Introducción

El lenguaje cinematográfico ha experimentado una profunda transformación desde que la televisión (vía emisión o vía vídeo/DVD) se ha convertido en el modo de recepción mayoritario de imágenes cinematográficas, sustituyendo a las tradicionales salas.

Con gran frecuencia nos topamos con esta afirmación en los trabajos sobre el cine de las últimas décadas (especialmente, como veremos más adelante, en los trabajos de índole histórica). Sin embargo, tal afirmación nunca se presenta formulada en esos términos y rara vez su contenido queda expuesto de manera explícita. A primera vista parece extraño, pues esta afirmación es una de las conclusiones principales de una determinada línea de reflexión y análisis del cine reciente. Pero eso ocurre siempre, y de modo característico, con los hechos que se consideran de evidencia común y que, una vez asumidos de manera tácita, parece superfluo exponer formalmente.

Y ese es, en efecto, nuestro caso: la gran transformación de lo audiovisual (dentro de la que se produciría y explicaría la transformación profunda del cine) ha adquirido naturaleza de incuestionable marco general en que transcurren todos los fenómenos. En ese contexto, la afirmación de un cambio en el lenguaje cinematográfico, al quedar vinculada lógicamente a la transformación del audiovisual, adquiere también así, por extensión, visos de evidencia y por ello aparece implícita en los discursos sobre el cine actual y pocas veces de forma expresa. Ser moneda corriente provoca,

además, su presentación no sólo con apariencias muy diversas, sino con distintos grados de amplitud, coherencia e incluso rotundidad. Valga como ejemplo la siguiente cita de Palacio:

> (...) parece lícito pensar que si en los países industrializados el espectador de las salas apenas supone una cuarta parte del total de las recaudaciones (datos en el diario *El País*, 25-7-93), el nivel medio de la producción estará concebido para un tipo de espectador que ya no es el de las butacas aterciopeladas (Palacio, 1995: 71).

Gubern, en la misma dirección, constata el predominio de la pantalla televisiva como canal de recepción y las exigencias que ello supone:

> El grueso de la producción audiovisual actual, de ficción y de no ficción, tiene como destinataria privilegiada la pantalla televisiva, que la recibe por vía hertziana, por cable, por satélite o a través del mercado videográfico, sea sobre soporte de videocasete o de laserdisco digital. Y, naturalmente, se concibe para este formato, con todas sus exigencias técnicas que le son propias (Gubern, 1995: 291-292).

Estas dos citas, pese a sus diferencias (sobre las que volveremos después) tienen, como se ve, un trasfondo común. Ambas, en efecto, son ejemplos de lo dicho más arriba: asunción tácita de un supuesto (la transformación del lenguaje cinematográfico) que no se expone explícitamente y al que, obsérvese, se llega por vía deductiva.

Hay que advertir, además, que no es casual que ambas citas estén entresacadas de una misma obra. Se trata del duodécimo (y último) volumen de la *Historia General del Cine*, editada por Cátedra a mediados de la pasada década. Es, en consecuencia, una obra con mayor radio de acción, con una voluntad de alcanzar a un mayor número de lectores que otro tipo de publicaciones. Que en una obra de esas

características se presenten estas afirmaciones y en la forma en que lo hacen, pone de manifiesto el grado de consenso que existe sobre la cuestión que aquí nos ocupa. Un consenso que, por lo demás, queda claro desde el mismo título del volumen (*El cine en la era del audiovisual*).

Y es que analistas, teóricos e historiadores ya tenían conciencia clara de cuál era el hecho fundamental en la historia reciente del cine: ser tan sólo un subconjunto de un universo mucho mayor.

> (...) ya podemos constatar que el cine, tal como lo han conocido tres generaciones de espectadores, se ha volatilizado y ha pasado a ser subsumido en la vasta provincia cultural del audiovisual, un magma heterogéneo de imágenes y de sonidos en el que figura la publicidad comercial, los videojuegos, las estampas de viajes familiares, los hologramas móviles de los museos, las teleseries, las imágenes de síntesis de los ingenieros y los diseñadores, las telenovelas, los videoclips musicales (...) (Gubern, 1995: 306).

Es así entonces, repetimos, como aparece nuestra cuestión central: desde esta perspectiva es desde la que nace, de manera natural, como una conclusión lógica que se desprende por sí misma, la inevitabilidad de un cambio en el lenguaje cinematográfico. El comienzo de la cita de Palacio es un ejemplo cabal: "parece lícito pensar..." Aparentemente refrendada por la observación —aunque no por el análisis— de producciones audiovisuales, la existencia de ese cambio parecerá a todos cosa evidente.

Pero lo primero que hemos de tener en cuenta es el contexto histórico en que se elaboran estas reflexiones y estas conclusiones. Durante los años ochenta hay una intensa percepción de que el cine atraviesa una grave crisis, incluso la convicción de estar asistiendo a un momento crucial. A principios de los noventa ese clima aún es dominante. Hay fuertes motivos para esta persistencia: responde directamente a datos objetivos indiscutibles.

¿Qué dicen esos datos? Pues que hay, en efecto, una crisis y además una crisis general que afecta a los Estados Unidos y a Europa (si bien con ritmos ligeramente distintos).

En primer lugar, se produce un acusado descenso en la asistencia a las salas durante la década de los ochenta y principios de los noventa (descenso que empieza a remitir precisamente cuando la *Historia General del Cine* se está elaborando). La caída es tan pronunciada que se teme seriamente por la supervivencia de las propias salas cinematográficas. De hecho, en aquellos años muchos vaticinan su desaparición completa. En Europa algunos gobiernos y estamentos de la propia industria reaccionan. Nacen así campañas para aumentar la asistencia al cine, insistiendo en el placer insustituible que aporta la contemplación de un filme allá donde debe ser contemplado, esto es, en la sala oscura.

Pero, sobre todo, lo que en cualquier caso se ve claro y hace que la sensación de crisis irreversible se vuelva acuciante, es que el cine es, definitiva y totalmente, desplazado de su lugar de privilegio en el universo audiovisual, de ese universo del que en tiempos del cine clásico fuera único representante.

Esto se siente ahora de forma más aguda que nunca, aunque de manera especial en Europa, porque la crisis de asistencia al cine (que es muy virulenta pero que no es la primera) coincide con una edad de oro de la televisión:

a) se produce el definitivo empuje al parque de televisores. En 1980, mientras que en los Estados Unidos el índice de penetración de la televisión en los hogares es del 78% (MPA Worldwide Market Research, 1998) y hay 676 televisores por cada 1000 habitantes, en Europa es considerablemente más bajo y no superará la barrera de 500 televisores por cada mil habitantes —y sólo en los países más desarrollados, como Reino Unido, Alemania, Francia, Italia o España— hasta 1990 (Instituto de Estadística de la UNESCO, 1997).

b) el crecimiento del parque de televisores es prácticamente simultáneo a la aparición de las cadenas privadas de

televisión en Europa. La aparición de estas cadenas dará el empuje definitivo a un nuevo equilibrio en el universo audiovisual:

> En 1986, la televisión le quitó al cine el primer lugar en el mercado internacional de programas. Aquel año, el importe de las transacciones mundiales sobre los derechos de explotación televisiva superó el de las películas exhibidas en salas: 41,5 por ciento frente al 40,5 por ciento, sobre un total estimado de 3.100 millones de dólares. El vídeo se adjudicó el 18 por cierto restante. Europa, donde se sitúa la mitad de las compras mundiales, estuvo en el origen de este espectacular aumento de los intercambios (Augros, 2000: 223).

Por si esto fuera poco, también se asiste a fenómenos (ya universales y no sólo europeos) como el vertiginoso y fulminante proceso de extensión del vídeo. Y para terminar de rematar la situación, todo lo relacionado con el ocio doméstico vinculado a lo audiovisual inicia su despegue: los ordenadores personales, las televisiones por cable o por satélite, los vídeo-juegos, los principios del pago por visión o *pay per view*, y finalmente, Internet.

Unos datos, todos ellos, que forzaron la lectura, comprensiblemente, en la misma dirección: hacia una crisis terminal del cine o una transformación cualitativa de su naturaleza, lo que vino a significar lo mismo. De hecho, en aquel contexto se habla incluso de "la muerte del cine", retomando así un lema —y un problema— que ya había centrado las discusiones de la teoría cinematográfica en los años setenta. En aquellos años se comprende que la crisis de la industria no es coyuntural sino crónica, una crisis que pervivirá por la influencia de otros medios audiovisuales (la televisión, principalmente), así como por otros aspectos insoslayables en la propia evolución histórica de la industria del cine (fragmentación y dispersión de la audiencia cinematográfica, cambio en el perfil del espectador cinematográfico tipo, etc.). Años

después, mediados los noventa, la perspectiva, reforzada por los nuevos acontecimientos, se mantiene:

> El resumen de este nuevo estado de cosas es que, si el cine ha muerto como tal, es porque ha sido reemplazado por el audiovisual, por este magma de prácticas representacionales, comunicativas o estéticas, utilitarias, perversas o triviales, extremadamente heterogéneas, sobre soportes y formatos tan diversificados (Gubern, 1995: 307).

Esta es la atmósfera que alentaba (de manera más que justificada, añadiríamos) todo tipo de visiones apocalípticas y que agudizaba la conciencia de estar ante una situación crítica, incluso de haber sobrepasado un límite sin retorno posible.

¿Pero por qué temer por la continuidad del cine si sus imágenes son más demandadas que nunca? Al fin y al cabo:

> (...) la sangría contemporánea de espectadores, es una hemorragia para las salas pero no para el consumo de largometrajes, ni siquiera, de una manera generalizada, para la industria de la producción. Se puede asegurar que nunca con anterioridad la industria cinematográfica ha tenido tantos espectadores, aunque éstos no se encuentren en las butacas de los cines. Prueba de ello es que la producción total de largometrajes no se ha visto cuantitativamente afectada en la última década (Palacio, 1995:71).

Es decir, que si bien es cierto que el cine alcanzaba un nivel de difusión como nunca antes en la historia, también lo es, como hemos visto, que el cine era "consumido", entonces como hoy, (en realidad deberíamos decir la imagen cinematográfica), por primera vez en la historia, mayoritariamente fuera de las salas de cine. En concreto, los ingresos obtenidos por los derechos de emisión por televisión y por la explotación videográfica superaban en conjunto, y también por primera vez en la historia, a los obtenidos por la

explotación en salas cinematográficas (los ingresos generados por las películas en salas representaban el 76 por ciento de los ingresos de distribución en 1980 y tan sólo el 32 o el 35% en 1990 —Augros, 2000: 187). Este hecho supuso un salto cualitativo: no se trataba, como antaño, de unos ingresos adicionales procedentes de la explotación de canales de distribución suplementarios. Estos canales de distribución pasan a representar entonces el montante principal de los beneficios globales de la industria cinematográfica.

La caída en la asistencia a las salas tuvo sus graves consecuencias económicas, pero los perjudicados eran de manera directa los propietarios de los circuitos de exhibición, y no era forzoso que afectase mortalmente a los grandes Estudios, aunque incluso a veces fueran propietarios de amplios circuitos de salas. Si disponían, como dispusieron, de otras vías de salida para su producto o incluso, más aún, si esas vías se convertían en las principales y más rentables, no tenía por qué verse afectada la producción.

Por eso ahora vemos mejor la razón de la preocupación y de las visiones apocalípticas. Lo que entonces se veía amenazado, estrictamente hablando, no era la industria del cine. Después de todo se podían seguir haciendo películas y explotarlas después a través del vídeo y la emisión televisiva, en cualquiera de sus variantes. Llevado al extremo, podrían dejar de hacerse películas para salas y hacer sólo productos televisivos. La industria —aunque ya no cinematográfica en el sentido antiguo del término— bien hubiera podido sobrevivir así.

Pero la muerte que se anuncia y que se teme no es esa, no es la de la industria: es la del cine, entendido al modo tradicional; es decir, la muerte de la "institución cine" con su forma de exhibición —y de fruición— desde su nacimiento, la sala. Lo que los autores del momento resaltan es que todo este proceso provoca el fin de una forma de expresión. Forma de expresión que estaba indisolublemente vinculada a un determinado modo de exhibición para el que estaba ideada. Y es aquí donde hunde su raíz la idea de

una transformación sustancial del lenguaje cinematográfico. Porque dadas las sustanciales diferencias en las condiciones de emisión y recepción que existen entre una sala cinematográfica y un visionado televisivo, se está obligado a tener en consideración prioritaria esa hipótesis.

Por otra parte, es indudable que el cine (y aquí hablamos del modelo de cine dominante, es decir, del cine estadounidense) depende de la televisión en varios sentidos, más allá de haberse convertido en principal vía de recepción de imágenes cinematográficas y, por tanto, en su principal fuente de ingresos. El cine depende de la televisión también, en primer lugar, porque los grandes estudios norteamericanos ya no son, desde finales de la década de los sesenta y mediados de los setenta, empresas independientes, sino que han sido absorbidas por grandes consorcios industriales, la mayoría de ellos con control directo o indirecto sobre las grandes cadenas de televisión. Cadenas que, por razones obvias, tienen un peso específico incomparablemente mayor que el cine en la estrategia empresarial global de esos grupos. En consecuencia, la propia estrategia industrial y comercial de los estudios norteamericanos está supeditada a los intereses generales de esos consorcios.

A esto hay que añadir lo que antes era una acción excepcional y que desde hace años es una constante: la creciente participación de los canales de televisión en la producción de largometrajes.

En consecuencia, siendo esto así, sería un error absurdo —y grave— minimizar y, mucho peor, obviar, las poderosas razones de una reorientación de la industria del cine hacia el mundo televisivo. Pues una de sus principales consecuencias bien pudiera haber sido la de provocar también una orientación en el terreno expresivo (más que justificada, máxime si se tiene en cuenta su mencionada dependencia estratégica), independientemente de que tal orientación fuera plenamente consciente o, en cambio, fuera un proceso paulatino, intuitivo y larvado. Aclarar el grado de consciencia de tal orientación, aunque muy interesante, es de muy difícil eje-

cución y, por otra parte, no afecta a los objetivos de este trabajo. Lo que aquí importa es la enorme trascendencia en la historia del cine de hechos como la dependencia estratégica respecto a la televisión o el fuerte descenso del peso relativo de la recaudación en salas. Y que ambas señalen claramente la posibilidad de una genuina mutación en el lenguaje cinematográfico, lo que desde un punto de vista estético es, sin duda alguna, el fenómeno de máxima relevancia.

Queda, pues, meridianamente clara la estrecha vinculación que se establece: un cambio económico-industrial sin precedentes ha originado un cambio cualitativo en el terreno lingüístico-expresivo. Lo que supone, por otra parte, otra manera de expresar formalmente el contenido expuesto en la afirmación del encabezamiento.

La vinculación es, desde luego, de una lógica inexorable: de una idea se deduce de manera "casi natural" la otra. Motivos para hacerlo, como se ha visto, no faltan y, por ello, teóricos, historiadores e investigadores relevantes hablaban a mediados de la década de los noventa de la desaparición del lenguaje cinematográfico tal y como lo conocíamos y, en todo caso, daban por sentado que se había producido una transformación.

Sin embargo, y en cualquier caso, queda un asunto crucial que aún no se ha mencionado: ¿en qué consistiría tal transformación? ¿qué indicadores demostrarían que se ha producido? El siguiente texto de Vallejo nos muestra de qué se trataría:

> La difusión y auge de la televisión influye poderosamente en la forma en que los espectadores consumen información audiovisual. El reducido tamaño de la pantalla propicia unos modelos de realización que tienden hacia los primeros planos, el encuadre dinámico y el montaje rápido. La propia fragmentación del discurso televisivo y su intermitencia incrementan rápidamente la capacidad del espectador para procesar imágenes y mensajes a gran velocidad, así como para saltar fácilmente de un código narrativo a otro (pu-

> blicidad, información, etc.) sin molestia aparente. La sobreabundancia de imágenes produce, además, cierto efecto de hastío y una demanda permanente de sorpresa (Vallejo, 1995: 47).

En particular, como se ha podido entrever, son algunos aspectos los que se destacan por considerarse en sí mismos indicativos de una transformación del lenguaje cinematográfico inducida por la influencia de la televisión; en especial la tipología dominante de los planos, su duración y su ritmo, interno y externo:

> El cine recibe rápidamente esta influencia, los directores buscan una puesta en escena más dinámica, los encuadres abandonan el equilibrio, se incrementa el movimiento interno de los planos, los movimientos de cámara se vuelven fluidos y ágiles, la duración de los planos en el montaje se reduce progresivamente, mientras se aumenta su número, se explotan las distorsiones de la perspectiva producidas por las ópticas extremas... (Vallejo, 1995: 47).

Si volvemos al texto de Gubern, veremos que aparecen también subrayados algunos de esos aspectos, que también se consideran determinados por los modos televisivos de recepción:

> Se siguen produciendo todavía películas de ficción narrativa concebidas para ser estrenadas en las salas públicas, pero no pocas veces se diseñan y planifican pensando en su explotación ulterior en las pantallas televisivas, con un *ritmo* adecuado, una *duración* idónea y una predominancia de los *encuadres cortos* y de *fácil legibilidad* (Gubern, 1995: 291, la cursiva es nuestra).

Hasta aquí todo parece muy lógico, hasta obvio. Pero, no obstante, aunque todo nos empuje en la misma dirección, también hay razones que invitan a la prudencia. En primer

lugar, la claridad y coherencia del razonamiento ha oscurecido otras posibilidades. En particular hay situaciones teóricas que ni siquiera se han contemplado, y, mucho menos, investigado, verificando si había o no datos que pudieran avalarlas. Por ejemplo, la reorientación económico—industrial del cine hacia la televisión puede haber originado una diversificación pero no tiene por qué ser ni total ni radical (lo que, caso de haberse producido, hubiera llevado aparejada la asunción, por parte de la propia industria, de la secundariedad del mercado de salas o, yendo más allá incluso, la decisión de su desmantelamiento); pero ello no significa tampoco, necesariamente, que se haya tenido que producir una mutación en el lenguaje cinematográfico mismo: podría haber simples adaptaciones de formatos, pequeños cambios superficiales sin alterar lo fundamental.

O incluso, puede que no haya habido cambios en absoluto, es decir, que no haya habido cambios que fueran achacables inmediatamente a la nueva orientación de la industria del cine: ¿no podrían las películas conservar sus características básicas anteriores sin que esto fuera un impedimento serio para su comercialización ulterior más allá de las salas?

Por último, la constatación de la supuesta existencia de cambios fundamentales en el lenguaje tampoco establece unívocamente su causa. Pudiera ser que no derivara de la nueva situación pragmática del consumo cinematográfico. Tal vez haya implicados en este caso otros factores de nuestra cultura de carácter más general y con influencia más decisiva, que no se han tenido en cuenta a la hora del análisis.

Habría que desechar todas estas posibilidades —y muchas más incertidumbres— antes de admitir definitivamente que haya tenido lugar una transformación profunda del lenguaje cinematográfico y, de haberla habido, antes de establecer de manera concluyente cuáles hayan podido ser sus causas.

Sobre todo, porque ese fenómeno —la reciente transformación del lenguaje cinematográfico— nunca ha sido mostrado ni está avalado por datos empíricos concluyentes. Sin esos datos se corre el peligro de establecer consecuencias

directas sobre la expresión y la estética cinematográficas demasiado mecánicamente y extraer conclusiones poco matizadas por precipitadas, o viceversa. Y si este proceso no ha sido verificado empíricamente hasta la fecha, la afirmación de un cambio cualitativo en el lenguaje cinematográfico, por mucho que encaje lógicamente con la situación, se torna mucho más incierta.

Esas incertidumbres obligan a replantearnos todo el problema desde el principio. Creemos, además, que ahora es el momento de revisar ese tipo de afirmaciones y verificar su grado de vigencia.

En primer lugar, porque hoy nuestro contexto histórico es bien distinto. Ahora todos esos fenómenos (el vídeo, la victoria definitva de la televisión, el ordenador, Internet...), que entonces tomaban cuerpo, ya se han asentado y aparecen unidos consustancialmente a la globalidad de la industria del cine. Además, valoraciones subjetivas al margen, el cine —el norteamericano al menos— goza de excelente salud (industrial, pero salud al fin y al cabo; y eso es el cine antes que nada, una industria). Y no sólo porque hayan crecido los beneficios de los llamados mercados auxiliares. Es que también hoy las salas crecen en número y en asistencia. O sea, no sólo la industria parece haber superado el peligro, también lo ha hecho la "institución" tradicional (aunque se puede discutir en qué grado lo ha hecho, dada la transformación —¿tal vez cualitativa?— del parque de salas) .

Todo esto, sin embargo, no elimina la cuestión de la transformación expresiva del cine. Pues cabe aún argumentar que toda la transformación acaecida en el universo audiovisual en las últimas décadas, a pesar de todo, no ha dejado indemne el lenguaje cinematográfico. Y que, por tanto, tal transformación es visible en el cine de hoy y no sólo queda reducida a una coyuntura histórica concreta y limitada. La discusión, pues, sigue en pie.

Para contribuir a aclarar el problema habría que comprobar empíricamente la transformación del lenguaje cinematográfico y, en caso afirmativo, calibrar su alcance histórico,

incluida su posible vigencia. Este es un camino con muchas dificultades, pues constatar cambios estéticos de esta índole es una cuestión enormemente complicada y por lo general, estéril, pues incluso las grandes transformaciones del lenguaje artístico en nuestra cultura, que podríamos tomar como modelo, han sido procesos paulatinos donde lo viejo y lo nuevo coexistían.

Por fortuna, los propios autores que defienden la existencia de este cambio nos ofrecen (como hemos tenido oportunidad de comprobar más arriba) un criterio de análisis que permite una primera y fácil aproximación al problema. En efecto, entre las pautas que demostrarían la ocurrencia de una transformación del lenguaje cinematográfico, según los autores antes citados, hay elementos mensurables cuya presencia y/o regularidad puede constatarse con un estudio cuantitativo de las películas, estudio que podría atender a esos parámetros: número de planos, duración, tipo, estabilidad del encuadre, movimientos de cámara, deformaciones ópticas, etc...

Esa será la finalidad última de esta obra: proponer un método de análisis cuantitativo de determinado corpus fílmico, cuyos resultados permitan dilucidar el problema en cuestión. Pero la elección de elementos cuyos cambios haya que cuantificar y valorar y la selección de filmes que hayan de ser analizados tienen que obedecer a rigurosos criterios. Estos criterios deben basarse en los datos y reflexiones que este trabajo aporta.

Porque en definitiva, la justificación —y el objetivo— de este libro es *analizar en perspectiva la profunda transformación del universo audiovisual que se ha operado en los últimos dos decenios*, determinar cómo ha afectado al cine (revisando algunas situaciones teóricas no contempladas hasta ahora) y, en último término, presentar suficientes argumentos para apoyar la realización de un análisis empírico. Un análisis que pueda determinar *en qué medida ha podido afectar todo este proceso al lenguaje cinematográfico mismo*.