

Las películas ya no son películas

Francesc J. Hernández i Dobon
Universitat de València

Cuando este volumen de ARCHIVO DEL ARTE VALENCIANO vea la luz, se cumplirá un siglo exacto desde el momento en que se planteó por primera vez, de manera pública, la cuestión del carácter artístico del cinematógrafo. Esta efeméride es un buen pretexto para componer un *dossier* que vuelva sobre este centenario asunto y exponga de modo actualizado la serie de vínculos que el cine ha ido tejiendo con otras artes y disciplinas. Pero además hay otra razón de mayor urgencia para plantear el asunto del dossier. La innovación tecnológica ha introducido tal metamorfosis en los procesos de producción y exhibición cinematográficas que no realizar ejercicios de balance sólo puede abocar a la desorientación.

Mientras se escriben estas líneas se proyecta en Valencia la primera película en tres dimensiones sobre las fallas: *3D flames. Història d'una falla*, dirigida por Paulí Sobirà, un experimentado realizador que también ha rodado con ese formato otra película sobre los *castells* y algunos importantes encuentros de fútbol. También se exhibe una película tridimensional sobre los sanfermines. Parece repetirse, ahora con un novedoso visionado, lo que sucedió en los primeros tiempos del cinematógrafo, cuando su capacidad documental fue absorbida por la filmación del tópico, como documenta para el caso valenciano Áurea Ortiz en el primer artículo del dossier.

El texto “De cómo la realidad se quedó fuera del cuadro en el cine de los orígenes” explica las aportaciones de la pintura en los orígenes del cine, centrándose en producciones valencianas no muy distintas de las realizadas en otros lugares. Según Ortiz, los primeros “cuadros cinematográficos” se acercaban más a cuadros pictóricos animados, a una sucesión de *tableaux vivants*, que a los cuadros escénicos. Por ello, en las primeras realizaciones, encuadre fijo, plano general y concepción cerrada hacían que plano, cuadro y escena se identificaran. Proliferaban los temas religiosos (la pasión) o costumbristas (como la batalla de flores). En tierras valencianas se rodaron en aquellos primeros tiempos estampas propias que consistían en panorámicas de la plaza de la Reina y la calle del Mar, la Lonja o la plaza del Mercado. Con ello se pretendía garantizar el público local en las primeras

exhibiciones. Durante todo el período del cine mudo se repetirán aquellos primeros temas y motivos, abundando en el tópico del “Levante feliz”, una arcadia de laboriosos campesinos en una huerta convertida en jardín. Esta imagen quedó reforzada por las novelas de Blasco Ibáñez y la pintura costumbrista que idealizó el hábitat de la huerta, como la que ofrecían alguno cuadros de Agrasot, que la fotografía de la época imitará y el cine dinamizará. Ahora, la historia parece repetirse, sólo que en tres dimensiones.

Otra noticia sorprendente resulta significativa de las metamorfosis cinematográficas. Con el certero título “Al celuloide se le acaba el rollo”, *El País* publicó (07/07/2013) un artículo de Toni García donde se explicaba que el formato “film” estaba siendo sustituido aceleradamente en las salas estadounidenses. Se estimaba que, para el año 2015, el 90% de los cines de aquel país habrán abandonado las copias de 35 mm y proyectarán las películas mediante procedimientos digitales y no ópticos. Se acabará así, más pronto que tarde, con el rollo que circula, con su conocido traqueteo, a 24 fotogramas por segundo y, en definitiva, dejarán de tener sentido expresiones tan habituales como “rodar”, “film” o “cinta”. Las películas ya no serán “filmadas” porque ni tan siquiera serán “películas”. A partir de la tecnología digital, no sólo se cambia a 25 el número de “fotogramas” que corren en un segundo por la pantalla, sino que se multiplican las posibilidades de acelerar o desacelerar el flujo de imágenes. Cobra así pleno sentido volver a reflexionar sobre la vinculación entre el cine y la fotografía, entre lo que, en principio, parecería la relación entre dinámico y lo estático. El texto de Enric Mira aborda este asunto llevándolo precisamente a la relación entre la capacidad de un fotograma de una película para ser leído fotográficamente y la de la fotografía, también en proceso de rápida mutación digital, para ser dinamizada “fotogramáticamente”.

Según Mira, el imperativo moderno de acotar la especificidad de los medios artísticos impulsó el reconocimiento de las características estético-artísticas definitorias de las identidades del cine y la fotografía. A pesar de que compartían la misma base tecnológica y ontológica, la especificidad se formuló a partir de la cualidad móvil y narrativa del cine y la estática y silente persistencia de la fotografía. Pero esa escisión ha quedado relativizada con toda una serie de “contaminaciones” mutuas. En el artículo se repasan desde ambas orillas. Por un lado, las reflexiones y prácticas sobre la dimensión narrativa de la fotografía, esto es, sobre su capacidad para ofrecer una imagen con la posibilidad de ser movilizada. A tal fin y desde la época de las vanguardias, se desarrolló la idea del “montaje” fotográfico, que tuvo su reflejo en la maquetación editorial, en el libro artístico fotográfico y en la publicación de relatos utilizando fotogramas (las fotonovelas). Estos procesos se intensificaron a partir de los años setenta del siglo pasado con la hibridación de los diversos medios. Por otro lado, se ha experimentado la ralentización e inmovilización de la narración fílmica, lo que permitió inaugurar un espacio de reflexión filosófica y estética en la película. Esta posibilidad abrió la puerta a la experimentación y al cuestionamiento del vector temporal del film. En definitiva, movilidad e inmovilidad no son distinciones absolutas porque, como señala Mira citando a Wenders, tan difícil es imaginar un fotograma resistente a una lectura fotográfica como una fotografía que no contenga alguna huella del fotograma.

En una orientación muy semejante se mueve la aportación de Paco Roca, ilustrador valenciano que ya ha sido objeto de exposiciones en museos valencianos. Resulta trivial afirmar que el cine es deudor de la ilustración y que ésta se ha beneficiado del cine. Por ello, cobra sentido pleno analizar la transición de una obra desde un formato al otro. La experiencia de Roca con la producción de la versión cinematográfica de su ampliamente reconocido trabajo *Arrugas*, plasmada aquí precisamente a la manera de un cómic, plantea de una manera innovadora la coimplicación de cine e ilustración. Desde la consideración de lo visual, los artículos sobre pintura, fotografía e ilustración se completan en este dossier con otro dedicado a la tipografía. Las películas se nos presentan con carteles de cine, en las salas o en la propaganda, o mediante carátulas en fundas de discos compactos. Las

proyecciones se abren y se cierran con la sucesión de los títulos de crédito. La letra resulta esencial a la manera como se nos presenta la película. El artículo de Ricard Huerta reflexiona sobre la relación entre cine y tipografía, un asunto generalmente orillado y ausente en la enseñanza de la educación artística. Huerta se aproxima al tema, al que ha dedicado libros y artículos, mediante el comentario de una selección de las tipografías utilizadas en diversas películas que representarían diferentes tomas de posición estéticas, guiadas por pautas históricas, sociales y culturales. Se ejemplifica todo esto con el caso de los carteles y tipografías de la película *I love You Phillip Morris*, que evidencia que no siempre se respetan la terminología, los créditos o los títulos. A continuación se estudia la figura de Saul Bass, innovador en el letrero cinematográfico, lo que se encadena con la glosa de otras figuras destacadas del campo de la tipografía cinematográfica. A partir de esta introducción se repasan las diversas opciones tipográficas de algunas películas: *Two for the Road* (*Dos en la carretera*, 1967), *En construcción* (*Work in progress*, 1997) y *The Draughtsman's Contract* (*El contrato del dibujante*, 1982). El autor acaba proponiendo el estudio de las letras en las películas como contenido de la educación artística, en la que resultan actualmente imprescindibles las hibridaciones y los territorios fronterizos. Mientras que los artículos precedentes se centran en la faceta visual del cine, el texto que presenta Marcos Sapro analiza su índole sustancialmente musical. Los materiales que la componen no se reducen sólo a la denominada banda sonora, sino que se imbrican con lo visual, lo que se aprecia, según Sapro, en un nuevo paradigma. El artículo presenta la música y el cine como artes consubstanciales, por lo que están predestinadas a colaborar en una alianza que va más allá de los precedentes de cooperación entre lo visual y lo sonoro. El paradigma de la consubstancialidad se enfrenta a las aproximaciones limitadas, ya sean funcionalistas o pragmáticas, que conciben lo sonoro en el cine como un añadido a lo visual, tomado como sustancial, y se orientan de manera realista en una perspectiva de integración de las artes. Los materiales sonoros demandan una convergencia con lo visual porque son esencialmente signos de movimiento dentro de un espacio. Junto a la propia codificación interna de la música en términos armónicos, melódicos y rítmicos, se establece por medio de la relación con lo visual un sentido narrativo y dinámico capaz de integrarse en el conjunto audiovisual y dar lugar a una idea de unidad que puede alcanzar un último nivel de equivalencia, aquel que entiende la composición como un conjunto que engloba los recursos de imagen y sonido en una única función de crecimiento. Desde el paradigma de la consubstancialidad pura entre música y cine resulta inviable hablar de la música “en” el cine, porque la música “es” cine.

Al principio de esta presentación se mencionaban innovaciones recientes en la proyección cinematográfica. Algunas, como el visionado tridimensional o el abandono del film son llamativas. Sin embargo, otras, no relacionadas con modificaciones técnicas, no son menos relevantes para las metamorfosis que experimenta el cine. Es el caso del éxito de series televisivas de índole cinematográfica, un hecho importante que tiene que ver con un replanteamiento de la matriz literaria o teatral del cine. Algunas series de televisión, en tiempos concebidas como meras comedias por episodios, se convierten ahora en auténticas películas, que movilizan a los actores y directores de cine más prestigiosos, y se ruedan siguiendo las mismas pautas de un largometraje. Incluso a veces invitando a distintos directores de cine para encargarse de cada capítulo. No se trata sólo de que, tras una serie televisiva de éxito, se realice la película correspondiente, ni de que una serie pruebe suerte con un capítulo piloto proyectado en pantalla grande, sino de una auténtica modificación en el planteamiento cinematográfico que atiende al hecho de que el principal canal de exhibición ya no son las salas de cine. Estamos asistiendo a la Tercera Edad de Oro de la televisión, que sin duda tiene que disolver prejuicios anteriores sobre los medios audiovisuales. Sobre la nueva relación de series y películas y la revolución narrativa que desencadena, versa el artículo de Vicent Garcia.

Frente a la pantalla, la de la sala de cine o la del televisor, la del ordenador, la de la tableta o la del teléfono móvil, hay un espectador que encuentra en la película una oportunidad de vivir

situaciones que no ha experimentado realmente. Es esta experiencia vicaria, y no sólo la capacidad ilustradora de la ficción cinematográfica, la clave para una reconsideración del cine como dispositivo formativo, un asunto que también ocupa un lugar en el dossier.

En el artículo de Xavier García-Raffi y Bernardo Lerma “Cine y educación” se profundiza en el carácter que el cine tiene para configurar la comprensión de la realidad y, por tanto, para aportar formación a los individuos, más allá de un uso didáctico instrumental. Las películas representan una experiencia vicaria para los sujetos, a los que pueden ayudar en su aprendizaje y en sus tránsitos biográficos. García-Raffi y Lerma se refieren a la transmisión de patrones de comportamiento, posibilitados por el cine en la medida en que promueve la reflexión sobre la opción entre diversos estilos de vida y favorecen una educación emocional de las personas. El artículo también se detiene en la capacidad del cine para construir la memoria colectiva o, cuanto menos, escamotear los episodios pretéritos que pudieran resultar problemáticos para una colectividad. Por último, al tratarse de un artículo centrado en los procesos formativos, García-Raffi y Lerma también comentan la proliferación de películas que transcurren en los centros educativos.

Pero los espectadores no son sólo sujetos que se forman con la visión de películas. Constituyen un cuerpo social, cuya manera de ser está profundamente influida por las obras cinematográficas, porque éstas pueden revelar las claves de su constitución, de su “psicología de masas”, y también porque, incluso, las películas pueden servir en períodos de transición social como expresión de una realidad no lograda.

El artículo “A través del espejo. Mirando el cine con Siegfried Kracauer”, firmado por Anacleto Ferrer y Francesc J. Hernández, defiende que la cuestión de la relación entre el cine y las artes conduce, como sucedió ya en las primeras reflexiones sobre el asunto, a una dialéctica básica, en la que el cine se enfrenta a sí mismo. Por encima de esta dialéctica sobre el estatuto artístico del cine, los autores defienden que se establece una segunda antinomia, que atraviesa la primera, y que vendría expresada en la doble significación del término “representación”. El carácter tanto figurativo como escénico del cine, su doble índole representacional, conduce a la dualidad de “revelación” y “redención” de la realidad social. Esta tesis de la duplicidad básica fue desarrollada por Siegfried Kracauer en sus libros clásicos sobre el cine. Sin embargo, las interpretaciones habituales reducen su aportación a una hermenéutica ingenuamente realista. Frente a esta interpretación de Kracauer, los autores sintetizan las tesis de sus dos libros sobre el cine, pero los enmarcan en su trayectoria teórica, lo que permite una reinterpretación de las tesis de la “revelación” y la “redención”. De este modo, la relación de los libros de cine de Kracauer con sus escritos sociológicos y periodísticos, con la biografía de Offenbach o su libro póstumo sobre la historiografía, permiten conectar su reflexión con una ontología del ser social y con la lucha por el reconocimiento. Desde esta perspectiva, las teorías de Kracauer mantienen su vigencia para enfrentar fenómenos culturales recientes, como algunos relacionados con los portales de vídeo en internet o con las redes sociales.

Tomados en su conjunto, los artículos del dossier presentan consideraciones sobre el cine y el arte que cubren un espectro muy amplio de asuntos. Sin embargo, también se solapan en algunas referencias y vienen a coincidir en lo que, tomando la expresión del artículo de Sapro, podemos llamar el paradigma de la consubstancialidad. Las películas ya no son películas, pero nos exigen una continuada reflexión sobre la consubstancialidad del cine y otras artes y disciplinas.