

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALBADALEJO, T. (1986): **Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa**. Alicante, Publicaciones de la Universidad.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1995): **La imagen narrativa**. Madrid, Paraninfo.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993): **El texto narrativo**. Madrid, Síntesis.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): **El espectáculo informativo o la amenaza de lo real**. Madrid, Akal.
- GUBERN, R. (1986): **Historia del cine**. Barcelona, Lumen.
- GUERAND, J.-P. (1989): **Woody Allen**. París, Rivages.
- JOUSSE, J. (1992): **John Cassavetes**. Madrid, Cátedra.
- MAQUA, J. (1995): "El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales" en VV.AA.: **Historia general del cine**, vol. XII. Madrid, Cátedra.
- RENTERO, J.C. (1979): **Woody Allen**. Madrid, Ediciones JC, 1983.
- TRUEBA, F. (1995): "Woody Allen. Entrevista" en **El País Semanal**, nº 214, 26 de marzo.
- UTRERA, R. (1987): **Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria**. Sevilla, Alfar.

## Las narrativas ¿menguadas? del cine mudo y la radio

VIRGINIA GUARINOS

Aunque pueda parecer locura, no es tanta la comparación o puesta en paralelo de dos medios en principio tan dispares como el cine silente y la radio. No obstante, digamos que la propia realidad se encarga de tender esos puentes sin necesidad de que a ningún investigador loco se le ocurra en algún momento establecer ese hermanamiento. Las propias producciones de audiodescripciones que realiza la productora ZZJ para Canal Sur Televisión y Canal Sur Radio son prueba de ello. La propia existencia de un discurso radiofónico transcriptor de imágenes visuales nos proporciona todo un mundo de análisis e indagaciones muy útiles para comparar la naturaleza de los dos medios: el cine y la radio. Pero dicho así podría parecer que el cine puede contener a la radio. Sabemos la cantidad de películas que pueden ir directamente a radio porque son muchos, casi todos, los datos que otorgan toda la información importante de la película a los signos sonoros. Sabemos que podría existir la radio, es decir, la importancia expresiva de la palabra, el silencio, el ruido y la música, en el interior del cine, aunque no al revés. En ese caso sería la radio, una vez más, ¿cómo no?, el medio perjudicado, el desprestigiado, el no útil, la hermana pobre de la familia. Esto no sucede más que por falta de perspectiva del pasado por nuestra parte, pues cuando decimos cine indudablemente decimos cine parlante, sonoro. Pero, ¿qué sucede si establecemos la comparación entre el cine mudo y la radio? Entonces el cine ya no contendría a la radio sino que serían dos medios por igual, en igualdad de condiciones para expresar cada uno según su naturaleza. Medios en absoluto imperfectos o menguados en sus posibilidades expresivas. No olvidemos que hoy conocemos la radio de una manera, en estéreo, digital, casi automática... y que hoy conocemos el cine en color y sonoro. Pero si en sus comienzos no fueron así, la propia existencia de los medios entonces, a principios de siglo y finales del XIX, era tan natural sin imágenes y sin estereofonía ni digitalización o sin sonido ni palabras ni música, tan natural, repito, como para nosotros lo es en color y con sonido. No podían echar de menos nuestros antepasados lo que no tenían y, por ello, cuando querían

expresar algo que hiciera referencia a la imagen visual o a la auditiva respectivamente en radio y cine sencillamente agudizaban sólo los elementos con los que contaban. Podría parecer que en radio, al haber evolucionado poco el sistema, no ha habido avance en ese sentido, y es casi cierto. Cualquier comparación entre la radio primera y ésta de hoy hace ver, y digo bien con lo de ver, que aquella primera era mucho más “espectacular”, en el sentido más etimológico del término. Trataremos pues de localizar algunos de los mecanismos desarrollados en los discursos filmicos y radiofónicos para suplir la falta de sonido y de imagen visual, la evocación en el receptor de la imagen sonora y la visual a través de signos no sonoros o no visuales. Ya decía Arnheim (1980:11) que “tanto el sonido sin la imagen, como la imagen sin el sonido, tienen un verdadero significado humano”. Y aunque son más de los que pensamos esos mecanismos, y no cabrán todos aquí, vaya por delante que tanto el cine silente como la radio son medios que desarrollaron en sus discursos una capacidad por completo sinestésica.

Comenzaremos por el medio radiofónico, donde a simple vista, o mejor dicho, a simple oído, puede resultar mucho más fácil reconocer ese empeño de utilización de recursos sonoros para evocar imágenes visuales. Los antiguos teóricos de la radio llamaban al oyente “ciego voluntario”. Y ese “elogio de la ceguera” era el elogio de la voluntariedad de creación del espectáculo mental interno por parte de dichos oyentes. La espectacularidad de la radio es una de las características fundamentales que se vienen repitiendo desde Brecht o Arnheim hasta las últimas publicaciones sobre el medio radiofónico, aunque en sentido estricto etimológico sea una contradicción, puesto que espectáculo es aquello que se realiza para ser visto. Dicen Ortiz y Volpini en su última publicación sobre guión radiofónico: “A menudo —y especialmente en la ficción: la radio es espectáculo... en el que falta el sentido de la vista— no es tanto la comprensión intelectual, distinta y completa del texto lo que importa, sino la sensación que éste suscita y que conduce precisamente a su comprensión global. A la asunción de un estado de ánimo que suma al oyente en lo que está escuchando, a la manera de quien contempla un cuadro y se deleita en la impresión conjunta de todos sus elementos, a partir del cual crea su propia historia” (Ortiz y Volpini, 1995:45). Comparar el texto radiofónico con un cuadro no puede ser ejemplo más significativo para demostrar que, efectivamente, existe en él un alto componente de visualidad. Dicha visualidad potencial de la radio viene marcada por la utilización conjunta de to-

dos sus radiosemas. Todos los que ayudan a componer un texto radiofónico pueden llegar a tener esa función de evocación visual: palabra, música, efectos-ruídos y hasta el silencio, de modo que se llega a una narración total. Todo lo que se pueda ver en una imagen cinematográfica podría narrarse en un texto radiofónico a través de sus diversos radiosemas.

Repasando la utilidad de los radiosemas podremos constatar que el que produce esas imágenes visuales con mayor frecuencia es la palabra. La selección de los sustantivos en una narración puede no deberse más que a una simple función objetiva de cosas y hechos que se deban describir, no obstante el poder de los adjetivos calificativos son los que nos ayudan a terminar de conformar las características visuales externas de los objetos, personajes o lugares: sus colores y sus formas, e incluso, ayudados por otro tipo de técnicas, la de los planos sonoros y efectos, los deícticos pueden llegar a localizar espacialmente un objeto en un lugar con respecto a otro. Las repeticiones, la redundancia, como técnicas narrativas terminan de ayudar a la retención mental de todos esos datos. Pero la palabra, por ser el radiosema más utilizado y al mismo tiempo el que más resta especificidad al texto radiofónico como tal, puesto que es asimilable también a la narración oral, no ha sido suficiente para el creador radiofónico. Y ha sido por ello por lo que se han producido ejemplos, aislados desde luego, de creación de experimentos sugerentes de imágenes visuales sólo con otros radiosemas de los llamados “menores”: los ruidos, los efectos, y la música. De este tipo fueron los experimentos para radio sin palabras Balada con el no de fondo, o Génesis, de Leocadio Machado para RNE o Marathon de Radio Bremen en los 50, o Pasos de Antonio G. Calderón en la SER. Los ruidos siempre evocan los objetos que los producen. El problema está en que pocas veces nos fijamos en que varios objetos o seres pueden producir muy parecidos ruidos y que será el contexto el que nos ayude a delimitar cuál es la fuente sonora de donde proceden (pongamos el ejemplo del galope de caballos y el chocar de cáscaras de coco). Eso produce que la puesta en imágenes que realizamos como oyentes a la hora de decodificar un ruido en radio dependa más del contexto en el que se encuentre enclavado el ruido que de su auténtico origen sonoro, que pasará desapercibido para nosotros. El sonido ambiente, y los efectos provocados —el viento, las burbujas de un vaso, el chirriar de una puerta...— sirven para amueblar la escena pero también para dar significados superpuestos a significados básicos: un ruido de tormenta en un relato de terror,

una voz grave y cavernosa en el personaje que hace de asesino... Y la calidad del sonido puede servir para situar. El eco, las reverberaciones, los tipos de planos, pueden ayudar a saber si se trata de una habitación vacía, o si un personaje u objeto está lejos o cerca. Sirve, por tanto, el efecto, el ruido para crear espacio. Recordemos ahora que el espacio es siempre una categoría visual, no como el tiempo que puede transmitirlo también la música, por ejemplo. El espacio sólo lo visual puede recrearlo y si la radio lo hace es que lo hace no de forma primaria como un cuadro, una película o un espectáculo teatral, sino como recreación interna mental, de forma secundaria, recreada ya por el propio receptor. Como la literatura, la radio utiliza los ruidos como signos segundos, signos que remiten a otros signos que no se interpretan por experiencia directa de la realidad, como sí lo hacen los signos visuales del cine. Los ruidos en radio son la escenografía y esto conlleva ventajas y desventajas con respecto al cine y la televisión. Como decía Arnheim, la radio no puede igualar al cine en cuanto al vestuario pero sí presenta la ventaja de poder mantener el espacio único pues no cae en la monotonía óptica. En menor medida, también la música evoca imágenes visuales, no sólo las referidas a los instrumentos de donde procedan sus sonidos en lo que a sonido diegético se refiere sino también a las provocadas por la función descriptiva de la música en el texto radiofónico aquella de denotación o sugerencia de un lugar o paisaje. Una música hawaiana en un cambio de escena, adelantada a diálogos o narradores, puede situarnos en un ambiente determinado e incluso, a veces, también en una época. Y el último de los radiosemas, el silencio, también puede llegar a sugerirnos acciones visualizables en nuestra mente. Una pausa reflexiva tras una discusión entre personajes puede darnos el tiempo suficiente para imaginar a uno de ellos herido, o, tras una escena de amor, el consabido beso.

Todo lo que se puede ver en planos sueltos en cine, por ejemplo, puede verse también en nuestras mentes evocado por las imágenes procedentes de palabra, ruidos, música y silencio en radio. Pero la complejidad narrativa del discurso completo audiovisual, con imágenes visuales y auditivas va más allá. Y ese más allá se consigue con el engranaje de planos en secuencias de modo que pueda llegar a articularse el discurso completo, que también la radio puede hacer puesto que posee la capacidad de conformar secuencias y cuenta con signos de puntuación como la música o el silencio al modo del negro fílmico. Construcción de personajes redondos o planos, saltos en el tiempo y en el espacio, textualización

de historias con estructuras circulares, simétricas, lineales, atómicas o expandidas se crean gracias a ese mecanismo. Narradores diegéticos o extradiegéticos, sujetos institucionales, presencias del narratario y toda la gama de la maquinaria de la enunciación se crean con total normalidad en la narrativa radiofónica, a veces incluso invadiendo terrenos externos a la ficción y muy comunes en informativos. Los locutores radiofónicos interpelan directamente al oyente y hacen ver con ello que efectivamente están describiendo para una audiencia, no tienen por qué esconderse como sí sucede en el cine donde se pretende no contar y todo aquello que resulte ajeno o extraño al discurso delata una presencia constructora. A esa liberación se suma la liberación del espacio que posee la radio, que le permite saltos continuos en el espacio y el tiempo, así como de cambios de narradores. Y si para algunos teóricos (Arnheim) el silencio prolongado de algunos personajes puede hacer que desaparezcan para el oyente del entramado narrativo, no olvidemos que aquellos personajes que, aun estando en el escenario de la acción, no aparecen en plano también quedan anulados para nosotros en el cine.

Similar detección de pleno grado narrativo puede encontrarse en el cine mudo. Aunque bien es cierto que realizar esta misma sistematización con el cine resultaría tarea interminable. Partir de los elementos mínimos constructores del discurso para alcanzar luego el conjunto discursivo puede ser tarea amplia e inacabable. No sucede en cine como en radio. Aquí encontramos un entramado infinito de elementos significantes sólo en lo que a información visual se refiere: el tamaño del plano, el encuadre, el movimiento del plano, la composición de figuras en la puesta en escena, la propia escenografía. No tenemos un mundo reducido a cuatro radiosemas. Son muchos los códigos implicados y las categorías signílicas como para poder extraer un valor o una contribución de cada una de ellas a la tarea de formar o intentar evocar imágenes auditivas. Aunque, también es verdad, todos esos elementos pueden hacerlo, como veremos en ejemplos, algunos no por sí solos pero sí en combinación con otros elementos: caso del montaje rítmico, que pretende evocar un ritmo, un movimiento musical a base de la justa combinación en el tiempo de planos visuales, como sucediera en las vanguardias artísticas primeras y sus intentos de transvase de la música a la imagen visual fílmica. Aunque parece demostrado que el paso del mudo al sonoro fue vertiginoso, también parece desprenderse de las nuevas investigaciones que se trató de una operación de marketing de la que ninguna productora se quiso quedar fuera<sup>1</sup>.

Aunque los experimentos de búsqueda del sonido para el cine se remontan a muy antiguo, prácticamente a los propios orígenes del cinematógrafo, lo cierto es que fueron tres décadas y media las que el cine tuvo que expresarse sólo con imágenes, imágenes además con bastante más carga de sonido de lo que en un principio podemos percibir. Tengamos en cuenta que si la llegada del sonoro produjo un cambio en las estructuras narrativas de los filmes, es porque la ausencia de palabra condicionaba la existencia de otro tipo de narración visual. "Las innovaciones aportadas o inducidas por la llegada del sonoro no afectan únicamente a la interpretación y a la expresión; afectan también a la organización interna del relato, aunque este aspecto haya sido menos estudiado por los autores. El caso es que una alusión verbal podía evitar (y pronto comenzó a hacerse así) la escenificación de situaciones no esenciales. La supresión de los intertítulos de función elíptica, tan cómodos y socorridos para describir a los personajes o aludir al paso del tiempo (El nacimiento de una nación) imponía ahora la necesidad poética de pasar de la mención escrita a la acción representada. Era un paso importante del showing al telling. King Vidor afirma que en la época muda de los westerns, por ejemplo, los narradores se conformaban con las intrigas débiles porque éstas eran suplidas con la multiplicación de los diálogos; (el sonoro) trajo la necesidad de profundizar en las intrigas y de indagar en la psicología de los personajes. El sonido impulsó al relato fílmico por el camino del realismo" (García Jiménez, 1993:222-223). No obstante, todos estos cambios resultaron cambios de procedimientos no de resultados, pues eran muchos los recursos con los que el mudo suplía al sonido, entre ellos, los ya mencionados intertítulos para explicar saltos espacio-temporales, lapsus de acción o parlamentos de personajes.

No olvidemos que el cine mudo hacía poco uso de los silencios, entendidos estos como pausas, como suspensiones de la acción o de la actividad visual en la pantalla. Metz dijo alguna vez del mudo que ninguna época fue más conversadora que aquella. Y García Jiménez (1994:180-181) lo ratifica añadiendo que "antes de 1930 las películas eran mudamente charlatanas... En cambio, después de 1930 las películas eran charlatanamente mudas, es decir, se hablaba demasiado". En realidad, casi podemos afirmar que lo único que hace al cine mudo cine silente es la ausencia de diálogos en materia auditiva, puesto que hasta existían dichos diálogos en los intertítulos. Me refiero desde luego al espectáculo cinematográfico en acción, a la fase pragmática de la puesta en escena del espectáculo fílmico en

proyección, no hablo de cine como película impresionada. Si me refiriera a este sentido estrictamente se reducirían el número de aportaciones "sonoras" del cine mudo pero también las habría, y en abundancia. El cine mudo nunca fue completamente silente ni siquiera en el sentido estricto de la palabra. No olvidemos que las proyecciones iban acompañadas generalmente con música en directo, cuando no, algo más sofisticado, el intento de sincronización de sonido con otros aparatos artificiales. A veces se intentó el "doblaje" en directo con actores camuflados cerca de la pantalla que ponían en sus voces lo que tendrían que decir los actores del filme. Y, por supuesto, no resultó en absoluto extraña la figura del explicador. Aun así, la falta completa del diálogo sincronizado en la propia cinta hoy resulta perturbadora para el espectador, quizás más por cierto vicio cultural adquirido que por auténtica motivación real, pues con la misma facilidad que un espectador de hoy rechaza una película muda en televisión, por el contrario admite gozoso publicidad del tipo que Martini está realizando: pequeñas historias sencillas, simples y estereotipadas donde todo sonido se reduce a música.

Lo mismo sucede, aunque no lo parezca, con los videoclips, que aunque tengan letra, la mayoría de ellas está en inglés, y la mayoría de los telespectadores no las entiende, luego no es la transmisión de la letra lo que les está llegando, sino otros signos visuales que acompañan a la canción. Este poder, no del silencio, pero sí de lo mudo humano, descubierto recientemente por la publicidad, demuestra que todavía hoy la palabra no es imprescindible para narrar en discursos audiovisuales. Nos resulta más necesaria para la información que para la narración de ficción.

El cine mudo pudo relatar sus historias con plenas facultades. Es cierto que por comparación con el sonoro resulta evidente que la falta de diálogos podía llegar a limitar ciertos aspectos que afectan a la palabra. Como la belleza de ciertos textos dialogados o la creación de personajes bien perfilados psicológicamente. Recordemos cómo algunas de las piezas adaptadas de Shakespeare pasaban a convertirse de dos horas y media a una escasa media hora si se prescindían de sus literarios parlamentos quedando en el esqueleto de la trama.

Aun así la creación de relatos en mudo supo estar siempre rodeando al sonido, buscando al sonido y plasmándolo en imágenes visuales, desde luego no tanto por necesidad narrativa como por necesidad de realismo, de acercamiento a la vida normal llena de dichos sonidos. Utilizando los tres niveles de la metodología

analítica de Casetti, veremos cómo en cada uno de ellos, conformantes de narratividad, se busca y plasma ese sonido.

1.- En el nivel de la puesta en escena es donde el sonido aparece con más evidencia, ya que para su identificación sólo necesita la identificación primaria visual de la realidad. En él se recurre a la situación de causa o efecto de la producción de sonidos. La presencia de instrumentos, la persona que pone su mano en la oreja... pertenecen a este grupo. El movimiento de ramas, hojas, pelo al viento evocan el murmullo del viento. O la lluvia y el relámpago o la polvareda que levanta una destrucción puede evocar una explosión, un cañonazo... En definitiva, efectos metonímicos<sup>2</sup>.

2.- La puesta en cuadro en muchos casos nos aporta la intensidad de la presencia del sonido en la puesta en escena o la importancia, su efecto directo o indirecto dependiendo del lugar que el objeto ocupe en el plano, de su dimensión o de la claridad o no con que sea visto. Los planos de detalle evidentemente favorecen la concentración del espectador en la presencia del objeto y por tanto del sonido que lo produce o que produce. En este mismo apartado habría que considerar la existencia de todos los diálogos que depende más de la puesta en cuadro, de la presencia, que de la puesta en escena, puesto que los intertítulos de diálogos existen siempre en la puesta en cuadro, como planos escritos extradiegéticamente, y no como parte de una puesta en escena, salvo casos de cartas que se leen y son vistas de cerca por la cámara o letreros que encuentren los personajes por la calle y sean leídos al mismo tiempo. Otros efectos visuales encajarían en este apartado y estarían relacionados con el refuerzo del tipo de sonido del que se quiere dar impresión. No hay más que recordar los efectos visuales que distorsionan los planos de la película *El viento*, donde éste no sólo posee un sonido, sino que es ese sonido precisamente el causante de los trastornos mentales de la protagonista. Un sonido plasmado en la puesta en escena y en la puesta en cuadro gracias a distorsiones visuales que evocan un ruido penetrante y amenazador.

3.- A través de la puesta en serie no se evoca en sí mismo el sonido pero sí se ayuda a poner elementos en relación. La existencia por separado de fenómenos u objetos entran en correlación directa de causa-efecto gracias a la relación que establece entre ellos el plano-contraplano, siendo uno de los principales los conformados por los *raccords* de mirada. Los planos-contraplanos de personajes que mantienen una conversación son importantes en el cine mudo no sólo por lo que

las propias miradas puedan aportar sino también porque dichos planos son planos de habla y de escucha, hacen referencia a la acción de emisión y recepción de un sonido. Al mismo tiempo, y desde un punto de vista más abstracto o figurado, el montaje rítmico, ya muy usado desde las vanguardias mudas, viene a suponer un intento de transvase del lenguaje musical a la combinación de planos; un intento, pues, de recrear mentalmente sonidos y repeticiones rítmicas de grupos gracias a la longitud y combinación de los planos en pantalla.

Al igual que la narrativa audiovisual completa ha sabido crear una focalización sonora para determinados personajes o situaciones a través de lo inquietante del ser acusmático<sup>3</sup>, por ejemplo, también el mudo ha sabido focalizar sonoramente por presencia visual a través de estos ejemplos. Sirvan para ejemplificar planos y secuencias de películas sobradamente conocidas por todos para darse cuenta de que no es un fenómeno difícil de encontrar<sup>4</sup>.

#### NOTAS:

1. Véase al respecto el volumen VI de la Historia General del Cine. La transición del mudo al sonoro, coordinado por Manuel Palacio y Pedro Santos, Madrid, Cátedra, 1995.

2. García Jiménez establece su división sobre este tema de la siguiente manera: "El cine mudo se sirvió ingeniosamente de la imagen para suplir la falta de percepción del sonido: a) mostrando visualmente la percepción sonora de alguno de los personajes, por ejemplo, colocándose la mano en la oreja; b) acudiendo a la metonimia. En *Variété* (1925) de Dupont, vemos a una señora que camina por un pasillo y después el primer plano de la oreja; c) representando el signo visual con el que indefectiblemente y naturalmente se asocia el efecto sonoro (el tiro de un fusil provoca de inmediato la asociación con el sonido de un disparo, es un sonido virtual); d) utilizando la imagen visual en primer plano para concentrar la atención y facilitar esa sinergia perceptiva. Es un recurso muy utilizado por Abel Gance en *Napoleón* (1927)". Puede leerse en su obra *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, p.373.

3. Tómese como referencia a J.García Jiménez, en *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra, 1993, p.101-102: "Acusmático es, por consiguiente, el sonido que se percibe sin ver la causa o fuente de donde proviene... El ser acusmático es ubicuo y lo ve todo. Su palabra es como la de Dios... la voz clásica del narrador en el relato heterodiegético, o las voces de los interlocutores telefónicos que aterrorizan a sus víctimas en los thrillers en el desarrollo del tema: 'tú no me ves, pero yo te estoy viendo'... El actor silente se comporta a la manera de un elemento vacío de sentido... Ese vacío de sentido asociado precisamente a la imagen de un cuerpo vivo... exige todo-él expresión, es lo que origina un modo de presencia tan inquietante como la del ser acusmático. En éste la condición invisible, que a fuerza de tal llega a ser oculta, es decir privativa, confiere a la palabra un halo mági-

co. El cuerpo silente y el cuerpo inexpressado o inexpressivo, subrayan, en cambio, el poder central y privilegiado de la palabra en la estética y en poética del discurso audiovisual”.

4. La lectura de esta ponencia fue acompañada por la proyección de una selección de secuencias de diversas películas mudas. Se visionaron secuencias de El nacimiento de una nación, de Griffith, donde en la propia versión restaurada se habían incluido ruidos de disparos y gritos de personas. Asimismo se incluyó una de las secuencias iniciales de El hombre de la cámara, de Vertov, donde se observa una orquesta antes y después de comenzar la actividad de tocar los instrumentos. De Metrópolis —Fritz Lang— se vieron imágenes de silbatos y maquinaria funcionando. De La pasión de Juana de Arco, de Dreyer, se pudieron ver imágenes de murmullos entre los clérigos del tribunal así como actos de mandar a callar y otras referencias como ponerse las manos en los oídos, acto reflejo para escuchar mejor lo que se dice en voz baja. Y finalmente, de El viento, de Sjöström, se pudo ver el efecto continuo del viento a través del movimiento del pelo, de la ropa, o de la arena levantándose del suelo, así como el efecto de sobreimpresión de la figurativización del viento en forma de caballo salvaje blanco, un perro ladrando o la protagonista tapándose los oídos como muestra de máxima desesperación causada por el viento del norte.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- ARNHEIM, R. (1980): **Estética radiofónica**, Barcelona, Gustavo Gili.  
GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): **Narrativa audiovisual**, Madrid, Cátedra.  
GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1994): **La imagen narrativa**, Madrid, Paraninfo.  
ORTIZ, M.A. Y VOLPINI, F. (1995): **Diseño de programas en radio. Guiones, géneros y fórmulas**, Barcelona, Paidós.  
PALACIO, M. Y SANTOS, P., eds., (1995): **Historia general del cine. La transición del mudo al sonoro**, Vol. VI, Madrid, Cátedra.

## Los espectadores: cómo son, qué demandan

CARLOS A. GUERRERO SERÓN

### Planteamiento.

Desde mi punto de vista, un análisis del Cine puede plantearse desde tres perspectivas básicas:

- a) Como Medio de Comunicación,
- b) Como Industria del Espectáculo,
- c) Como fábrica de Sueños, es decir, como forma de vivir experiencias diferidas en base a los contenidos.

De las tres perspectivas, mi planteamiento se va a centrar en las dos primeras aunque, como no podía ser menos, siempre estará subyaciendo en el análisis un criterio cualitativo: los espectadores no van “al Cine” sino a ver determinados contenidos y es en función de ellos como podremos analizar sus características y hábitos de exposición.

### El Cine como medio de comunicación.

Entendido como medio de comunicación, una vez superadas las importantes trabas tecnológicas que lo hicieron posible, el Cine nace como un negocio. Es, junto con la prensa, de los únicos medios de comunicación en que los espectadores tienen que pagar para exponerse. Quizás por ello, en búsqueda de una audiencia amplia que lo hicieran rentable, desde sus inicios se ocupó de contenidos de bajo nivel intelectual y cultural, contrastando en este aspecto con el desarrollo de la prensa, cuyos comienzos se dedicaron a divulgar las ideas más significativas e importantes de la época (DeFleur y Ball-Rokeach, 1986:91)<sup>1</sup>. Como cualquier medio —producto o servicio— que intente contar con una amplia clientela, su contenido tendrá que orientarse a cubrir las gratificaciones más elementales que puedan servir para cubrir ese vasto espectro de clientes. De esta forma, el Cine