

## El ritmo en las formas audiovisuales

Aurelio del Portillo ([www.despazio.net](http://www.despazio.net))

### Resumen

Utilizamos habitualmente el concepto de ritmo como una forma de orden asociada a la poesía, la música y el movimiento. Investigamos para profundizar en un sentido más universal que puede alcanzar la rítmica, no sólo como concepto, sino también como razón esencial de cohesión en la naturaleza de las diversas realidades que configuran nuestra experiencia vital, y también de las representaciones mentales mediante las cuales la percibimos, recreamos y representamos. El objetivo fundamental es reivindicar la importancia que a nuestro juicio tiene el ritmo en la concepción y realización de todo tipo de trabajos artísticos, como armonización de los fragmentos o elementos constituyentes con la totalidad de la obra. Integramos para ello textos y estudios procedentes de diferentes disciplinas de la ciencia, la filosofía y el arte. Esta síntesis puede resultar interesante para su aplicación en el ámbito profesional de la creación de formas audiovisuales. Muy especialmente, en el de la cinematografía.

### Palabras clave

Ritmo; Formas audiovisuales; Montaje cinematográfico; Música; Creatividad

### *Rhythm in audiovisual shapes*

#### *Abstract*

*The concept of rhythm is commonly used as a way of order associated with poetry, music and movement. We are searching in the universal sense that has the rhythm, not only as a concept, but also as essential reason for unity and coherence in all diverse realities that shape our material universe, as well in their mental representations to perceive and recreate. The main objective is to vindicate the importance that we believe the rhythm has in the design and implementation of all art forms, as harmonization of fragments or constituent elements with the totality of the work. We integrate this texts and studies from different scientific, philosophical and artistic disciplines, and appreciate the considerable interest of this synthesis for its application in the professional and creative field of audiovisual shapes, particularly in Cinematography.*

#### *Keywords*

*Rhythm; Audiovisual Shapes; Cinema Editing; Music; Creativity*

## 1. *Introducción*

Los cantos y los poemas, la danza y el teatro, y todas las artes que se articulan sobre el discurso de la temporalidad, son las escuelas en las que la mente humana ha adquirido su sentido del ritmo y del equilibrio, la razón que nos permite observar el movimiento de las cosas, las transformaciones de nuestros pequeños fragmentos cotidianos de realidad, como si de una coreografía de formas se tratara. Las duraciones, los pulsos, los acentos, la proporción, la dinámica de intensidades, y las relaciones reiteradas y frecuentemente sometidas a todo tipo de simetrías, realizan un trabajo de cohesión en esa representación en espacio y tiempo con la que nos relacionamos a través de los sentidos.

Los organismos vivos comparten con los minerales ciertas razones de proporción y reiteración que están inseparablemente implicadas con la estructura básica de la materia. También la actividad cerebral participa de esta arquitectura de relaciones rítmicas. Las partículas son también vibraciones, tal y como ha explicado la física cuántica, y como tales se comportan siguiendo patrones análogos a los de la luz y los del sonido. La interacción reiterada entre esos fragmentos crea las formas, que a su vez guardan en sus relaciones con otras formas un interesante campo de proporciones y simetrías.

Observamos algunas razones que reintegran la totalidad a partir de esa fragmentación a la que aludimos, con la que necesariamente se construyen todas las representaciones en el espacio y en el tiempo: los movimientos de los planetas, utilizados como referencia para la medida del tiempo, las frecuencias visibles de la energía electromagnética que conocemos como 'luz', que distinguimos gracias a la reiteración diferenciada de sus parámetros de vibración, la relación de armónicos que constituyen la tonalidad de un sonido, la presencia del número de oro en la naturaleza y en las artes<sup>1</sup>, la simetría del cuerpo humano que condiciona sus movimientos, la alternancia regular entre el día y la noche, la transición narrativa de las estaciones, "la música de la vida" como biología de la interacción entre moléculas y órganos, "entre las partes de un todo"<sup>2</sup>, e incluso las ondas cerebrales, actividades neurológicas que reaccionan y responden ante estructuras materiales y formales que de algún modo comparten. Ellas mismas son el resultado de una combinación de energías que pueden ser representadas, a diferentes velocidades, con los mismos parámetros que las mecánicas ondulatorias de la luz y del sonido.

"La naturaleza, la macro y la microscópica, está revestida de un ritmo que inunda por completo nuestra percepción sensorial, intelectual y estética"<sup>3</sup>. Toda nuestra actividad cognitiva debe estar de algún modo condicionada por este hecho y, por lo tanto, debe haber un factor común a todas las articulaciones creativas de la mente humana en todos los terrenos del arte. Es razonable pensar que ese factor común tiene algo que ver con la música. "Hay tanta música en el mundo que es razonable suponer que la música, como el lenguaje y posiblemente la religión, es un rasgo específico de nuestra especie"<sup>4</sup>. Sobre esta argumentación basamos nuestra indagación en el concepto de ritmo y en su aplicación a las formas audiovisuales.

---

<sup>1</sup> GHYKA, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1983.

<sup>2</sup> NOBLE, Denis, *La música de la vida, más allá del genoma humano*. Akal, Madrid, 2008, p. 11.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, La Crujía, Buenos Aires, 2003, p. 235.

<sup>4</sup> BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Alianza, Madrid, 2006, p. 34.

## 2. Formas audiovisuales

El espacio de la cinematografía es el encuadre como el de la pintura es el cuadro. Sus fronteras delimitan dos niveles diferentes de realidad: dentro y fuera, del mismo modo que los muros delimitan los espacios de la arquitectura. “El espacio se disuelve en la oscuridad y se evapora en el infinito. Para hacerse visible, el espacio tiene que adquirir forma y límites o en la naturaleza o por la mano del hombre”<sup>5</sup>. Las formas se muestran como un potencial ante la mente que las percibe, interpreta y utiliza. Sin su atención y consciencia el cuadro no sirve para nada, el espacio sería una posibilidad estéril. Y el tiempo, como ya hemos anotado, carecería de sentido. Nuestra actividad cognitiva se organiza como una estructura secuencial de experiencias, algunas de ellas concomitantes, a partir de la interpretación de estímulos sensoriales. Lo que percibimos cobra forma en nuestras estructuras mentales, en las que residen también nuestros conceptos de espacio y tiempo que, como ya hemos dicho, están íntimamente ligados al sistema de pensamiento. “No veo cómo eliminar la palabra ‘pensar’ de lo que acaece en la percepción. [...] La percepción visual es pensamiento visual”<sup>6</sup>. Toda percepción es una elaboración de impresiones físicas en los laboratorios del pensamiento. Allí son interpretados y relacionados todos los rasgos y fragmentos constituyentes de cualquier estructura, integrados y comprendidos en mayor o menor medida según la claridad y vitalidad del diseño narrativo, del mapa de datos audiovisuales que deben captar, mantener y dirigir la atención mientras aclaran ideas y conducen emociones. “Una persona o un animal necesita de claridad y sencillez para poder orientarse, de equilibrio y unidad para sentirse seguro y desenvolverse adecuadamente, de variedad y tensión para sentirse estimulado. Y unos esquemas satisfacen esas necesidades mejor que otros”<sup>7</sup>. El espacio de la cinematografía es el encuadre, sí, pero también lo es la mente, la pantalla de la consciencia. La cinematografía es la interacción de estas dos pantallas. El trabajo de los cineastas consiste en articular adecuadamente esa interactividad.

La óptica y la iluminación orientan el espacio cinematográfico. Decimos iluminación, que no luz, porque en el cine el espacio puede intensificarse en las sombras, al contrario que en la arquitectura, donde “es la luz la que produce la sensación de espacio. El espacio es aniquilado por la oscuridad. La luz y el espacio son inseparables”<sup>8</sup>. La profundidad del mar aumenta por la noche ante la mirada de nuestra mente imaginativa. Si la narración crea el contexto adecuado, una pantalla en negro puede estar repleta de sensaciones. Por otra parte, el discurrir secuencial de duraciones e intensidades, en todos los niveles de las construcciones cinematográficas: visual, sonoro, intelectual y emocional, organiza la temporalidad de las formas audiovisuales. “El tiempo se percibe en pulsaciones”<sup>9</sup>. Aunque no podamos contar con pulsos regulares como los de la música, sí podemos apoyarnos en esas simetrías que generan la reiteración y las proporciones.

---

<sup>5</sup> GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1981, p. 466.

<sup>6</sup> ARNHEIM, Rudolph, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986, p. 27.

<sup>7</sup> ARNHEIM, Rudolph, *Hacia una psicología del arte*, Paidós, Barcelona, 1980, p. 102.

<sup>8</sup> GIEDION, Sigfried, *op. Cit.*, p. 467.

<sup>9</sup> WOLF, Fred A., *La mente en la materia*, Gaia, Madrid, 2008, p. 53.

Tomando en consideración todos los factores perceptibles a nivel visual, sonoro, mental y emocional, podemos establecer un sistema ordenado de duraciones que adquiere en su intención y construcción un claro valor musical. “El significado de un plano no sólo depende de lo que representa sino también de su duración”<sup>10</sup>. Y también en este caso, en el del tiempo, del mismo modo que la ausencia de luz puede incrementar la experiencia del espacio, debemos considerar el silencio como una parte esencial de la arquitectura cinematográfica. “Las duraciones y los silencios forman las ideas, células y motivos de una obra [musical]”<sup>11</sup>. También un silencio puede estar repleto de sugerencias e interpretaciones.

Entendemos la forma audiovisual como una organización de ideas basada en formas visuales y formas sonoras que interactúan recíprocamente, tanto si son ingredientes de una misma información, estímulos sensoriales de un mismo objeto o suceso, como si se enriquecen en armonía, contraste o contrapunto. “Junto a cada idea que podamos concebir en nuestra inteligencia hay imágenes que la soportan”<sup>12</sup>. Estamos interpretando la cinematografía como una arquitectura secuencial de vivencias oníricas basadas en la percepción ordenada de luces y sonidos cuya forma está regida por algunos valores musicales. “Del mismo modo que un músico trabaja el ritmo y las sonoridades de una frase musical, el cineasta se dedica a trabajar el ritmo de las imágenes y su sonoridad”<sup>13</sup>. Las formas secuenciales implican movimientos y transformaciones. “La música está compuesta de sonoridad y movimiento; el propio sonido es una forma de movimiento”<sup>14</sup>. También hay movimiento en el nivel de los pensamientos y de las emociones, como estamos explicando. La cinematografía articula, para las actividades intelectivas y emocionales de la mente, su arquitectura musical hecha de luz, sonido, formas, espacio y tiempo.

### 3. Oír para ver

Hay una diferencia sustancial entre las vibraciones de tipo mecánico que puede percibir el oído y las vibraciones de tipo electromagnético que puede percibir la vista, aunque todas esas vibraciones tengan una representación análoga como ondas y podamos reconocer patrones de similitud física entre el tono y el matiz, la intensidad y el brillo y el timbre y la saturación de los sonidos y las luces respectivamente. Sin embargo, ya hemos llamado la atención sobre la integración y significado que adquieren las formas en ambos casos cuando son estructuradas por la actividad de la mente en un sistema unitario y coherente de proporciones al que estamos llamando ritmo.

“Werner, en 1918, al mostrar las interferencias posibles entre los ritmos auditivos y visuales, ha hecho ver que es factible su organización partiendo de sensaciones visuales lo mismo que de estímulos auditivos”<sup>15</sup>. Los espacios y tiempos del ver y del oír se influyen y condicionan recíprocamente, y de esa reciprocidad nace, precisamente, el concepto de ‘audiovisual’, condicionado

---

<sup>10</sup> JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Gedisa, Madrid, 1995, p. 18.

<sup>11</sup> ABROMONT, Claude, *Teoría de la música*, F.C.E., México, 2005, p. 158.

<sup>12</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 31.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 231 (citando a Germaine Dulac).

<sup>14</sup> BACHMANN, Marie-Laure, *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*, Pirámide, Madrid, 1998, p. 24.

<sup>15</sup> FRAISSE, Paul, *Psicología del ritmo*, Morata, Madrid, 1976, pp. 64-65.

también a su vez en el ámbito de la cinematografía por el orden que se crea cuando cobran forma y sentido las reiteraciones sucesivas y las proporciones de duración e intensidad que estamos considerando como valores musicales. Se trata de que todo ello sea perceptible e inteligible en la construcción e interpretación de los relatos cinematográficos. “La percepción consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simple”<sup>16</sup>. Pero ¿cuál es en estos casos el ‘material estimulante’? ¿De qué están contruidos los relatos audiovisuales? ¿De qué tipo de piezas o fragmentos estamos hablando? Miramos y escuchamos selectivamente para poder organizar nuestras percepciones, asumiendo, consciente o inconscientemente, que nuestros sistemas perceptivos no son capaces de captar ninguna totalidad. “Al igual que una pantalla luminosa aísla una parte de la proyección demasiado grande para el ojo, una especie de pantalla auditiva recorta el sonido en ‘tramos’, en porciones asimilables”<sup>17</sup>. Como ya hemos dicho, la música es la forma integral de la composición, pero esa forma sólo es perceptible e inteligible como una ordenación y articulación de fragmentos, de objetos, de sucesos. Tampoco es posible escribir un texto literario sin letras ni palabras. Y si ese texto pertenece al ámbito de la poesía, deberá gran parte de su valor a la relación rítmica entre los acentos y duraciones de las sílabas, que se constituyen así en sucesos importantes. Los signos se integran en la forma mediante la interacción de las actividades diferenciadas de los dos hemisferios cerebrales<sup>18</sup>.

Nos planteamos la idea de objeto o acontecimiento audiovisual en un triple sentido: lo que se ve y lo que se oye en el ámbito sensorial, lo que se comprende en el ámbito intelectual, y lo que se siente en el ámbito emocional. Todo ello conlleva una acción continuada de integración interpretativa por parte del espectador ante unidades visuales y sonoras inteligibles en continuo movimiento. Hay pequeños objetos audiovisuales que son percibidos de forma aislada sobre un trasfondo continuo de fluido narrativo, como los motivos musicales que se dibujan individualmente sobre otros sonidos largos que se sostienen en el tiempo, que “evolucionan poco y son seguidos con atención menos precisa, sin apreciar su forma. Sirven de soporte o encadenamiento a otros objetos formados”<sup>19</sup>. Aunque no se tome la misma conciencia de ello ni reclame la misma atención puntual que los objetos audiovisuales, ese trasfondo narrativo es la sustancia misma de la atención. Está hecho de expectativas, de ciertos anhelos, de preguntas por contestar, de disonancias por resolver. “El movimiento es la incitación visual más fuerte a la atención”<sup>20</sup>. El movimiento intelectual y emocional es, seguramente, la incitación más fuerte para mantenerla. Un movimiento ordenado, claro está, que alimenta y sostiene la atención activa del espectador mediante tensiones organizadas. “El oído nunca presta a los sonidos una atención imparcial, ya que nunca está pasivo, porque toma conocimiento, no de lo que se debe al metro o al segundo, sino de los diversos fenómenos que se le proponen”<sup>21</sup>.

---

<sup>16</sup> ARNHEIM, Rudolph, *El pensamiento visual, op. cit.*, p. 41.

<sup>17</sup> SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 1988, p. 153.

<sup>18</sup> PORTILLO, Aurelio del (2005). La asimetría cerebral: pautas y ritmo en los procesos creativos. *Icono 14*, año 3, vol. 2, nº 6. Madrid: Icono 14.

<sup>19</sup> SCHAEFFER, Pierre, *op. cit.*, p. 153.

<sup>20</sup> ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Paidós, Barcelona, 1979, p. 409.

<sup>21</sup> SCHAEFFER, Pierre, *op. cit.*, p. 155.

Ni el oído ni ninguna de las actividades perceptivas e intelectivas del ser humano ante cualquier tipo de estímulo.

La ordenación de los objetos sonoros en música está muy claramente ligada a la idea de compás como división del tiempo en partes iguales que son diferenciadas por la distribución de los acentos o partes marcadas. Hay una base fundamental que es el pulso, la reiteración constante de una marca semejante al tic-tac de los relojes aunque con velocidades mucho más libres y cambiantes. Para definirlo con toda precisión se inventaron los metrónomos. Algunos de ellos pueden marcar sus pulsos regulares sólo con destellos visuales. Luego esa cuestión del pulso no pertenece al ámbito sonoro, sino a alguna cualidad mental que percibe y valora la regularidad entre duraciones o distancias temporales. La misma que reconoce el código de los faros por la noche o nos permite sentir la música en los movimientos de la danza o de los brazos de un director de orquesta, incluso en ausencia de cualquier sonido. Sobre esa articulación de pulsos, con o sin acento, se establece el fraseo de las ideas, “las frases, periodos y secciones que hacen la forma”<sup>22</sup>.

Podemos dedicar especial atención por separado a cada nota, unidad o fragmento si analizamos la composición, pero no tendrán ningún significado si no las observamos en relación con la ‘música’ que componen, del mismo modo en que el hemisferio ‘tipo’ izquierdo del cerebro del intérprete (algunas personas tienen cambiadas las funciones entre los hemisferios cerebrales) tiene que leer las notas escritas en el pentagrama mientras su hemisferio derecho contempla la forma musical de la obra. Ésta es una clave fundamental en el oficio de la composición musical, y también en el de la realización cinematográfica. Actuar sobre cada parte de la obra, por mínima que sea, siendo consciente del efecto de esa actuación genera en la totalidad del trabajo. Y, al mismo tiempo, ser minuciosamente consciente de la interacción significativa entre las partes visuales y las partes sonoras que coinciden en cada momento, escena o sección.

Las audiencias, tanto musicales como audiovisuales, van adquiriendo un entrenamiento progresivo facilitado por la acumulación de experiencias sensoriales organizadas con criterio narrativo, musical o cinematográfico. La presencia de estas artes en la sociedad tiene un importantísimo valor pedagógico para educar y enriquecer de forma inteligente y sutil nuestra percepción e interpretación del universo sensible. Quien escucha habitualmente música, contempla artes plásticas, escénicas o cinematográficas, tiene que estar por fuerza mejor capacitado para apreciar las formas visuales y sonoras que quien no practica ninguno de estos ejercicios audiovisuales. La evolución de los lenguajes es una buena muestra de ello.

“La confianza en la musicalidad de las audiencias va en aumento, pues han ido abandonando la música de fondo continua a favor de una intensificación selectiva del drama”<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 238.

<sup>23</sup> BLACKING, John, *op. cit.*, p. 36.

#### 4. *Sensibilidad y sentido*

Los relatos cinematográficos se construyen en dos niveles muy interrelacionados, pero que también tienen sus propias peculiaridades y necesitan tratamientos y métodos de trabajo muy diferenciados: un nivel técnico y estético en el que se consideran las luces y los sonidos como estímulos perceptibles, y un nivel más profundo, y quizás también más sutil, en el que se han de considerar las formas narrativas y los significados que, como ya hemos comentado antes, tienen como consecuencia una vivencia emocional. “Esta transformación de un hecho físico en experiencia emocional se deriva de un nivel superior de nuestra facultad de abstracción”<sup>24</sup>. La calidad técnica y estética de las imágenes y sonidos que se registran en el rodaje o en las salas de grabación es un factor fundamental para la eficacia del relato, pero debe estar siempre supeditada a su eficacia expresiva como vehículo simbólico de ideas. De nada sirve, obviamente, que un diálogo sea maravilloso sobre el guión si no se entienden las voces de los actores. Pero, aparte de esta obviedad, el uso de los adecuados sistemas ópticos y maquinarias de cámara, como el de los adecuados micrófonos y sistemas de registro y tratamiento del sonido, incide también en el colorido audiovisual de las escenas y en la continuidad y equilibrio formal de la narración. Las opciones de estilo y de expresión propias de los lenguajes artísticos necesitan, además, de la versatilidad y eficacia de los equipos técnicos y humanos, que son una herramienta fundamental en un arte colectivo como es la cinematografía. Sobre todo para que la tecnología no ejerza sobre el trabajo narrativo y estético ningún tipo de tiranía. En este sentido la organización operativa, la correcta gestión, dirección y coordinación de todos los equipos es una herramienta expresiva más, absolutamente imprescindible para que se pueda realizar lo que se quiere, no lo que se puede.

Las formas visuales básicas de la cinematografía son personajes, objetos y espacios. La distinción jerarquizada entre ellas se crea y enfatiza mediante el uso expresivo de la luz, y se organiza en una de las facetas más importantes y creativas del cine, que es la puesta en escena. Sobre todo ello se coreografía la mirada mediante puntos de vista, distancias, ópticas, encuadres y movimientos. De nuevo constatamos que ninguno de estos factores tiene valor por sí solo sin tomar en consideración su función y posición en la globalidad del relato, aunque deben cuidarse también de forma independiente. El largo listado de títulos de crédito al final de las películas no es un simple adorno megalómano.

Las formas sonoras básicas son ruidos de ambiente, efectos, diálogos y música. Los planos sonoros y sus cualidades físicas de tono, intensidad y timbre las distinguen, además de los diferentes tratamientos y ordenamientos que afectan a cada uno de estos tipos de sonido que cobran su forma final en la mesa de mezclas.

“Que haya en el sentido puramente técnico de la palabra una banda sonora que discurre a lo largo de la película, es un hecho, pero eso no implica la existencia de un total unitario que formarían entre sí los sonidos del filme”<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> GIEDION, Sigfried, *op. Cit.*, p. 467.

<sup>25</sup> CHION, Michel, *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 44.

Aunque de hecho esa totalidad existe, sean o no manejados sus elementos componentes con la consciencia de ese todo. Del mismo modo en que percibimos en su conjunto el espacio del encuadre constituido por multitud de rasgos, objetos, fragmentos e ingredientes, también percibimos la composición que crean entre sí todos los sonidos de cada momento de cada escena, seamos o no conscientes de esa multiplicidad.

Con la interacción de las formas básicas se construyen unidades de significado fragmentando en planos para construir con ellos las demás estructuras narrativas fragmentarias: escenas, secuencias y actos. Y, finalmente, la totalidad del relato. Debemos insistir en una aparente obviedad: la forma audiovisual integral se reconstruye en la mente a partir de la percepción e interpretación de sucesos que se presentan fragmentados en un determinado orden secuencial. “Un creador de cine selecciona y estiliza la realidad visual mediante el encuadre y el fraccionamiento en tomas”<sup>26</sup>. Podemos atender en cada instante a la composición espacial, armónica, de los sucesos, de los objetos audiovisuales presentes en esa estilización fraccionada, pero sólo cobrarán forma en la conclusión del discurso mediante una construcción mental basada fundamentalmente en la memoria. Es por ello importantísimo que los objetos que se suceden queden memorizados con claridad, sin esfuerzo consciente. El arte de componer textos sonoros, visuales o audiovisuales se basa en saber dotar a cada pieza del justo valor de impacto y eficacia para constituirse en la memoria como parte de lo que finalmente comprenderemos como forma unitaria. Detalles, elementos, objetos, pequeñas formas, formas mayores, forma integral final, éste es el proceso. De nuevo la relación entre las partes y el todo, la proporción, la armonía, el ritmo. Con la peculiaridad de que ha de darse en el tiempo, sin tener ante los sentidos en cada instante nada más que un tránsito fugaz, vertiginoso. “Entonces el oído se presenta como un aparato que integra el tiempo de tres maneras distintas alrededor de esta duración de memorización óptima, que en buena medida depende de la propia forma del objeto, de la naturaleza de la información que aporta y del condicionamiento del oído”<sup>27</sup>. Pierre Schaeffer se refiere a los ‘objetos musicales’, pero podemos ampliar este criterio a todo el ámbito de las percepciones humanas. Como estamos viendo, se cuida cada objeto en su calidad técnica y estética siendo conscientes de qué aportación hace ese objeto al flujo de estímulos y significados de la narración. Y también de las repercusiones mentales y emocionales que va a tener en la vivencia del espectador. Es imposible considerar en cada caso las peculiaridades de condicionamiento que pueda tener cada mentalidad, cada oído, cada visión. Es por ello que se considera como un valor universal la coherencia y proporcionalidad de todos los ingredientes expresivos en el conjunto de la narración, el ritmo, “que es el resultado de la elaboración de elementos diferentes y heterogéneos que intervienen en la narración cinematográfica, tales como el movimiento de cámara, el de los actores, la cadencia del diálogo, la música y el montaje”<sup>28</sup>. Puede que ese ritmo integral no siempre sea algo predeterminado por la realización, pero en ocasiones sí puede serlo, y hay trabajos auténticamente coreográficos que integran magistralmente todos esos factores rítmicos.

---

<sup>26</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 51.

<sup>27</sup> SCHAEFFER, Pierre, *op. cit.*, p. 154.

<sup>28</sup> NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 1996, p. 40.

Hay también un ritmo dramático de índole psicológica en el propio devenir de los actores que evolucionan en la puesta en escena y en los diálogos con ciertas acciones visuales y sonoras de movimiento físico, que ya de por sí pueden marcar algún tipo de pulso o pauta, alguna danza o alguna música. Pero también actúan estableciendo su evolución interior, su proceso de cambios y transformaciones que es el fundamento del sentido dramático y simbólico de la historia.

Los personajes son un medio de expresión, comunicación o contagio de ideas y de emociones. Y marcan en sus procesos interiores puntos de referencia y de intensidad sobre los que también se apoya la arquitectura rítmica de los relatos.

## 5. *Flujos internos*

Tanto los aspectos puramente visuales y sonoros de cada plano como su movimiento interior, significativo y emocional, constituyen las piezas o elementos básicos que se relacionan entre sí dinamizando lo que solemos llamar el *ritmo interno* en la cinematografía. El montaje creará, incluyendo y articulando adecuadamente la posible presencia y fuerza de ese *ritmo interno*, otra dimensión rítmica mayor, más completa, global, integradora, a la que podemos llamar entonces *ritmo externo*. La que surge de la valoración adecuada de duraciones para cada fragmento y los ordena y articula de forma fluida mediante cortes y transiciones. Ninguna de estas valoraciones en cuanto a la duración y transición entre planos debería ser nunca considerada como irrelevante o aleatoria, o ejecutada sin prestar especial atención a las referencias de pulso, duración e intensidad que marcan en cada caso los ritmos internos. De todo ello depende la posibilidad y eficacia del ritmo integral de una película. En todo caso, los cortes de plano suponen un acontecimiento visual de primer orden, un impacto sensorial siempre sorprendente que contiene un cambio más o menos brusco de información. Y son también una referencia musical en cuanto a la proporción entre las duraciones que delimitan. Esas duraciones, en íntima relación con la intensidad dramática o emocional que contienen, conforman en el tiempo un sistema estructurado de posibles simetrías.

“El paso de cada plano al siguiente está determinado por la atención visual o por la tensión mental. La serie de planos resulta comprensible para el espectador porque entre uno y otro existe esa continuidad de interrogación o de interés”<sup>29</sup>. Estas inquietudes se proponen intencionadamente desde la construcción del relato, pero habitan en el interior del espectador. El flujo audiovisual moviliza un flujo de ideas que genera finalmente un flujo interno de carácter emocional, aunque resulte extremadamente complicado definir o concretar qué tipo de emociones se movilizan en cada caso, como también ocurre con las composiciones musicales. “Siempre se habla de que la música libera o apacigua las emociones. Pero siempre resulta más difícil determinar con más precisión cuáles son esas emociones”<sup>30</sup>. Sí podemos afirmar que las formas visuales y sonoras, como factores expresivos primarios de la cinematografía, son detonantes de otros niveles de movilización interna más abstractos vinculados a los pensamientos y a sus correlatos emocionales.

---

<sup>29</sup> JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *op. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976, p. 39.

“La percepción del ritmo temático es fruto de una abstracción intelectual por parte del espectador. [...] La percepción del ritmo temporal es, por otra parte, de un orden mucho más acentuadamente sensitivo”<sup>31</sup>. Se trata de tensar progresivamente y resolver la tensión. Plano a plano, escena por escena, secuencia tras secuencia, hasta dibujar, también emocionalmente, la forma del relato a partir del movimiento argumental, dramático y emocional de cada acto. Así funcionan también las evoluciones y variaciones de las ideas, motivos y frases en la composición musical, generando expectativas y cumpliendo o rompiendo con lo esperado, tensando en disonancias para resolverlas después, aunque sea sobre una nueva tensión disonante. Mientras exista esa necesidad de resolución se mantienen las tensiones, también las de las actitudes expectantes de quien escucha, ve, lee, atiende, se formula preguntas y, por lo tanto, demanda respuestas. De nuevo encontramos en todo esto la cercanía y similitud, y la posible complicidad, entre lo musical y lo cinematográfico. “La música ayuda y contribuye a estructurar el tiempo de una secuencia cinematográfica, no sólo por las pulsaciones rítmicas, sino también por el fenómeno de expectativa de la cadencia”<sup>32</sup>.

También diferenciamos en este sentido los movimientos y evoluciones que se expresan de forma explícita en el texto verbal y audiovisual del relato cinematográfico de las transformaciones, también movimientos y evoluciones, que se producen en el subtexto. El flujo del tejido narrativo se produce entre lo que se dice y lo que se quiere decir, entre lo que se muestra y lo que se sugiere. El carácter eminentemente simbólico de todas y cada de las piezas de construcción de la cinematografía moviliza diferentes niveles de lectura, abstracción, interpretación y reacción, diferentes niveles de realidad, diferentes respiraciones. “El cine es precisamente ritmo; es inhalación y exhalación en secuencia continua”<sup>33</sup>.

El guión debe contener todas las sugerencias eficaces para edificar y sostener esta arquitectura de pulsos y respiraciones. Pero es en la planificación de la puesta en escena y del rodaje donde cobran un valor significativo de primer orden. Todas las decisiones que afectan a la factura de cada plano deben estar inspiradas ya por este criterio constructivo: la velocidad de los movimientos, la intensidad de cada gesto o de cada expresión hablada, la duración de las acciones y de las frases del diálogo, y, sobre todo, el valor de las pausas y de los silencios, se apoyan en ese flujo interno al que nos estamos refiriendo. Algunas ideas se expresan directamente con sencillez, pero muchas otras no se dicen, se siembran, para que broten y crezcan en el interior del espectador a nivel anímico, abonadas frecuentemente por los silencios. “Es sumamente significativo que el silencio sea parte integrante de toda buena música”<sup>34</sup>. No estamos insistiendo en el valor del silencio sólo como clave poética o espiritual, que lo es, sino como un recurso de realización primordial en la cinematografía.

---

<sup>31</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 46.

<sup>32</sup> CHION, Michel, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997, pp. 212-213.

<sup>33</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, La Crujía, Buenos Aires, 2003, p. 231, citando a Ingmar Bergman.

<sup>34</sup> HUXLEY, Aldous, *Música en la noche*, Kairós, Barcelona, 2003, p. 19.

“La impresión de silencio en una escena filmica no es el simple efecto de una ausencia de ruido; no se produce sino cuando se introduce por medio de un contexto y una preparación”<sup>35</sup>. Saber valorar y dosificar adecuadamente los silencios en un relato implica una comprensión profunda de todos los niveles de la narración. Se piensan en el guión, se modelan en el rodaje y cobran su forma definitiva en los procesos finales. Es en la sala de montaje donde los silencios adquieren su protagonismo primordial, como ingredientes narrativos fundamentales y como pilares en la arquitectura musical de las construcciones cinematográficas.

## 6. *Timeline*

Nos enfrentamos ahora ante el software de edición audiovisual como ante un sistema de organización narrativa y estética, mucho más que ante una tecnología con mayores o menores dificultades operativas, heredada de las ya antiguas moviolas y salas de edición de vídeo y de los estudios de postproducción analógica de imagen y sonido. Lo importante es el criterio de montaje, que hay que defender activamente ante las posibles tiranías del artefacto. Artilugio, artificio, artesanía, arte,... todas estas palabras proceden de la misma raíz etimológica latina: *ars, artis*.

La habilidad y la pericia son cualidades pertinentes y necesarias. Pero son estériles si no responden a un criterio inteligente y sensible que en absoluto depende de la máquina.

“El director no hace más que ejercer sus elementales derechos de artista; a saber: seleccionar aspectos particulares de una situación dada, presentándolos del modo que considera más adecuado con arreglo a su idea”<sup>36</sup>. Todas las decisiones en los oficios y procesos de la realización audiovisual, tanto narrativas, como estéticas, técnicas y operativas, se toman, o, mejor dicho, se deberían tomar, aplicando un criterio de adecuación. Por eso es tan importante que los responsables de dirección y realización sepan transmitir con coherencia y pasión el alma de la idea, su sentido real, su valor. Esto no tiene nada que ver con gustos o caprichos personales, ni mucho menos con la improvisación. Depende de una importante capacidad y habilidad para integrar las decisiones parciales en la totalidad de la forma. “Ningún film merecerá el nombre de obra de arte cinematográfico sólo porque su argumento, su fondo sea interesante, si no está realizado con un ritmo, una fraseología, una textura de montaje y un movimiento cinematográfico”<sup>37</sup>. La forma artística demanda importantes niveles de pasión y de honestidad, aunque en demasiadas ocasiones asistimos defraudados al imperio de la comodidad, la rapidez y la rentabilidad, tres nuevas divinidades de las sociedades avanzadas. Llamamos aquí la atención sobre la creatividad y la coherencia como modelos para la articulación de los necesarios equilibrios formales en un relato cinematográfico. Yuxtaponer archivos de imagen y sonido sobre una línea de tiempos no constituye necesariamente una labor narrativa, estética, inteligente. Puede caer en la simplicidad mecánica o en la ausencia de sentido y criterio. Utilizar un software es relativamente fácil, se aprende rutinariamente. Para saber utilizar toda la

---

<sup>35</sup> CHION, Michel, *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 60.

<sup>36</sup> REISZ, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1960, p. 193.

<sup>37</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 41,

potencia de la cinematografía se necesitan otras actitudes y otros procesos de aprendizaje menos rutinarios, más complejos, menos mecánicos, y, como consecuencia de todo esto, mucho más apasionantes.

Insistimos también en la necesidad de diferenciar con rotundidad métrica y ritmo, porque “la estimación cuantitativa de elementos visuales y auditivos no sirve para nada. Lo importante no es hacer balance, ni establecer proporciones entre cada elemento, sino que la intensidad de componentes visuales que el tema exige sea en todo momento suficiente”<sup>38</sup>. Hablamos de equilibrar intensidades, duraciones, silencios, reiteraciones, de hacer música audiovisual con la totalidad de factores, elementos, objetos y sucesos del relato, no sólo con la banda sonora.

Las líneas de tiempo, *timeline*, son partituras que permiten ordenar tanto sonidos como imágenes, efectos y transiciones. El diseño de interfaz para los software especializados en el montaje y edición de trabajos cinematográficos representa las acciones básicas que, desde los orígenes de este medio y en la evolución de su lenguaje, se han venido practicando en los procesos finales de postproducción: organización de los fragmentos en un sistema eficaz de orden e identificación de los archivos, corte y tratamiento básico de los fragmentos, y disposición de los mismos sobre una bobina final en la que se va completando el montaje. Pueden añadirse cuantos dispositivos o *plugins* puedan ser de utilidad para el tratamiento avanzado, retoque y mezcla de imágenes y sonidos, pero el resultado, finalmente, queda organizado en las múltiples pistas de una *timeline*. La referencia de ordenamiento puede ser cromométrica o *metronómica*, o puede, incluso, ser obviada o reducida a simple sistema de evaluación de duraciones. En todo caso ahí tenemos el resultado definitivo de nuestra música audiovisual.

Este tipo de representaciones gráficas deberían ser tomadas también en consideración como referencia en los trabajos preliminares de la composición: en la estructuración de las ideas, en el ordenamiento de las decisiones estéticas y técnicas, y en la planificación operativa de todas las fases de trabajo. Al término del proceso todo será ensamblado en una *timeline* final. Pero el concepto de partitura es congruente con todas las etapas iniciales, intermedias y finales de las construcciones cinematográficas.

## 7. Partituras audiovisuales

La realización de relatos cinematográficos requiere una construcción imaginada, una construcción escrita, una construcción registrada y una construcción final. Gran parte de nuestro valor profesional reside en nuestra capacidad para anticipar los posibles resultados de nuestro trabajo, que no es otra cosa que adquirir suficiente destreza en el oficio como para que la construcción final se asemeje lo más posible a la construcción imaginada. O, en todo caso, la mejore. “Por mucho material que se impresione sobre una misma escena, si el director no sabe en qué forma va a montarla, no conseguirá nunca esa precisión en los efectos dramáticos que sólo puede dar un rodaje planificado previamente”<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> REISZ, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1960, p. 45.

<sup>39</sup> REISZ, Karel, *op. cit.*, p. 47.

El proceso genera una serie de documentos de evidente utilidad práctica, como escaletas, guiones, diseños sobre planta, *storyboard*, planes de trabajo y otros documentos de producción y realización. Forman parte de una metodología probadamente eficaz que ordena las sucesivas decisiones de todo tipo, narrativas, estéticas, técnicas y operativas, en relación con la forma argumental del relato y con las estructuras formales e internas que la sostienen, además de con las necesidades de tipo técnico o logístico que genera la propia dinámica de trabajo. Los procesos de realización son complejos e implican un peculiar equilibrio entre la fijación de esquemas o planes previos y la capacidad de improvisar sobre ellos o de adaptarse a las circunstancias cambiantes del propio proceso. Es necesaria “la formulación de un plan *superordinado*” con la constancia de que “estos planes, frecuentemente, suelen ser *provisorios*” como afirman algunos psicólogos estableciendo analogías entre la composición y la improvisación musical y “otras áreas específicas de la realización humana experta”<sup>40</sup>. El carácter *provisorio* no puede implicar la necesidad de improvisar permanentemente sin una guía clara que inspire todas las decisiones. O sabemos qué estamos contando, qué estamos expresando y transmitiendo en todos los niveles que hemos apuntado, o no estamos realizando nada. Podemos modificar trayectorias o estancias durante el viaje, pero sabemos de dónde venimos, qué idea o experiencia nos puso en marcha, y a dónde queremos llegar, la inspiración fundamental de todo viajero, una meta provisional, como la “Ítaca” de Kavafis, que carga de energía todas las etapas del viaje aunque llegar a ese destino no sea nada más que una motivación o un nuevo punto de partida. Y para no desaprovechar las posibilidades de cada etapa nos guiamos por todo tipo de mapas y planos.

En todo trabajo cinematográfico, en todo trabajo de realización audiovisual, construimos al menos tres versiones: el guión literario sobre el que planificamos la producción, el guión que rodamos atendiendo a las innovaciones y modificaciones que sugiere el propio proceso de rodaje, y el guión que finalmente montamos, el resultado final que exportamos desde la *timeline*. No es que sean documentos diferentes, sino más bien evoluciones del documento original.

Esa evolución es un concepto creativo, pero para que sea coherente no puede depender de que perdamos el rumbo o de que nos superen las circunstancias. La estructura interior del relato puede sostener, cuando está bien construida, todas las posibles alteraciones o improvisaciones necesarias que deben tener siempre una referencia a la que adecuarse.

Es en este sentido en el que nos estamos refiriendo a los documentos de trabajo que se manejan en una producción cinematográfica como una suerte de partituras audiovisuales donde se ordenan todos los elementos expresivos y técnicos con los que construimos el edificio final. Son guías imprescindibles que hay que saber interpretar de acuerdo con el diseño global e intención final de la obra. Algunas sirven para elegir y distribuir objetos en la escenografía, otras para marcar acciones sobre una escena, otras para definir el estilo, posición y duración de frases musicales. En todas estas partituras se ordenan objetos o sucesos siguiendo tres criterios fundamentales: dónde se colocan, cómo son, qué sentido tienen. Las partituras deben permitir, además, una

---

<sup>40</sup> HARGREAVES, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 1998, p. 167.

valoración de conjunto para facilitar la comprensión del efecto que cada uno de esos objetos o sucesos tiene sobre la forma final. Escaletas, mapas o partituras, no importa cómo los llamemos, estos documentos ordenan y articulan los fragmentos siguiendo como patrón de referencia la estructura del relato, y deben contener indicaciones suficientes para poder valorar la relación de cada fragmento con la totalidad de la que forman parte, haciendo visibles todos los datos pertinentes sobre posiciones, duraciones, reiteraciones y proporciones. Resulta muy elocuente en este sentido que ese mapa de composición, en cuanto a la adecuación de la banda sonora al conjunto del relato cinematográfico, reciba el nombre de hoja de tiempos: "El elemento común que sirve como punto de partida a todos los procedimientos de sincronización que se conocen, es la hoja de tiempos, [...] una lista de bloques musicales de la película, con sus duraciones exactas y con la descripción de los principales acontecimientos"<sup>41</sup>.

Igual que con la música, debemos plantearnos esta organización con la fotografía, la maquinaria, la dirección artística, la dirección de actores, el sonido, etcétera. El criterio estará basado siempre en establecer un orden adecuado de materiales que han sido sometidos a un estricto proceso de selección entre una multiplicidad ingente de posibilidades. Las duraciones estarán reguladas por las proporciones adecuadas en el conjunto según la intensidad y el valor de cada material y la necesaria fluidez y continuidad de cada sección y del conjunto del relato. Es decir, observamos que, de nuevo y como siempre, la arquitectura audiovisual, como todas las construcciones del espacio y del tiempo, se rige por el ritmo, por un equilibrio fluido y reiterado de proporciones entre duraciones e intensidades. Y, como estamos viendo, la intensidad no es un factor exclusivamente físico, sino también emocional e intelectual. Los procesos de trabajo en la realización audiovisual deben tener muy presentes todos estos argumentos para edificar correctamente la musicalidad de las películas. No es una cuestión de sinestesias o de simples metáforas o asociaciones de ideas. Es, a nuestro juicio, el alma y fundamento del oficio y arte de la cinematografía.

## 8. *Música y montaje, a modo de conclusión*

"Si dirigir es una mirada, montar es un latido del corazón", afirmaba Jean-Luc Godard<sup>42</sup>. Como hemos venido afirmando, ese latido también está presente en los procesos anteriores de producción y *preproducción*. Pero es esencial tomar conciencia plena de los puntos de apoyo, de los pulsos que nos sirven como pilares para desarrollar el trazado del relato cinematográfico en el tiempo. Y también debemos tener siempre presente que la forma rítmica se construye en la mente del espectador a partir de la correcta articulación, en orden y medida, de los fragmentos. "Son todo piezas que pertenecen a un puzzle mayor que no se ve en su totalidad, [...] que requieren de la imaginación del espectador para que sean conectadas"<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> NIETO, José, *op. cit.*, p. 202.

<sup>42</sup> JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Gedisa, Madrid, 1995, p. 52.

<sup>43</sup> VILARÓ I MONCASÍ, A., "El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXIV, nº 1, 2011, pp.247-268.

Entre estas piezas o fragmentos se establecen los “principios fundamentales de la forma artística”, descritos por Rafael Cristóbal Sánchez: “Unidad – Repetición – Ritmo temático – Variedad – Contraste – Desarrollo progresivo – Ciclo total – Proceso selectivo – Estilización – Espacio-tiempo”<sup>44</sup>.

La cualidad de unidad se refiere a la totalidad coherente de la obra, y es “la más difícil de construir, por la simple razón de que no está en un nivel o en otro, sino que exige, domina, organiza todos los elementos que constituyen la obra”<sup>45</sup>. Se trata de crear formas y estructuras unitarias, coherentes, equilibradas, pero también vivas. “Una unidad indisoluble dotada de una vívida tensión”<sup>46</sup>. No es una simple cuestión de reiteraciones o de identidades, sino algo mucho más complejo que exige mantener la unidad en la diversidad (una lección importante y difícil de aprender en todos los niveles de la inteligencia humana) y hacerla perceptible, comprensible. Se trata de integrar con mucho cuidado las diferencias y variaciones en una razón común que no resulte excesivamente repetitiva, lo que podría derivar en monotonía, una de las más temibles enemigas del ritmo.

La clave para que la construcción rítmica del montaje sea eficaz, equilibrada y fluida está en integrar la articulación de los estímulos sensoriales, pulsos visuales o sonoros, con los estímulos emocionales. No olvidemos que la cinematografía ha evolucionado como una forma de representación dramática que transmite ideas y conmueve sentimientos a través del valor simbólico de los personajes y de sus acciones y relaciones, con las que se crean los tejidos narrativos de las películas. Montar una película consiste fundamentalmente en ordenar y dosificar de forma adecuada todos los datos con las proporciones justas, sin permitir que decaiga en ningún momento el estado de atención del espectador y sin forzar en exceso las tensiones de modo que se pueda producir una reacción de rechazo. En las salas de montaje debería percibirse en todo momento una atmósfera de empatía con los espectadores, autores finales del relato.

La narración no se puede seguir sin la participación activa del espectador. Sea o no consciente de ello, es él quien arma la arquitectura final del filme a partir de “trozos y retazos de réplicas e imágenes, piezas aisladas de un caleidoscopio cuyas figuras los espectadores deben formar”<sup>47</sup>. Contamos con un ya largo proceso de aprendizaje individual y colectivo ante las pantallas.

Poco debe quedar ya de aquella ingenuidad con la que los primeros asistentes a las proyecciones de los Lumière se sorprendían y sobrecogían ante el acercamiento ilusorio de la imagen de un coche o de un tren, pero el medio no ha dejado de evolucionar para incrementar la potencia fascinadora de lo cinematográfico. Podemos comprobar como aún en nuestros días las tecnologías HD y 3D pueden impactarnos y, en ocasiones, sorprendernos. Nuestros sistemas mentales de lectura se han desarrollado de forma prodigiosa. Asimilamos sin pestañear un salto de milenios en el tiempo cuando se produce en una fracción de segundo la transición por corte entre la imagen de un hueso que gira en el aire y la de una nave flotando en el espacio,

---

<sup>44</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, pp. 46-52

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>46</sup> ARNHEIM, Rudolph, *Hacia una psicología...*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>47</sup> BRIZUELA, Mabel, “Entre la imagen y el silencio: la palabra escindida en Caleidoscopio de Gustavo Montes”, *Icono 14*, año 6, vol. 1, nº 10, junio de 2008, p. 7.

poniendo como ejemplo la película *2001, una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick. Podemos poner mentalmente en orden cualquier articulación fragmentada, quebrada, no lineal, de una narración cinematográfica, siempre que se nos den claves eficaces y suficientes para esa reconstrucción. Y el cine no ha estado aislado como escuela iniciática en esta evolución del “espectáculo *tecnoestético*”<sup>48</sup>, por lo que parece lógico pensar también que “el telespectador debería haber sufrido una metamorfosis consecuente con la evolución del medio televisivo”<sup>49</sup>. Miremos también con atención la fenomenología de los nuevos usos de lectura de todo tipo de relatos, incluidos los audiovisuales, que tiene como escenario de transformación la direccionalidad interactiva y múltiple de Internet y otros espacios de comunicación en red. Podemos observar en todos estos ámbitos un denominador común, una actividad cognitiva de los espectadores que ensambla y articula los fragmentos de una construcción cinematográfica como si se tratase de una composición musical o de una coreografía. Las proporciones y reiteraciones entre los estímulos y sus correspondientes correlatos intelectuales y emocionales generan cohesión, como la generan los movimientos de la danza.

“Every film for me is a kind of a dance. Because the most important thing in film is motion, movement. No matter what is you are moving; whether it’s people, or objects, or drawings, and what way it’s done. It’s a form of dance. That’s my way of thinking about films”<sup>50</sup>. Rafael C. Sánchez encabeza su libro *Montaje cinematográfico, arte de movimiento* con esta cita proveniente de una entrevista a Norman McLaren contenida en un documental de la BBC, dirigido por Gavin Millar en 1970, con el elocuente título *The eye hears and the ears sees*. Esta publicación del profesor chileno, a la que hemos aludido en varias ocasiones a lo largo de este texto, es una referencia imprescindible para todo acercamiento a las relaciones que se dan en el corazón del arte cinematográfico entre conceptos provenientes de otras disciplinas artísticas, como la música, y la propia sustancia anímica de la creatividad vinculada al ejercicio de una profesión que busca un raro equilibrio entre oficio, técnica y arte. Todos los que ejercemos el oficio de la realización cinematográfica y tenemos al mismo tiempo una cierta formación musical somos conscientes de hasta qué punto estas artes están íntimamente ligadas, aunque a veces esa vinculación pueda resultar extraordinariamente sutil, como lo es, de hecho, en la mayoría de los casos, el vínculo entre el montaje de las imágenes y la banda sonora.

“Una música bien articulada con la imagen no significa necesariamente que las coincidencias entre ambas tengan que ser evidentes, como en los dibujos animados. Los resultados de una buena sincronización pueden ser tan sutiles que pasarán desapercibidos para el espectador aunque su efecto sea muy significativo”<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> PORTILLO, Aurelio del, “Cine 2.0: metamorfosis tecnológica y social de las cinematografías digitales”, en *IV Congreso internacional sobre análisis filmico* (libro de actas), Ediciones de las Ciencias Sociales (UJI), Castellón de la Plana, 2011.

<sup>49</sup> ROSIQUE, Gloria, “El papel del telespectador en los medios audiovisuales”, *Icono 14*, año 8, vol. 1, n° 15, 2010, p. 154.

<sup>50</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 7.

<sup>51</sup> NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 1996, P. 140.

La extensión del presente artículo no permite que nos detengamos en cada uno de los factores sensoriales, intelectuales, emocionales, y hasta diría que espirituales, que se toman en consideración durante la realización de un trabajo cinematográfico que inciden directamente en el ritmo de la obra. Se trata de un aprendizaje inacabable que permite y facilita la experiencia del oficio y sobre el que estamos ahora reflexionando en una observación de carácter más bien global. Queremos llamar la atención sobre el ritmo como factor de cohesión y articulación de las formas audiovisuales, que comparten algunos fundamentos esenciales. La música, quizás la más abstracta de todas las artes, nos ha marcado un camino de comprensión que va mucho más allá del ámbito sonoro. La capacidad de nuestro cerebro para interpretar las construcciones de formas en el espacio y en el tiempo, y para percibir proporciones equilibradas en esas arquitecturas, acerca, combina y teje entre sí los diferentes lenguajes de las artes del tiempo, como son la música y la cinematografía. Esto es “un problema general relativo a las propias estructuras de percepción, cualquiera que sea su campo sensible”<sup>52</sup>. Además, el encuentro entre ambas artes es una base importantísima de formación para los profesionales de la realización audiovisual: “La vecindad y semejanza entre la forma musical y el montaje cinematográfico (difícilísima de describir en un libro sin escuchar al mismo tiempo la música) resulta, después de un tiempo de asimilación, la más fecunda escuela de montaje”<sup>53</sup>.

Quienes hayan disciplinado su aprendizaje con el solfeo, la repentización, el uso de instrumentos y otros ejercicios de índole musical, están mejor preparados para medir mentalmente el tiempo, para conservar la regularidad del pulso. Quienes hayan practicado la danza de forma metódica y consciente incrementan la conciencia del movimiento con relación a patrones claramente musicales, dinámicas y relaciones que ordenan la intensidad, la velocidad, la duración y la reiteración en el espacio y en el tiempo. Los actores y quienes recitan poemas saben del pulso y ritmo del lenguaje por propia experiencia, a través de sus propias sensaciones, y conocen muy bien la importancia de los acentos y la regularidad en el flujo de duraciones de las sílabas, las palabras, las frases y los párrafos. Incluso, sin la intermediación de los sentidos, las técnicas de meditación, el silencio en el interior de la propia mente, las actitudes contemplativas, permiten observar cómo se expresa el orden, la armonía y la unidad entre realidades aparentemente fragmentadas en el ámbito del pensamiento. Todas estas disciplinas nos ayudan a comprender en profundidad el trabajo creativo, musical, del montaje. Porque el montaje cinematográfico está hecho de orden y proporción entre duraciones e intensidades, de impactos intelectuales y emocionales, de sensaciones cambiantes, de movimientos físicos de los actores en la escena, de modificaciones del punto de vista a través de la cámara, de expresiones verbales y silencios cargados de significado, de fraseos, percusiones, pulsos y armonías, de intensidades, duraciones y proporciones, de musicalidades visuales y sonoras.

---

<sup>52</sup> SCHAEFFER, Pierre, *op. cit.*, p. 169.

<sup>53</sup> SÁNCHEZ, Rafael C., *op. cit.*, p. 44.

La rima, el ritmo y la repetición son las claves que se utilizan en las composiciones musicales publicitarias, por su capacidad para fijar altos niveles de memorización<sup>54</sup>. Resulta razonable considerar que la reiteración proporcionada de los estímulos y de los símbolos en toda obra cinematográfica puede generar una estructura rítmica reconocible, gracias a estos criterios musicales de montaje que estamos valorando.

La línea de tiempo, *timeline*, por su similitud con las partituras musicales, nos ofrece una oportunidad valiosísima para tomar conciencia del tipo de ordenamiento al que estamos sometiendo a todos los elementos mínimos del relato en la postproducción cinematográfica, en coherencia y complicidad con las fases anteriores de diseño y desarrollo de la obra, desde que empezó a germinar como idea hasta que creció y fue modificada por todas las etapas de su realización, desde la concepción y escritura del guión hasta el montaje definitivo. Entre medias, las múltiples elecciones, decisiones y facturas de la *preproducción* y del rodaje. Todas ellas afectan a la temporalidad como dimensión efectiva del relato, aunque en este caso no se trata de minutos o segundos. “El tiempo cronométrico pierde su prevalencia antes las vivencias que se suceden de forma secuencial a partir de estímulos sensoriales, generando una experiencia de tiempo psicológico que ya no está sometida a la métrica de los relojes”<sup>55</sup>.

Insistimos finalmente en que el destinatario de todo trabajo cinematográfico es el espectador, que es también el autor de la interpretación definitiva de la obra, tal y como sucede con las composiciones musicales. “La escucha misma es un instrumento de creación, de apropiación creativa que perfila el resultado sonoro a la luz de una interpretación personal y unívoca, y que, por ende, requiere una actitud determinada en quien recibe los textos sonoros”<sup>56</sup>. La actitud del espectador estará siempre condicionada por el espacio en el que asiste a la representación del texto audiovisual y por el dispositivo que la proporciona. “El ritmo interno de la película será percibido de manera distinta en una moviola o en el monitor de un ordenador que en la gran pantalla de una sala de proyección”<sup>57</sup>. Otro tanto cabe decir de los múltiples formatos y pantallas de proyección y reproducción ya existentes, y de los que estén por venir. Y no sólo en cuanto a la percepción del ritmo interno, sino también en cuanto a todos los elementos significativos de la imagen y del sonido que se articulan en los mecanismos fisiológicos y mentales de la percepción altamente condicionados por factores ambientales y tecnológicos, sobre todo en el caso de los dispositivos móviles. Por ejemplo, “el escaso valor del plano general en los pequeños formatos nos puede inducir a errores en su interpretación”<sup>58</sup>. Todos los que trabajamos e investigamos en este ámbito tan cambiante de la comunicación audiovisual asistimos con cierta perplejidad a la vertiginosa aceleración de las innovaciones tecnológicas y a su enorme influencia en nuestros criterios y métodos de trabajo.

---

<sup>54</sup> PALENCIA-LEFLER ORS, M., "La música en la comunicación publicitaria", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, n. 2, 2009, pp. 89-108.

<sup>55</sup> PORTILLO, Aurelio del, (2012) “Timeline y música audiovisual. Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas”, *Icono14*, Año 10, Vol. 1, enero de 2012, pp. 164-181.

<sup>56</sup> GÉRTRUDIX, Felipe y GÉRTRUDIX, Manuel, (2009) “Etnografía de una música envolvente. Notas y reflexiones sobre un ideario técnico”, *Icono14*, año 7, vol. 2, nº 13 septiembre de 2009, pp. 259-277.

<sup>57</sup> NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 1996, p. 116.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 117.

Es muy evidente la gran diferencia que hay entre ver una película en una gran sala o verla a través de una pequeña pantalla electrónica en cualquier otro tipo de espacio. Lo mismo podemos decir de la audición de música por auriculares o en una sala de conciertos. Pero en todos estos casos hay un equilibrio de formas, duraciones e intensidades ciertamente perceptible que en lo fundamental debe mantenerse si ha sido correctamente edificado.

A esta estructura de construcción coherentemente articulada, que sobrevive a la vorágine de las tecnologías, le llamamos ritmo. Es una sustancia de carácter musical que seduce la atención de los espectadores y la mantiene permanentemente viva a lo largo y ancho de toda la duración y complejidad del relato cinematográfico.

## 9. Bibliografía citada

- ABROMONT, Claude, *Teoría de la música*, F.C.E., México, 2005.
- ADORNO, Theodor W. y EISLER, Hanns, *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976.
- ARNHEIM, Rudolph, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986.
- ARNHEIM, Rudolph, *Hacia una psicología del arte*, Paidós, Barcelona, 1980.
- ARNHEIM, Rudolph, *Arte y percepción visual*, Paidós, Barcelona, 1979.
- BACHMANN, Marie-Laure, *La rítmica Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*, Pirámide, Madrid, 1998.
- BLACKING, John, *¿Hay música en el hombre?*, Alianza, Madrid, 2006.
- BRIZUELA, Mabel, "Entre la imagen y el silencio: la palabra escindida en Caleidoscopio de Gustavo Montes", *Icono 14*, año 6, vol. 1, nº 10, junio de 2008.
- CHION, Michel, *La música en el cine*, Paidós, Barcelona, 1997.
- CHION, Michel, *La audiovisión*, Paidós, Barcelona, 1993.
- FRAISSE, Paul, *Psicología del ritmo*, Morata, Madrid, 1976.
- GÉRTRUDIX, Felipe y GÉRTRUDIX, Manuel, (2009) "Etnografía de una música envolvente. Notas y reflexiones sobre un ideario técnico", *Icono14*, año 7, vol. 2, nº 13 septiembre de 2009, pp. 259-277.
- GHYKA, Matila, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, Barcelona, 1983.
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura*, Alianza, Madrid, 1981.
- HARGREAVES, David J., *Música y desarrollo psicológico*, Graó, Barcelona, 1998.
- HUXLEY, Aldous, *Música en la noche*, Kairós, Barcelona, 2003.
- JURGENSON, Albert y BRUNET, Sophie, *La práctica del montaje*, Gedisa, Madrid, 1995.
- NIETO, José, *Música para la imagen, la influencia secreta*, SGAE, Madrid, 1996.
- NOBLE, Denis, *La música de la vida, más allá del genoma humano*. Akal, Madrid, 2008.
- PALENCIA-LEFLER ORS, M., "La música en la comunicación publicitaria", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXII, n. 2, 2009, pp. 89-108.
- PORTILLO, Aurelio del, (2012) "Timeline y música audiovisual. Arquitectura musical de las construcciones cinematográficas", *Icono14*, Año 10, Vol. 1, enero de 2012, pp. 164-181.

PORTILLO, Aurelio del, "Cine 2.0: metamorfosis tecnológica y social de las cinematografías digitales", en *IV Congreso internacional sobre análisis fílmico* (libro de actas), Ediciones de las Ciencias Sociales (UJI), Castellón de la Plana, 2011. <http://www.ritma2.net/publicaciones.html>

PORTILLO, Aurelio del (2005). La asimetría cerebral: pautas y ritmo en los procesos creativos. *Icono 14*, año 3, vol. 2, nº 6. Madrid: Icono 14.

REISZ, Karel, *Técnica del montaje cinematográfico*, Taurus, Madrid, 1960.

ROSIQUE, Gloria, "El papel del telespectador en los medios audiovisuales", *Icono 14*, año 8, vol. 1, nº 15, 2010.

SÁNCHEZ, Rafael C., *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, La Crujía, Buenos Aires, 2003.

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los objetos musicales*, Alianza, Madrid, 1988.

VILARÓ I MONCASÍ, A., "El eco de la fotografía de Barthes. La nueva cámara lúcida: Notas sobre el cine digital", *Comunicación y Sociedad*, vol. XXIV, nº 1, 2011, pp.247-268.

VILLAIN, Dominique, *El montaje*. Cátedra, Madrid, 1994.

WOLF, Fred A., *La mente en la materia*, Gaia, Madrid, 2008.