto, determinan, ahora sí, a lo que denominamos *géneros cinematográficos*.

La naturaleza del arte cinematográfico ha estado en permanente transformación desde su nacimiento. Así, por ejemplo, se podría hablar de una nueva naturaleza del cine con el surgimiento del lenguaje cinematográfico que empleaba David Griffith en Estados Unidos con *Intolerancia* (1916) y en toda la década de los años veinte en adelante. Profundizaremos un poco en el asunto, pues nos ayudará a entender que muchas veces el “terreno de juego” de diferentes expresiones artísticas es el mismo. Cuando los dirigentes de la Biograph, la gran productora cinematográfica del momento, mostraron su sorpresa, y quizá su relativa alarma, ante las innovaciones que Griffith introducía en la forma de contar historias en el cine, el realizador arguyó en su defensa que no hacía sino proceder exactamente como Dickens, sólo que sirviéndose de imágenes. Pere Gimferrer, poeta y literato catalán, explica muy bien en su libro *Cine y literatura* que “antes de Griffith el cine era lo que fue para Lumière o Méliés; una sucesión de estampas estáticas distribuidas de acuerdo con unas leyes del espacio idénticas a las que rigen para la escena –entradas y salidas por los laterales y no por el fondo, inmovilidad de punto de vista a causa de la dificultad para desplazar la cámara, que asimilaba así la mirada del espectador de teatro- y configuradas como narración dividida en cuadros sucesivos” (7). Pere Gimferrer entiende que a partir de Griffith el cine se convierte en un lenguaje narrativo estructurado según los módulos de narrativa decimonónica, en el que el montaje alterna las diversas posibilidades del plano, desde el primer plano hasta el plano general; esta ruptura se ha dado, según el autor, exactamente al mismo nivel que en la historia de la literatura se dio con Balzac.

Por tanto, es en ese proceso de transformación donde aparece la grandeza del arte cinematográfico: un lenguaje interrelacionado entre las artes para ser aplicadas al “arte del celuloide” y, a su vez, para diferenciarlo y categorizarlo en la siempre polémica cuestión de los géneros cinematográficos; pasando así de ser totalidades a convertirse en partes que conforman al todo cinematográfico. El cine vive así en un constante proceso

de renovación, causado tanto por agentes externos como internos. Externos serían aquí las transformaciones que sufrirían por sí mismas las diferentes artes que, al estar contenidas en el arte cinematográfico, lo modificarían cada vez que ellas mismas fueran modificadas. Y, por otro lado, serían internas las transformaciones que sufrirían las bellas artes en su *ser cinematográfico*, es decir, en su propio desarrollo dentro del arte cinematográfico.

Entendemos entonces que el cine se convierte en la más rica de todas las bellas artes, pues no sólo se enriquece durante su propio crecimiento sino que también lo hace en el crecimiento de las demás (8). Llegados a este punto, afirmamos que las transformaciones que sufra el cine, en cuanto a su relación con las bellas artes, serán a su vez intrínsecas y extrínsecas (9). Estos avatares artísticos a los que nos referimos son las *vanguardias cinematográficas*, que son a su vez las *vanguardias artísticas* en muchas ocasiones pues sus transformaciones, tal como veíamos más arriba, al estar contenidas en él, afectan, y en muchas ocasiones lo hacen radicalmente, al desarrollo, y por tanto al ser, de las mismas (10). Pondremos un ejemplo empleando el documentadísimo estudio de Patrice Flichy: *Una historia de la comunicación moderna*, que refleja bastante bien el carácter fusionado entre las artes que tenía la fotografía, precursora del cine, en sus comienzos (11). En efecto, en una carta a un miembro de la Royal Society de Londres, J. N. Niepce, que iniciándose en la litografía inventó la heliografía haciendo su primera fotografía en 1816, define así su sistema: “fijar la imagen de los objetos por la influencia química de la luz; fijar esta imagen de una manera exacta, salvo la diversidad de sus colores, y [...] transmitirla con ayuda de la impresión, por conocimientos conocidos de grabado” (12). En una memoria escrita algunos meses después, también para la Royal Society, indica: “Me había propuesto un problema importante para las artes del dibujo y del grabado” (13). Sin embargo, bajo la influencia de L. J. M. Daguerre, con quien se asociará (y quien a su muerte mejora el invento y le da su nombre: daguerrotipo), Niepce abandona sus trabajos sobre la reproducción de las imágenes salidas de la cámara oscura. Daguerre aconseja a Niepce que investigue sobre “la perfección más que sobre la multiplicidad”, y este último se fijará como único objetivo “fijar las vistas que ofrece la naturaleza sin recurrir a un dibujante” (Flichy, P., 1993, p.86).

Acabamos de ver dos ejemplos, el de Griffith con la literatura y el de Niepce con el grabado, en los que el cine (en el caso de la fotografía el “embrión del cine”; no olvidemos que el cine, desde su concepción original, no es sino fotografía en movimiento) mantiene una relación de mutua influencia y correspondencia en su desarrollo con otras expresiones de las bellas artes.

Sin embargo, trataremos de aclarar los motivos por los que pensamos que dicha reciprocidad de influencias entre el cine y las bellas artes hoy día no se produce a un mismo nivel:

- El cine es una industria y, como tal, está sujeta a participar (en cuanto agente productor, distribuidor y exhibidor) en el mercado comercial de la industria cinematográfica. Esta industria modifica el contenido de los elementos, es decir, de las películas, cuando sólo, defendiendo el carácter teóricamente expresivo, no comercial, de una obra de arte, debería afectar a las formas de relación que tuvieran los productos cinematográficos en dicho mercado. El

problema muchas veces aparece cuando son las críticas periodísticas de los críticos cinematográficos las que implican el éxito o fracaso taquillero de dichas películas y, dado que la industria cinematográfica ha convertido a las mismas en aspirantes a batir *records*, en términos de beneficios económicos, y estos críticos se mueven por intereses puramente económicos (como hoy día es admitido por todos, dichos críticos reciben remuneraciones sustanciales -a veces en forma de talones, a veces en regalos o favores- a cambio de, en muchas ocasiones injustificadas, críticas favorables). Pero este es un problema del que no podemos ocuparnos en este estudio, pues una investigación que implique un análisis exhaustivo de las transformaciones que el mercado cinematográfico provoca en el arte cinematográfico, bien podría suponer la elaboración de varios tomos. No obstante, concluimos, las diferentes “tendencias” en dicho mercado se traducirán en muchas ocasiones en conceptualizaciones estilísticas totalmente determinadas, por lo que el cine, al igual que las demás bellas artes, estará sujeto tanto al movimiento de modas y vanguardias artísticas como no artísticas. El cine no sería más que arte, todo lo opaco e inteligible que se quiera, si se le separa de las condiciones socioeconómicas de su producción y de su necesaria comercialización: una película no tiene sentido más que cuando se proyecta ante un público, lo que implica una logística, esto es, un lugar apropiado, unas instalaciones técnicas, etc. El cine debe soportar un determinado lastre del que es indisociable (Jeancolas, 1997, p.11).

- Por otro lado, a este nivel de comparación, las bellas artes tampoco pueden independizarse del arte cinematográfico como género supremo, y entran así en una relación de “retroalimentación”, pues, al estar contenidas en él, dependen de su desarrollo. Si bien es cierto que el cine, al sufrir la influencia de las vanguardias artísticas, y más cuanto mayor es el desarrollo tecnológico de éstas, se encuentra afectado directamente en su formato cinematográfico, es decir, esta relación responde a una cuestión puramente técnica (14). Así, por ejemplo, los avances técnicos de la fotografía suponen auténticas revoluciones en el medio cinematográfico, ya que modifican desde los tipos de cámara y película con que se rueda, hasta la infraestructura de las salas cinematográficas (15). Visto así, la tecnología digital de la imagen, y del mismo modo la del sonido, aunque por otros cauces muy distintos, pero no menos relevantes a este respecto, afecta directamente al desarrollo tanto intrínseco como extrínseco del cine (16). Cuando hablamos del sonido ya estamos hablando no sólo de los efectos de sonido cinematográficos, sino también de la música, entendida en este trabajo como arte aplicada al medio cinematográfico (banda sonora original). Si finalmente pensamos en la imagen, no sólo debemos pensar en los avances de la industria fotográfica y su influencia en el cine, sino también en todas las técnicas digitales de tratamiento de imágenes, como la infografía y el diseño gráfico y multimedia (17). Dado que la fotografía contemporánea no puede separarse ya de su relación con el arte digital, estamos hablando de que el desarrollo de la fotografía, además de la pintura, afecta directamente al desarrollo del cine, lo cual demuestra una vez más la interrelación existente, la cual tratamos de demostrar en este estudio, entre las bellas artes en general y el arte cinematográfico.

Vistas estas dos conclusiones, aceptamos que las vanguardias cinematográficas no responden enteramente a tendencias artísticas, movimientos, o escuelas innovadoras de un momento determinado en un lugar determinado, puesto que en nuestra teorización sobre el enfrentamiento práctico entre el cine como industria y el cine como creación artística, llegamos a la conclusión de que, dado que el cine-arte convive con el cine-industria, es ésta última actividad la que ejerce mayor influencia sobre la que presentamos como *dualidad en la condición del ser cinematográfico* y lo hace, en muchas ocasiones, siguiendo cuestiones estrictamente mercantiles (18).

Llegados a este punto, y tal como afirmábamos al comienzo de este trabajo, el cine refleja realidades y éstas contienen elementos de expresión artística que son a su vez el resultado de un conjunto de interrelaciones entre todas las bellas artes. Siguiendo el esquema expuesto de Tatarkiewicz veremos cómo existe una clara faceta del cine como integrador de todas las demás bellas artes, también en lo que se refiere al contenido narrativo de la obra, es decir, el argumento. Por ejemplo, se han producido documentales cinematográficos que tratan exclusivamente de cuestiones relacionadas con las bellas artes, incluso películas de pseudo-ficción que giran por completo en torno a creaciones artísticas (como ocurre con la pintura en la película *Fake* (1973) de Orson Welles, que tiene como trama principal la persecución de un famoso pintor imitador de cuadros). Pero es en la narrativa de ficción, que representa realidades aparentes, donde nos interesa demostrar que el cine es integrador de las bellas artes. Si, por ejemplo, vemos un plano de un personaje en una ciudad viendo los edificios, estaremos contemplando representaciones artísticas en el campo de la arquitectura; si el personaje se encuentra en el interior de una sala decorada, también podremos estar apreciando expresiones escultóricas y pictóricas; si se encuentra en una sala de música de cámara, o escuchando música por un transistor, estaríamos, nosotros, espectadores, frente a una expresión musical; si en la película escuchamos una *voz en off* que nos narre unos acontecimientos, estaremos frente a un recurso retórico que, como la faceta poética, ya se encuentra inmiscuido en el mismo desarrollo del discurso cinematográfico. Estas realidades mostrarán expresiones artísticas que a su vez son el producto de concepciones costumbristas o vanguardistas del arte. Y, al mismo tiempo, estas características, también en las bellas artes, dependen, en muchas ocasiones, de cuestiones que responden a factores puramente comerciales y no propiamente al desarrollo de un movimiento artístico. Por tanto, concluyendo con la tesis expuesta más arriba, la relación entre cine-arte y cine-industria es una relación de influencia recíproca y mutua interdependencia.

Entendido el arte como acto altruista del espíritu humano pero a la vez como respuesta a una llamada interior de necesidad de expresión, el hombre está dando generosa y gratuitamente, y al mismo tiempo está cumpliendo con su propia naturaleza. Así, volviendo a nuestro estudio, y sin hacer distinción, de momento, entre el artista -emisor del mensaje- y el espectador -receptor del mismo-, acudimos a la noción aristotélica del arte, para quien la naturaleza del mismo consiste en la imitación de lo real según la dimensión de lo posible, y cuya finalidad sería la purificación de las pasiones (19). Esta dimensión de lo posible y lo verosímil es precisamente la que universaliza los contenidos del arte, y los eleva a un valor universal. Esta purificación de las pasiones hace al hombre encontrarse frente al arte más cerca de lo que hoy, de forma análoga a una agradable liberación realizada por el arte, llamaríamos “placer estético”, el cual, por otro lado, provoca una clase de emoción que, lejos de perjudicar al hombre, como

pensaba Platón, le cura. Utilizando una metáfora a través de elementos naturales, y viendo el cine como una gran obra que ha nacido del interior de la naturaleza del hombre (20), cual montaña en el desierto, la pregunta que nos tenemos que hacer es ¿cuánto tiempo necesitarán los vientos huracanados de la industria del cine para terminar de erosionar lo que queda de tendencia artística en la naturaleza del cine?

Por tanto, una vez que hemos tratado de aclarar estas diferencias terminológicas y proponiendo un dibujo mental de lo que podría ser una clasificación categorial del arte, afirmamos que el cine, como expresión artística, y los géneros cinematográficos, como una categoría contenida en el arte cinematográfico, hacen que la imagen cinematográfica, además de mostrar lo que hemos quedado en denominar realidad representada, se convierta, potencialmente, en la expresión más elevada del espíritu humano. Es en el *ser cinematográfico*, lo que a partir de ahora entenderemos como el visionado de la proyección cinematográfica, donde se manifiestan las diferencias naturales de los diversos géneros artísticos. Este *ser cinematográfico* es múltiple y diferenciado, y tiene la peculiaridad de manifestarse espacio-temporalmente, lo cual implica una modificación de la realidad, pues dándose en su dimensión espacio-temporal, convive con nosotros. Entiéndase así el arte cinematográfico como *refugio cavernoso* para el hombre, que en unión del espíritu y el intelecto se pone a su servicio para liberarse, que no salvarse.

### 3. EL SONIDO

El sonido en el arte cinematográfico lo diferenciamos como: efectos de sonido, diálogos o banda sonora. Éstos, a su vez, todos ellos, pueden ser diegéticos o extradiegéticos. Son diegéticos si reproducen sonidos naturales de la realidad representada en el cine (no entraremos en la cuestión de sonidos grabados del directo en el rodaje o en postproducción). Por otro lado, son extradiegéticos cuando se introducen en el discurso fílmico como contenido pero de forma artificial, no natural, es decir, el equipo técnico o artístico decide insertar el sonido sin que éste pertenezca a la realidad representada del mundo diegético. Esto se hace con una intención, y damos por hecho que el lector entiende que en el cine absolutamente nada es gratuito, es decir, todo lo que se muestra se muestra por alguna razón que responde a una intención por parte del emisor del mensaje. Por ejemplo, si en un plano totalmente negro oímos una *voz en off* que transmite un pensamiento, se trata de un sonido extradiegético, pues no vemos la fuente del sonido, no vemos al emisor de esas palabras, pero sabemos entonces, por deducción, después de haber hecho este ejercicio innumerables veces, que se trata de un narrador o de la conciencia del personaje.

Se podría pensar que lo mismo sucede con la imagen. Por ejemplo, si el espectador ve imágenes fantásticas que pertenecen a la imaginación de un personaje y no a su mundo diegético, bien sea porque está soñando o simplemente imaginando. Por otro lado, si en el transcurso de una película la ficción se ve interrumpida por la mirada a cámara de un personaje seguida de una alusión verbalizada dirigida al espectador (tal y como suelen hacer los hermanos Cohen en sus películas), también se está produciendo la diferenciación de mundo diegético y extradiegético. Algo distinto sucede cuando vemos el plano de una mirada y a continuación el plano fijo de un paisaje; el espectador de nuestros días, que conoce el lenguaje cinematográfico de manera inconsciente (pues los “*homovideos*” (21) se han criado dedicando a veces más horas a una pantalla visual que

a sus propios padres) sabe que se trata de un plano subjetivo, es decir, el espectador adquiere la mirada del personaje por unos instantes para ver lo mismo que él, y así trasladarse de lugar en el discurso. Aunque, insisto, todo esto ocurre, la mayoría de las veces, inconscientemente.

Pero, ya que nos movemos en el terreno del subconsciente activo, aunque sólo sea para crear un supuesto que nos permita entender el alcance de la importancia del sonido en la influencia que tiene el arte cinematográfico sobre el hombre, afirmamos que tiene tanta o más que la propia imagen. Si hacemos esta afirmación es porque entendemos que es mucho más fácil llegar al interior del espectador a través del sonido, el cual, por lo general, no requiere de un esfuerzo intelectual por parte del espectador para lograr cumplir con éxito su intención discursiva.

Otra cuestión que afecta directamente a la clasificación del sonido cinematográfico es la “banda sonora”. Ésta será también diegética o extradiegética dependiendo de si vemos u oímos la fuente que produce la música. Será extradiegética si no vemos pero sí oímos la música, es decir, que la música acompaña a las imágenes pero no pertenece a la realidad representada en el mundo diegético del filme. Por ejemplo, la música de una banda de jazz (que nunca vemos) durante una persecución de coches por la ciudad; así ocurre en *Misterioso asesinato en Manhattan* de Woody Allen (1993). Sabemos que no existe una banda de jazz tocando en el mundo diegético representado pero la admitimos sin cuestionarla, pues entendemos que es una música que acompaña a las imágenes que quieren transmitirnos algo.

Si el propio discurso cinematográfico ya supone un ejercicio narrativo por la propia construcción de tramas y elaboración de personajes para la narración de historias, los diálogos hacen que el arte cinematográfico sea todavía más singular que la literatura pues “la ficción se hace realidad”. La recreación de un mundo ficticio para ser construido en imágenes hace que el cine se diferencie de la literatura, entre otras muchas cosas, en cuanto a que en la literatura la imaginación que trabajaba en la mente del lector que tenía su libro entre manos, ahora se concentra en comprender el nuevo mundo que le está siendo mostrado audiovisualmente. Además de tener que entender y comprender el nuevo mundo que se aparece en la realidad aparente construida por el director y su equipo, el espectador de cine tiene que escuchar los diálogos en boca de unos personajes, lo que supone que, en caso de que el espectador esté dispuesto, el esfuerzo ante la obra cinematográfica deba ser mayor que ante la literaria. Los diálogos transcurren en tiempo real, es decir, no hay ocasión para la relectura de frases o párrafos. La atención debe ser máxima puesto que el espectador deberá tener un permanente juicio selectivo para otorgar a cada diálogo la importancia, incluso la verosimilitud, entendida como veracidad-para-el-discurso, que éste merezca.

La realidad aparente que muestra un filme se hace posible gracias a un estudio previo de la temporalidad que se quiere construir. Recordemos que existen dos tipos de temporalidad: la que corresponde a la duración cronológica temporal del propio discurso, es decir, lo que dure el filme en tiempo real para el espectador; y la temporalidad representada en el contenido del discurso, lo que se traduce en la reconstrucción de un tiempo que puede ser análogo con el tiempo real del filme (que las cosas sucedan sin saltos de tiempo, es decir, que la acción del filme dure lo mismo que la proyección durante la exhibición del mismo) o que recorra, a través de una elipsis,

toda la historia de la humanidad, como ocurre en *2001 Odisea en el espacio* del director norteamericano Stanley Kubrick.

Cada película diseña una estructura temporal completamente distinta a las demás. La fusión entre cine y literatura cobra forma originalmente en el guión cinematográfico, si bien responde normalmente a unos cánones estructurales prefijados: puntos de giro, *mid-point*, desenlace... Sin entrar en matices de la posible duración de las mencionadas elipsis, la duración de cada plano, o incluso la velocidad de la propia acción (efectos de cámara lenta o rápida), el cine juega también con la posibilidad de crear mundos internos de los propios personajes de forma visual, bien sean oníricos o imaginados (22). Así es como el cine, entendemos, cobra la riqueza visual narrativa más potente que pueda ofrecer cualquier expresión artística.

El cine mudo, como sabemos, suponía una naturaleza artística esencialmente distinta a la de su sucesor, el cine sonoro, pues los mensajes expresados a través de éste último se canalizan con los diálogos entre personajes o la *voz en off* de un narrador, lo cual supone una narración esencialmente diferente. Bien es cierto que el cine sonoro emplea muchos de los recursos del cine mudo, incluso los mismos mucho más desarrollados; pero lo que a nosotros nos interesa en este trabajo es marcar la radical diferencia que se produce en el ejercicio de la narración, tanto en lo que se refiere a la forma como al contenido. Respecto a la forma señalaremos, por ejemplo, que desaparecen los carteles enunciativos de los diálogos entre personajes, carteles textuales interpuestos entre los planos de una misma acción o para dar paso a otra acción diferente. El tipo de encuadres en el cine mudo está condicionado por algo tan simple como mostrar el rostro de los personajes en los momentos en que éstos se expresan verbalmente, pues deben mostrarse a cámara para que el espectador sea consciente de que están hablando. Este condicionamiento formal ha sido tratado en multitud de estudios que abordan la diferencia natural entre el cine mudo y sonoro. Que la aparición del cine sonoro esté fechada en 1927 es una cuestión tan polémica para los historiadores del cine como la misma cuestión de la invención del cine, que muchos fechan en 28 de diciembre de 1895 con la primera proyección pública de un documento cinematográfico. Ésta fue llevada a cabo en un café parisino, el “Salón Indio”, en los sótanos del Gran Café, bulevar de los Capuchinos, por parte de los hermanos Lumière (23). El problema está en considerar o no necesario para esta cuestión el hecho de que se cobrase un dinero exclusivamente para ver la proyección, pues estaríamos hablando de la inauguración del “espectáculo cinematográfico”.

No son pocos los historiadores del cine que sostienen que pocos años antes de esta fecha, 1895, ya se cobraba por exhibición de documentos cinematográficos, pero esto se hacía en barracas de feria y se mostraban como trucos de magia, pues eran experimentos fotográficos que no estaban oficialmente considerados como la invención misma de una nueva forma de arte.

¿Cuánto del asombro provocado por las “primeras” proyecciones cinematográficas -en un sentido más biográfico que histórico- tiene que ver con el supuesto engaño perceptivo de creerse ante una imagen real (el estúpido tópico de la ingenuidad

primitiva). ¿Cuánto, con un cortocircuito de la verbalización provocado por una imagen demasiado rápida y demasiado completa; por una imagen marcada por un múltiple exceso (de movilidad y fijeza, de realidad e irrealidad) que la sitúa fuera del conjunto histórico de las representaciones?, ¿por una imagen que “a imagen del mundo” no requiere ni acepta una palabra que la explique o la describa?

En los cines primitivos, sobre el ruido ambiente (del artefacto, del público, de la feria y la calle) se sitúa una doble palabra: anterior, en la mano del mago en imagen que nos indica con el gesto aquello que nos dice/decía; exterior, en la boca del explicador al lado de la imagen que verbaliza los contenidos de la pantalla. De alguna manera, los pioneros rápidamente “aprendieron” que si querían hacer del cine “una” imagen -distinta del mundo que registraba y semejante a las representaciones que plagiaba- debían ordenar el caos primordial mediante el uso del gesto que señala y de la palabra que nombra (24).

En nuestra realidad cotidiana, suceden cosas que no vemos pero sí oímos. No prestamos atención muchas veces cuando reconocemos un sonido y sabemos que es inofensivo. Si escuchamos un sonido igual de inofensivo pero desconocido para nosotros, entonces nos alertará nuestro sistema nervioso y nos giraremos instintivamente buscando la fuente de dicho sonido. En el cine, y puesto que éste, tal como hemos expuesto, representa realidades aparentes, ocurre exactamente lo mismo. Mucha información es enviada al espectador por parte del emisor, sabiendo que el primero no va a prestar atención a dichos sonidos porque los reconoce y no los considera relevantes. La diferencia en el cine es que no estamos hablando de una cuestión de peligro, es decir, si un sonido puede alertar o no al espectador sobre algo o alguien que pueda tener carácter ofensivo. Se trata de un cuestión de atención y concentración. El juego consiste precisamente en enmascarar esa información que parecía irrelevante para el espectador. Así, el emisor del mensaje puede ir introduciendo en el discurso pequeñas dosis de intencionalidad que el espectador o, al menos la mayoría de ellos, no perciba y, por lo tanto, no descubra. Sensaciones como el miedo, el pánico, la angustia, el dolor, la pena, o incluso el entusiasmo, van “salpicando” durante el encuentro entre el espectador y la obra de arte. Poco a poco, las sensaciones se van acumulando en el interior del espectador y se termina formando un sentimiento. Éste puede llegar a ser de una intensidad inconmensurable, pues es algo indeterminado, que no tiene nombre e incluso

parece no tener razón de ser, pues el espectador no consigue identificar la causa de dicho sentimiento.

Cuando el emisor del mensaje, director/a de cine, es un verdadero artista, jugará con estos elementos para lograr sus intenciones legítimas como artista pues tratará que su criatura reciba una reacción por parte del espectador. No hace falta decir que no siempre el emisor es consciente del mensaje que está emitiendo y, por tanto, el espectador puede llegar a recibir un mensaje que nadie más que él/ella conoce y entiende. Dicha reacción del espectador puede ser buscada de manera intelectual o emocional. Cuando no es ni una ni la otra y sigue provocando la sensación de sublimidad por parte del espectador, decimos entonces que se trata de una reacción espiritual.

#### **4. CONCLUSIÓN**

Cuando nos situemos en el lugar del espectador para el disfrute de un filme, estaremos frente a algo mucho más amplio que aquello a lo que se suele hacer referencia con la denominación “séptimo arte”; estaremos frente a un arte integrador de todas las bellas artes. Siguiendo el esquema de Tatarkiewicz, podremos disfrutar de las construcciones arquitectónicas que aparezcan mostrando una concepción espacial determinada, así como de las expresiones escultóricas o pictóricas que se utilicen siendo éstas elementos expresivos de la imagen. La música, la poesía y la retórica serán diferentes estilizaciones que determinarán una narración propia que supondrá, a su vez, una concepción temporal diferente en cada filme. Dado que el artista, bien costumbrista o vanguardista, es el producto del “pensamiento”, el “sentimiento” y las “creencias” que marcan cuáles son los paradigmas de una época en un lugar determinado y, dado que en todas sus posibles realidades representadas hay expresiones vitales, en el más amplio sentido del término, el producto del arte cinematográfico será el testimonio de una idealización de la naturaleza, una educación estética y una idealización social determinadas.

Todo ello será el resultado de una labor teórica previa al rodaje del filme, el cual no sólo debe estar conceptualizado y plasmado en el guión del que parta el trabajo de los equipos técnico y artístico, sino también en el interior de cada uno de sus miembros, pues el cine como creación artística, es el resultado del trabajo de su creador, el artista (director de cine), quien, a su vez, tiene la obligación de saber coordinar y dirigir a varios equipos de trabajo. En estos equipos de trabajo se encuentran artistas como: director de arte, director de fotografía, compositor de banda sonora, guionista, escenógrafo, interpretes, director de actores, además de especialistas y técnicos altamente cualificados. Esta es la faceta que distingue a un director de cine común de un artista del cinematógrafo; no basta con ser un buen realizador del producto audiovisual, sino que será necesaria una teorización conceptual y una coordinación organizativa y creativa del trabajo.

Pero lo que a estas alturas parece incuestionable es que el arte cinematográfico sea a su vez contenido artístico e integrador de las bellas artes, y, tal como hemos visto, esto se produce tanto en una dimensión tanto vital como espacial y temporal.

## NOTAS

(1) TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001, p. 95.

(2) Para completar esta clasificación debe indicarse que por “idealización de la naturaleza” Libelt hacía referencia a tres subdivisiones: Horticultura, o el embellecimiento de la naturaleza en sí; Vestuario, o el embellecimiento del cuerpo; y Decoración, o el embellecimiento de la vida.

(3) “Icono” se refiere a la relación de iconicidad por semejanza con el original. Por ejemplo, una imagen especular, un dibujo o un diagrama. De la cultura icónica se pasó a la simbólica. “Índice” presenta una conexión existencial con su referente, por ejemplo: una señal, un gemido o una escala graduada. El “símbolo” es la representación de una realidad por convención social, en el sentido en que un relato, o un sustantivo o un libro son un signo. Ver REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1992, Vol. III. p. 437.

(4) Original sería aquí un término que se presta a la discusión, pues son muchas las teorías en torno a la existencia primitiva del movimiento en otros formatos que no son sino embriones del cinematógrafo. Para este estudio existe una obra excepcional del profesor Luis Alonso García por su singular concepción de la historia del cine como una historia en espiral. Ver: ALONSO, L. *La oscura naturaleza del cinematógrafo*. Valencia: La Mirada, 1996.

(5) Del latín *comprehendere*, concebir (una idea).

(6) Empleamos este término no en el sentido cinematográfico, sino para definir “lo realizado”, el “acto llevado a cabo”. “Realización” en términos cinematográficos alude al trabajo del director. En televisión, sin embargo, el realizador haría lo que en el cine sería responsabilidad del montador de planos.

(7) GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2000, p. 17.

(8) Cuando hablamos de crecimiento lo hacemos en el sentido de desarrollo evolutivo que Thomas S. Kuhn, epistemólogo postpopperiano, ha desarrollado en sus teorías epistemológicas en un contacto cada vez más estrecho con la historia de la ciencia. Así lo propone en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*, según el cual la “comunidad científica” se construye a través de la aceptación de teorías que Kuhn denomina paradigmas. Véase: KUHN, T.S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: FCE, 2000.

(9) Los términos intrínseco y extrínseco provienen del latín: *intrinsicus*, formado con *secus* ‘según, junto a’, y *extrinsicus* que tiene su origen etimológico en la proposición latina *extra*, con el significado de ‘fuera de’.

(10) Un buen ejemplo lo tendríamos en la estética del cine expresionista alemán (autores como Murnau o Fritz Lang) y su influencia a lo largo de todo el siglo XX en la pintura y la fotografía. Este tipo de cine alcanzó cotas de solidez tan altas que aún el

cine expresionista contemporáneo de hoy intenta aproximarse miméticamente, dada su pérdida de identidad, a la grandeza de los contenidos del cine expresionista alemán. Son muchos los avances tecnológicos y estilísticos que han afectado al avance formal de esta disciplina, pero su contenido, que pertenece al terreno intelectual y artístico, se ha quedado estancado en el cine de terror, el cual, más que cualquier otro género, está sujeto a directrices de carácter comercial que vienen impuestas directa o indirectamente por las reglas de la industria del mercado cinematográfico.

(11) Ver: FLICHY, P. *Una historia de la comunicación moderna*. Barcelona: GG MassMedia, 1993, p. 86.

(12) Carta de Niepce a Aiton del 16 de Octubre de 1827, en Paul Jay: Niepce, *Genèse d'une invention*. Society des Amis du Musée Niepce, Chalon-sur-Saône, 1988.

(13) Memoria del 8 de diciembre de 1827, en I. Niepce / V. Fouque, *ibid.*, p. 151.

(14) No debemos pasar por alto que, en muchas ocasiones y cada vez a pasos más agigantados, la evolución de la técnica modifica directa e indirectamente el contenido de lo representado. Tanto es así que cuando la adaptación de un nuevo formato tecnológico pasa a ser soporte cinematográfico, esto supone en muchas ocasiones la aparición de nuevos *modelos cinematográficos*, por ejemplo: el cine de animación digital. Éste se encuentra ahora en los comienzos de lo que seguro será un futuro crecimiento a largo plazo, pues se consigue por primera vez la creación de mundos cien por cien virtuales, lo que da juego para recrear realidades que parecían, por cuestiones técnicas, imposibles. Véase el ejemplo de nuevas adaptaciones cinematográficas que se están generando sobre videojuegos, industria ésta que por sí misma mueve cantidades de dinero en el mercado mundial superiores a las del propio mercado cinematográfico.

(15) La última y más revolucionaria innovación en este terreno es la que ha producido el cine digital. El celuloide ve sustituido su convencional uso para dejar paso a equipos de rodaje infinitamente más baratos y, también, a modos muy diferentes de exhibición y distribución del soporte cinematográfico. Tan es así que pronto desaparecerán las convencionales salas cinematográficas, pues la exhibición del filme (pensemos, en el camino de estudiar esta transformación, que el nombre *película*, traducción castellana de *filme*, responde al soporte fotográfico, es decir, la película fotosensible que se insertaba en las cámaras oscuras) se realizará a través de conexiones vía satélite, dado que el material cinematográfico ya no encontrará su soporte en el celuloide sino en el compacto digital, en sus diversas variantes. Bien podría surgir aquí una discusión que plantease de qué manera afectaría esto a la pérdida de la *naturaleza cinematográfica*, dado que si desaparece la fotografía impresa en celuloide, de alguna manera desaparece el cine tal como se ha entendido durante sus más de sus cien primeros años de vida. Como tantas otras, no es esta una cuestión que debamos abordar en este estudio.

(16) Véase la determinante influencia que ha ejercido, por ejemplo, la incursión del sonido THX por parte de la industria promovida por George Lucas desde Estados Unidos.

(17) Véase: ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.

(18) Es por ello que no queda fuera de lugar pensar en la futura “muerte” del arte cinematográfico en manos -si no “pinzas”- de la industria cinematográfica. Muchos teóricos del cine cuestionan si no estuviera muerto ya el arte cinematográfico desde la

misma aparición del cine sonoro. (Ver ALONSO, L. "Poéticas y prácticas. La doble escritura del cine" en PALAZÓN, A. *La memoria en imágenes*. Valencia: La Mirada, 2000, pp 11-20) En el mismo año de la aparición del cine sonoro con el estreno de *The jazz singer*, el 6 de octubre de 1927, (dirigida por Alan Crossland e interpretada por Al Jolson, esta película introdujo por primera vez en el cine de forma simultánea música, efectos y diálogos; el éxito fue rotundo) y a modo quizás profético, se realizó un manifiesto en contra del cine sonoro en el que, defendiendo la naturaleza del cine mudo, participaban nada más y nada menos que artistas de la talla de Charles Chaplin o Sergei Eisenstein. Es para muchos el momento de la aparición del cine sonoro cuando se produce esta prematura e indeseada, según ellos, muerte de una concepción artística basada en una expresión visual sugerente que necesita, es decir, lo requiere por parte del espectador, de un ejercicio intelectual, para que se produzca la transmisión del mensaje que el director -creador- quiere transmitir a través del medio cinematográfico - la película, su criatura- para un público -receptor del mensaje- que se encuentra entre la confusión de lo desconocido y la inquietud del aparente progreso que supone la invención de la banda magnética. Con el cine sonoro se hace explícito verbalmente todo lo que en el cine mudo se expresaba empleando recursos de la imagen, basados en una previa teorización, la cual, argumentan, el cine sonoro habría destruido.

(19) Esta concepción se opone radicalmente a la platónica, la cual condena el arte pues, entre otras cosas, desencadena las pasiones, reduciendo el elemento racional que sirve para dominarlas y el cual debe primar en el hombre. Ver: REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1992, Vol. I, pp. 139-164.

(20) Muchos filósofos han utilizado este argumento para distinguir las diferencias esenciales entre el hombre como ser humano y el resto de los animales: el arte sólo es propio del que se libera de las necesidades vitales -nacer, crecer, desarrollarse, reproducirse y morir- y tiene libertad de espíritu y razón para crear gratuitamente.

(21) Ver: SARTORI, G. *Homo Videns, la sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 1998, pp. 35-41.

(22) Depende del tiempo de exposición de fotogramas por segundo. Veinticuatro fotogramas por segundo es lo más parecido a la percepción visual del ojo humano que puede reproducir la imagen cinematográfica. Aumentando la exposición obtenemos imágenes a velocidad lenta y reduciéndola a velocidad rápida.

(23) El aparato de proyección había sido diseñado y patentado por los hermanos Lumière, industriales de Lyon, y uno de ellos, Louis, fue quien "rodó" las primeras bandas, cada una de ellas de cincuenta segundos de duración. Diez "filmes" a los que los Lumière llamaban "vistas", se proyectaron esa tarde noche, siendo la primera de ellas *La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon*. Ver: JEANCOLAS, J. P. *Historia del cine francés*, Madrid: Acento, 1997, p. 11.

(24) ALONSO, L. *La oscura naturaleza del cinematógrafo*. Valencia: La Mirada, 1996, p. 53.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, L. *La oscura naturaleza del cinematógrafo*. Valencia: La Mirada, 1996.
- FLICHY, P. *Una historia de la comunicación moderna*. Barcelona: GG MassMedia, 1993.
- GIMFERRER, P. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- GUBERN, R. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1997.
- JEANCOLAS, J. P. *Historia del cine francés*. Madrid: Acento, 1997
- KUHN, T.S. *La estructura de las revoluciones científicas*. Madrid: FCE, 2000.
- PALAZÓN, A. *La memoria en imágenes*. Valencia: La Mirada, 2000.
- REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona: Herder, 1992.
- SARTORI, G. *Homo Videns, la sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus, 1998.
- TATARKIEWICZ, W. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 2001.
- ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1998.