



El concepto de belleza en el cine. De la Sección Áurea a la narración

Begoña Gutiérrez-San-Miguel¹, Daniel Acle-Vicente², Milagros García-Gajate³

Enviado: 02/03/2023 / Evaluado: 07/03/2023 / Aceptado: 24/03/2023

Resumen. El concepto de belleza está relacionado con el de estética desde los orígenes del pensamiento del ser humano. Este artículo analiza el concepto de belleza aplicado al cine, a modo de ensayo exploratorio, con la intención futura de aplicar dos conceptos contrapuestos: en primer lugar, el matemático, siguiendo las teorías de la sección áurea de los griegos y la ley de Fibonacci del Renacimiento; y, en segundo lugar, las dimensiones ontológica y ético moral, en donde se pueden contraponer los contrarios belleza estética y fealdad narrativa. El objetivo general será valorar si la belleza en sus dos campos de representación puede ser aplicada al cine. La metodología utilizada es mixta, recogiendo, por una parte, las principales teorías de la composición formal; y por otra, los planteamientos de Aristóteles (Ética a Nicómaco) y de Karl Rosenkranz (Estética de lo feo) –belleza y fealdad ontológica–

Palabras clave: Belleza, fealdad; cine; sección áurea; ley de Fibonacci; ontología filmica; ética

[en] The concept of beauty in the cinema. From the Golden Section to narration

Abstract. The concept of beauty is related to that of aesthetics ever since the origins of human thought. This article analyzes the concept of beauty in the field of cinematography as an exploratory essay, with the future intention of applying two opposing concepts: firstly, the mathematical one, following the theories of the Golden Section of the Greeks and the Renaissance law of Fibonacci; and secondly, the ontological and ethical-moral dimensions, where the opposites of aesthetic beauty and narrative ugliness can be contrasted. The general objective will be to assess whether beauty in its two fields of representation can be applied to cinema. The methodology is mixed, collecting, on the one hand, the main theories of formal composition –Golden Section laws, the Fibonacci spiral and the law of thirds–; and on the other, the approaches of Aristotle (Nicomachean Ethics) and Karl Rosenkranz (Aesthetics of the Ugly) of beauty and ontological ugliness.

Keywords: Beauty; ugliness; cinema; Golden Section; Fibonacci's law; film ontology; ethics

Sumario: Introducción. Metodología. Antecedentes históricos de la proporción áurea. La proporción áurea en cine. Implicaciones éticas de la proporción áurea. A modo de conclusión. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gutiérrez-San-Miguel, B.; Acle-Vicente, D.; García-Gajate, M. (2023), El concepto de belleza en el cine. De la Sección Áurea a la narración, en *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación* 26, 197-213.

¹ Catedrática de Universidad. U. de Salamanca ORCID 0000-0003-1254-258X.. bgs@usal.es

² Profesor Ayudante Doctor. Departamento Sociología y Comunicación. Universidad de Salamanca, dav@usal.es

³ Profesora Ayudante Doctora Departamento Sociología y Comunicación. U. Salamanca. gajate@usal.es

Introducción

La belleza está directamente relacionada con la estética, un concepto polisémico que designa tanto un ámbito de realidad –lo estético– como una disciplina filosófica –la Estética–, de manera que el término posee una dimensión ontológica y una dimensión epistemológica; una experiencia del ser y una experiencia de la significación. Ambas concepciones de estética pueden a su vez entenderse en sentido amplio, neutro y sin carga filosófica; o en sentido estricto, restringido y significativo, es decir, cargado de interpretación filosófica (Gutiérrez Pozo, 2012).

La diatriba de partida es la contraposición entre belleza ontológica y belleza matemática y su aplicación en el cine contemporáneo. Eysenck (1979) definió la sensibilidad estética como una capacidad biológicamente determinada para apreciar la belleza objetiva. El primer paso es, por tanto, establecer qué se entiende por belleza y si dicha concepción es aplicable al cine. En segundo lugar, trataremos de establecer las posibles relaciones entre la proporción áurea y la construcción de personajes desde los modelos éticos propuestos por Aristóteles.

Desde los inicios del presente siglo se ha producido un giro en los temas de investigación relacionados con el cine. Algunos teóricos no dudan en hablar de un agotamiento del análisis de los mecanismos enunciativos, destacando en su lugar el enfoque de los estudios culturales (Miller et., al, 2005: 11). Como afirman Marzal y Tarín (2007) se está produciendo un evidente florecimiento de los estudios culturales en los estudios de cine:

“En la última década han entrado con fuerza en nuestro país los estudios cinematográficos inspirados en los llamados “estudios culturales”, investigaciones sobre la significación en cine basados en análisis sobre la imagen de la mujer, la representación de las diferentes formas de sexualidad en el cine, de las minorías étnicas o los grupos sociales en el medio filmico (2007).”

Esta situación ha provocado una importante disminución de estudios en los que el filme es el objeto de análisis. Si bien ambas perspectivas son necesarias para el desarrollo del conocimiento científico, no obstante, la primera de ellas ha pasado a ocupar un lugar subsidiario, lo cual representa un problema de calado (Marzal & Tarín 2007), pues el análisis del texto filmico no puede reducirse únicamente a cuestiones exógenas, de lo contrario estaríamos postergándolo a una función de mero medio.

Este artículo se enmarca dentro de la primera línea, concretamente pretende abordar una de las cuestiones que más impacto ha tenido a lo largo de la historia del arte: la belleza y su relación con la ética. Este binomio no es nuevo, ya en Platón lo encontramos ampliamente desarrollado (Platón, 2020), y su abordaje posterior ha sido extraordinariamente prolijo en diversas disciplinas. El motivo de esta investigación es consecuencia del análisis sistemático llevado a cabo sobre diversas películas premiadas, durante los 20 primeros años del siglo XXI, en los Festivales de Cine de categoría A, Competitive Feature Film Festivals, que establece la Federación Internacional de Asociaciones de Productores (FIAPF), observando que los conceptos de belleza y fealdad podrían contraponerse al enfrentar la construcción formal a través de la composición fotográfica –belleza–, frente a los planteamientos narrativos de los personajes, que parecían caracterizarse por principios de fealdad ontológica.

Metodología

La belleza está relacionada con la experiencia estética que el ser humano experimenta ante determinados estímulos, en los que intervienen varios factores: lo que percibimos y lo que racionalizamos a través de la comprensión; la intelección y la imaginación; la apreciación diferencial entre lo objetivo y lo subjetivo; la relación entre las formas y los contenidos, entre las convenciones y lo natural (Panofsky, 1955); la fenomenología y la ontología de la experiencia estética del espectador y su correlato en la poética de la obra fílmica (Rubio Marco, 2019).

La investigación sobre el concepto de belleza en la narración audiovisual hunde sus raíces en varios campos, para dar como resultado un método de investigación que ya volcó sus resultados y validaciones en el denominado *Método Conceptual* (Gutiérrez San Miguel, 2006 y Gómez Martínez, 2013) que se sustenta, en términos aristotélicos o abelardianos, en que los universales están concebidos como entes de razón del pensamiento.

La mayoría de las líneas de investigación audiovisual provienen de otros campos, con investigaciones que establecen sus propios marcos de referencia. El estructuralismo, la semiótica, la iconología, los estudios de la percepción, el formalismo y la sociología, junto a los estudios culturales, aportan modelos de los que nutrirse para establecer pautas de análisis de un documento audiovisual. Al tener una procedencia exógena, las propuestas dejan de lado, en muchas ocasiones, factores que forman parte esencial de los documentos audiovisuales y, por tanto, no completan la totalidad de la investigación.

Carlos Staehlin (1962) comienza a plantear este tipo de cuestiones en las publicaciones llevadas a cabo tras años de investigación aplicada en diversos films dentro de la Cátedra de Cine de Valladolid (España). Diversos investigadores han retomado sus teorías, como García Barrientos (1991) y Gutiérrez San Miguel (2006), entre otros, lo que ha permitido validar su propuesta metodológica de análisis.

El método conceptual, basado esencialmente en el análisis de los discursos y el vaciado de contenidos, herramientas tradicionalmente cualitativas, intenta abordar todos los factores que intervienen en el filme, y para ello descompone el análisis en cuatro partes o sectores. El primero es la “dramática”, donde se plantea un estudio evolutivo de la historia, desde su origen en el guion hasta sus últimos fines, así como la tipología de los personajes y de las tramas narrativas propuestas. Esta primera parte representa el esqueleto donde ubicar los géneros cinematográficos, los movimientos artísticos de los que se nutren y los planteamientos y características que lo definen. En definitiva, un lugar en la historia de la narración audiovisual.

La segunda parte del análisis, denominada “estética”, consiste en el estudio de la técnica como apoyo argumental, con la puesta en escena de la narración, el guion técnico y las tramas narrativas. Aquí se evalúan los procesos creativos y artísticos, los elementos narrativos, interpretativos y fotográficos, cuestiones que definirían el estilo del autor.

El análisis de los elementos morfológicos propuestos a través del estudio del espacio, del tiempo y del movimiento, sería el siguiente paso, con la tipología de los planos, las angulaciones, los ejes, las perspectivas, las líneas de composición, los puntos de vista, la iluminación, el sonido, los movimientos de cámara y las estructuras temporales que se utilizan en la película y el porqué de ellos. Un tiempo que puede ser cronométrico o dramático; y un movimiento que será mecánico o expresivo, diferente al de la vida real.

Valorando los tres elementos desde ambas perspectivas, los resultados introducirán el valor polisémico de la construcción narrativa dictaminada por la vertiente cuantitativa y la dramática. Estos factores estarían enclavados en la “cosmología”.

La cuarta y última fase del análisis es la “iconología”, donde se observará la estructura, la naturaleza y las funciones de esta realidad dinámica, pudiendo ser: figurativa, a través de los personajes; narrativa, mediante el desarrollo argumental; analítica con la incorporación de metáforas, figuras retóricas o del estudio del montaje; sintética, a través de la música; o, finalmente, in crescendo, por medio de los diálogos.

El estudio de la estética, a través del análisis de los procesos de creación y del estilo que define la obra, interrogando al propio autor (directa o indirectamente por medio de sus escritos, entrevistas de la época, declaraciones), completan la investigación estructural de la obra. Una vez finalizada la disección en profundidad, habría que plantearse el estudio de la recepción, de las audiencias, del mercado y de la incidencia en el espectador. Con ello se daría por concluido el proceso de investigación de una manera global.

Este artículo se acogerá a dos de las líneas aquí planteadas: la cosmología, con el estudio de la composición, y la dramática, con el estudio de los personajes y sus discursos.

Para evaluar los principios de belleza desde planteamientos cualitativos se analizarán en un futuro, mediante la técnica de diferencial semántico las respuestas de los participantes a estímulos de diversa condición artística en las categorías de «bello», «agradable», «interesante» y «experiencia». Dicho análisis se aplicará a varias secuencias de las películas seleccionadas como objeto de estudio.

La técnica de diferencial semántico es la escala que mide actitudes de tipo aditivo y se realizan con pares de términos opuestos por su significado, indicando juicios de valor, con el fin de saber cómo es percibido por los participantes, es decir, lo que opinan sobre el objeto de estudio, haciendo una medición de cinco puntos en escala tipo Likert. Por ello, parece adecuado como herramienta de medición en esta investigación en la fase de encuestas.

Los grupos de discusión se realizarán hasta que haya una saturación de discurso, y las entrevistas semiestructuradas en profundidad completarán el corpus metodológico de la investigación.

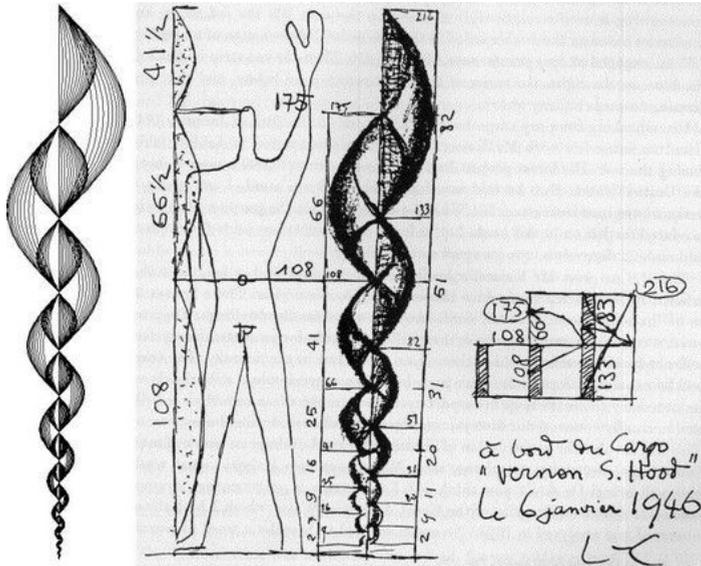
Para contrastar la última de las variables, en donde se puede plantear una ruptura de lo canónico para implementar la dramática narrativa, contraponiendo la belleza de la composición frente a la fealdad de los planteamientos narrativos, se llevará a cabo un análisis de contenido.

Todo este apartado será aplicable a las películas seleccionadas como objeto de estudio, contemplado para una futura investigación.

Antecedentes históricos de la proporción áurea

Desde el análisis de los aspectos “Cosmológicos”, en concreto los referidos a las cuestiones espaciales, la composición ancla y arma el concepto de belleza numérica o matemática. Es decir, es cuantitativa y demostrable, puesto que parte de los principios matemáticos ya estudiados por los griegos con el número Phi, la sección áurea, los planteamientos geométricos de Euclides (Siglo IV A.C., en Alejandría), la ley de los tercios o la sección de Fibonacci de Leonardo Pisano en el siglo XIII. Todos ellos

Sin profundizar en la evolución de esta diatriba en la Edad Moderna, que alcanzará su auge con el racionalismo de Descartes y las aportaciones de diferentes matemáticos, en el siglo XX encontramos amplios desarrollos de la misma idea. Buen ejemplo de ello son los pintores del cubismo –Braque y Picasso–, el orfismo –Delaunay y Duchamp–, el futurismo –Balla, Picabia, etc.–, o arquitectos como Le Corbusier (1948), quien desarrollará un sistema para la proporción arquitectónica denominado *Le Modulor*, en el que busca la relación matemática entre las medidas del hombre y la naturaleza.



Fuente: [Arqhys.com](https://www.arqhys.com/articulos/el-modulor-corbusier.html) (<https://www.arqhys.com/articulos/el-modulor-corbusier.html>)

Todos estos movimientos retoman el interés por la mecánica del movimiento y la sección áurea, relacionándola con una idea de belleza aplicable al ser humano: cuanto más se aproximen los rostros y las figuras humanas a la proporción áurea, más bellas serán las personas (Gener, 2015).

En cuanto a la apreciación estética o percepción de la belleza en sí misma, desde épocas pasadas aparecen estudios e investigaciones sobre la forma y el contenido. Siempre que se plantean las cuestiones de la preferencia estética terminan por aparecer ambos aspectos y la relación entre ellos.

Los psicólogos de la Gestalt han planteado estudios minuciosos en el campo de la percepción. La Gestalt como escuela surge a principios de siglo XIX en Alemania, siendo sus pioneros los científicos Max Wertheimer (1880-1943), Kurt Kofka (1886-1941) y Wolfgang Kohler, quienes establecieron unas teorías y unas leyes que siguen vigentes en nuestros días: los objetos tienen una estructura y el reconocimiento de esa estructura por parte de la mente es lo que constituye la Gestalt. La pregnancia –definida por Wertheimer como la fuerza de la estructura del estímulo capaz de imponer una determinada organización perceptiva y de constituir fenoménicamente un objeto visual– es la ley en torno a la cual se agrupan las demás leyes. Por lo que las leyes de la Gestalt fueron agrupadas en dos dimensiones: las que establecen fuerzas de unión entre los estímulos (leyes de cohesión), y las de separación, configurando la figura contra el fondo (leyes segregadoras). La teoría de la Gestalt establecería, por

tanto, la combinación de elementos separados en un todo. Los fenómenos que percibimos no son una suma de elementos aislados, sino un todo o conjunto de formas constitutivas de unidades autónomas. Pero éstas son internamente solidarias, están combinadas u organizadas, para lo cual se sirven de una serie de leyes propias que estructuran esta combinación. La pregnancia se establecía entonces como principio universal que rige la organización perceptiva de la que derivan todos los demás principios que constituyen la segregación.

Los principios de organización perceptiva estarían agrupados en dos tipologías: los intrínsecos, relacionados con la percepción humana y basados en el principio de simplicidad; y los extrínsecos, afectados por aspectos empíricos, dependientes de la experiencia pasada y del aprendizaje de la persona.

La base fundamental, por tanto, proveniente de estas teorías de la percepción pronto fueron asimiladas por los teóricos de “la teoría de la forma”. A partir de las primeras aportaciones de los gestaltistas surgieron los formalistas, que tanta repercusión llegaron a tener, sobre todo para los estudios derivados de las Bellas Artes y el audiovisual.

El antecedente inmediato se encuentra en el filósofo Hugo Münsterberg, neokantiano de la escuela de Badén, que puede ser considerado el fundador de la psicotecnia con su obra *Rasgos fundamentales de la psicotecnia* (1912). Por primera vez se establecía una serie de tipologías, en donde se categorizaba asociaciones en torno a la información cultural, la memoria, las preferencias vocacionales... con ello remitía a las estructuras formales de la psicología de la Gestalt, al entendimiento perceptivo inmediato y previo a cualquier elaboración discursiva (Mitry 1990, 13-14).

En la década de los años 30, Vygotsky escribió sus primeros manuscritos sobre *Pensamiento y lenguaje*. En este marco se establece una clara relación, al hablar de la percepción, con la corriente gestaltista, de forma que introduce una de las primeras críticas a las teorías psicológicas asociacionistas:

“El conjunto coherente de objetos, cosas o procesos cualesquiera que tienen lugar ante nuestros ojos o nuestros oídos constituye en la percepción la suma de sensaciones aisladas, dispares, dispersas y de su sustrato fisiológico y no es simplemente un grupo de excitaciones asociadas aisladas” (1982).

En la década de los años 50 los trabajos de Rudolf Arnheim, como *El pensamiento visual* (1954), basados en los estudios realizados en Viena por Von Ehrenfels en la década de los años 30 y desarrollados más tarde por los psicólogos de la Escuela de Berlín (Köffka, Wertheimer...) formulan y elaboran un aparato teórico donde los mecanismos de la percepción visual y las leyes que la rigen ocupan un papel destacado. En 1943 publica un estudio que había ido desarrollando y que ampliará con posterioridad: *Arte y percepción visual* (1957). Sus investigaciones estudian la forma y el contenido, la incidencia perceptiva que de ellos tiene el espectador y de qué modo ésta repercute en las representaciones de imágenes. Estructura un aparato teórico en el cual vincula la existencia de un número determinado de leyes derivadas del proceso perceptivo, con las formas artísticas. Un método esencialmente analítico y descriptivo, debido en parte a su formación formalista. En esta obra defenderá que la percepción cambia de persona a persona, pero el grado de recepción siempre está ligado a la referencia histórica, o a la experiencia que uno posee de su pasado. Lo que

años más tarde Bourdieu (1979) denominará el acervo cultural. Este proceso implica descifrar un código, de ahí que la cultura esté relacionada con una capacidad de asimilar conceptos e imágenes que aportarán las referencias necesarias para asimilarlas a través de los tamices que cada uno tenga de la misma, a pesar de que los iniciadores de la teoría gestáltica no valorasen este tipo de influencias externas (siendo esta una de las partes menos desarrolladas y más débiles en su fundamentación teórica).

Tampoco hay que dejar de lado los planteamientos sobre lo apolíneo y lo dionisiaco; remitiendo a la proporción áurea el primero, a la belleza de lo compuesto, frente a lo dionisiaco que descompone, desgarrar para mostrar las partes individualmente, lo que está oculto tras una imagen de perfección. Se produce así una experiencia estética donde el frenesí dionisiaco se esconde en la imagen apolínea (Wyss, 2010).

Todos estos planteamientos anclan los objetivos que pretendemos desentrañar en esta investigación. Y para ello vinculamos las mediciones a una de las teorías que más importancia e influencia han tenido dentro del campo de la psicología y del arte aún en la actualidad, la planteada por Eysenck (1940) acerca de la existencia de un *factor general* en la experiencia estética que confirmaría tanto el carácter complejo de ésta como sus relaciones con la belleza y la emoción placentera. Sus estudios fueron retomados por algunos investigadores que refrendaron sus rigurosas teorías apoyadas en investigaciones empíricas y constatables, en donde se plantea que la comprobación experimental de una hipótesis universalista no parece sencilla si se pretende que el *factor general* exprese una verdadera apreciación estética pura y no otros elementos, como pueden ser la familiaridad con los estímulos mostrados o la notoriedad de los autores de las obras (Gisèle Marty *et al.*, 2003). No obstante, el estudio de Eysenck (1940), con criterios más rigurosos, apoyaba de manera firme la existencia de un «factor general» de apreciación estética, basándose en la cantidad de factores de todo tipo –sociales, históricos, culturales, pedagógicos, biológicos y de personalidad– que pueden influir en el criterio estético individual.

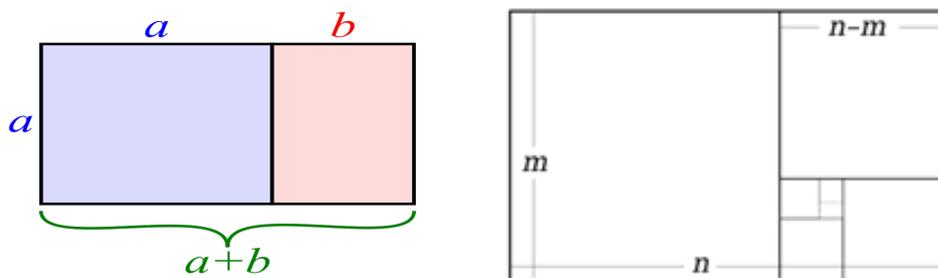
La proporción áurea en cine

Es evidente la vinculación de estos conceptos con las denominadas artes mayores (arquitectura, escultura y pintura), pero los objetivos que se plantean en esta investigación están relacionados con el mundo audiovisual.

La fotografía, asociada a la utilización del canon matemático, se constituirá en la base de partida para el cine. Los movimientos de las vanguardias artísticas –constructivismo, dadaísmo, cubismo, futurismo, surrealismo –, supondrán un influjo capital para la fotografía y los fotógrafos coetáneos. Cartier-Bresson, con la proporción dorada y el concepto de *instante decisivo*, se considera esencial para dar el paso hacia la imagen en movimiento. Encandilado con la geometría, volcará sus estudios en sus fotografías, lo que ejercerá una importante influencia en todos los fotógrafos que se agruparon en torno a la Agencia Magnum –Robert Capa, David Seymour “Chim”, María Eisner, George Rodger, Bill Vandivert o Rita Vandivert–.

El orden de los elementos iconográficos en una fotografía a partir de la sección áurea es una posibilidad, aunque no es la única manera de componer una imagen en la actualidad. Existen otras técnicas como el *Rabatment* o Ley de los tercios, que se ajusta fácilmente a proporciones del rectángulo, como es en el caso de encuadres panorámicos, aunque el resultado y la esencia son muy semejantes a las de la sección

área. La composición de un plano suele evitar la división en secciones regulares, pues puede producir en el observador un equilibrio monótono y tedioso, relacionado con el concepto de perfección formal, que transmite inquietud y rigidez. Por el contrario, la aplicación de la ley de los tercios sitúa los elementos primordiales en la intersección de las líneas que dividen vertical y horizontalmente la pantalla en tres partes iguales (Gutiérrez-San-Miguel, 2006).



Fuente: Escuela de cine aprendercine.com (<https://aprendercine.com/regla-de-los-tercios-composicion-de-fotografia-basica/>)

Entre la primera década del siglo XX y nuestros días, la palabra “plano” ha sustituido al término “cuadro” para designar el bloque de espacio y tiempo en la narración audiovisual. Por tanto, el primer elemento expresivo que se contempla es el de la selección de un espacio que sirva para la escenificación de la dramática elegida, con el fin de transmitir una idea. Un plano es la estructura mínima narrativa con significado propio, la unión de varios planos es lo que aportará significado y sentido a la narración. Por ello existen ciertas normas de funcionamiento o leyes tácitas, no escritas, que constituyen la base del entendimiento narrativo.

“Dentro del encuadre, la distancia se declina en plural. El conjunto del encuadre queda tensado por las distancias establecidas entre la cámara y los distintos ocupantes del encuadre, pero también entre los constituyentes del encuadre entre sí. De este modo, una relación entre personajes puede expresarse en la distancia que los separa y en la forma que la cámara tiene de medir esa distancia” (Siety, 2004: 31)

La imagen se estructura a través del encuadre y de la idea de ordenar los elementos seleccionados dentro del mismo para que adquieran un carácter expre-

sivo, connotativo y denotativo. El encuadre se construye a modo de rectángulo, donde las formas, contrastes y pesos deberían corresponder al ideal matemático de la proporción áurea, para establecer belleza visual. El encuadre acota la imagen y la aísla de su entorno a través del campo visual recogido. La cámara se convierte en un ojo que proporciona al espectador una mirada, menos rica que la humana, pero con una mayor carga de significado por cuanto que es más selectiva (Gutiérrez-San-Miguel, 2006)

“El encuadre no sólo delimita un campo de visión: delimita una superficie, la de la imagen proyectada. Para el espectador, por lo tanto, el plano es visión de un espacio en profundidad y, a la vez, representación plana. Cuando se enfrenta a un espacio tridimensional, el cineasta también es consciente de estar componiendo una imagen plana” (Siety, 2004: 37)

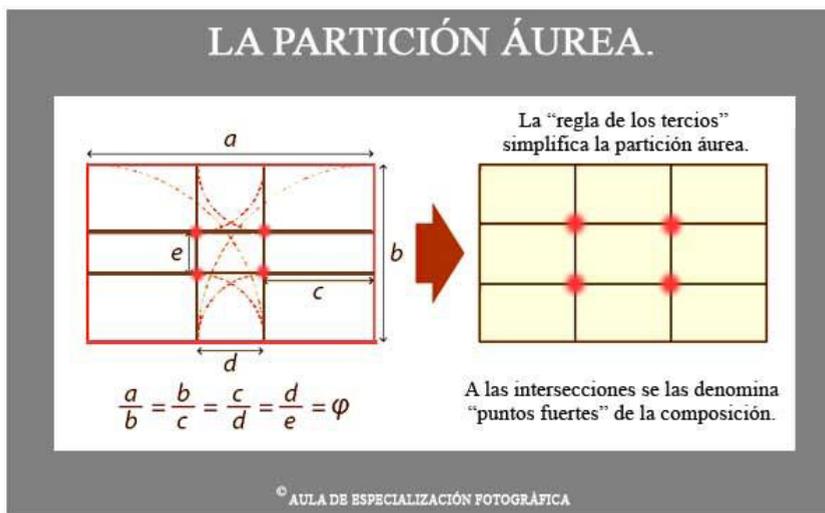
Algunos puntos de partida se pueden encontrar en los albores de la cinematografía. *El Acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein, está construida basándose de las leyes de la tragedia clásica, estructurada en cinco actos y organizada a base de conflictos, con una ruptura en el centro de cada parte como producto de un conflicto-colisión, lo que supondrá una complementariedad y un antagonismo en la búsqueda de la unidad. La acción, el drama y el conflicto serán colectivos, dado que el motor de la película se lleva a cabo para conmemorar el 20 aniversario de la Revolución de octubre de 1905. El desarrollo argumental está concebido en cinco partes sujetándose a los parámetros planteados en su escuela de los “formalistas rusos”, que a su vez se nutrían del teatro clásico. Cada “acto”, a su vez, se componía de dos partes antitéticas (calma/violencia, derrota/victoria, duelo/alegría, calma/violencia, angustia/liberación), dando paso la segunda al siguiente acto según el concepto hegeliano-marxista de tesis-antítesis. Esta estructura genera un orden narrativo que se corresponde con la sección áurea (2 a 3). Cada parte se divide en dos (hacia la mitad se vuelca hacia la representación de su contrario). Así mismo hay una mitad narrativa en la película (escena de las nieblas), estableciendo el punto álgido con la inmovilidad total, construyendo la unidad orgánica de la narración (Gutiérrez San Miguel, 2013: 33-49)

La composición, por su parte, adquiere tintes expresivos, por ejemplo, en la disposición de las hamacas entrecruzadas dando la profundidad al plano. Establece conflictos en las direcciones: los que iban en una dirección, en el siguiente plano van en otra; los que bajan, suben. La escena del cochecito desciende cambiando varias veces de sentido a lo largo de la carrera, con una pérdida espacial de lo que en realidad sucede (reforzando la introspección narrativa). Tanto las partes como el conjunto obedecen al orden establecido por la sección áurea.

“Toda película se compone de una sucesión de planos que, tras un instante, se vuelven invisibles: el montaje intenta salvarlos, creando un sistema de uniones o enlaces, de cortes, de relaciones que compensan de alguna manera su carácter efímero. La imagen pictórica se presenta como una totalidad, mientras que la cinematográfica lo hace como un compuesto artificial de elementos diversos

a los cuales tan sólo el montaje proporciona un carácter unitario” (Pezzella, 2004: 16)

En los inicios de la animación, Disney lleva a cabo en 1959 el cortometraje *El pato Donald y la proporción áurea* (1959) –dirigida por Hamilton Luske, Les Clark, Wolfgang Reitherman y Joshua Meador–, donde explican la aplicación de la Sección áurea a la ley de los tercios, estableciendo los puntos fuertes de la composición (Colorado Nantes, 2011).

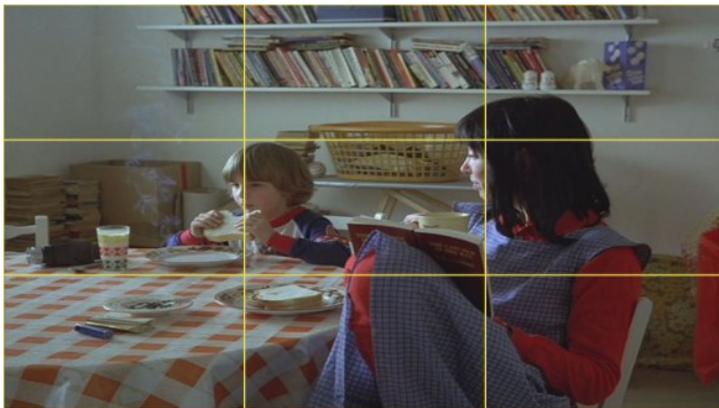


Fuente: Copyright © 2022. Aula de Especialización Fotográfica

Ya los hermanos Lumière, estaban guardando proporciones estéticas en sus primeros documentales (Punset, 2017), por ejemplo, *La llegada del tren a la estación de Saint-Lazare* (1877), al fundamentarse en la fotografía y estar directamente relacionados con el concepto de las proporciones. Los encuadres y el tamaño de las pantallas surgen precisamente intentando reproducir la mirada. La relación del formato 1.5:1 de las cámaras de 35 milímetros tienen una semejanza muy cercana a las proporciones planteadas por la sección áurea (1,618). En cine surgieron diversos formatos, pero el que más se acerca al concepto en liza, es el formato panorámico (1,66:1).

Existen importantes obras cinematográficas de la historia del cine en las que la composición ha tenido una importancia capital. Uno de los directores que con mayor pericia ha utilizado la composición con fines dramáticos es Stanley Kubrick, con ejemplos, como el que presenta en *El resplandor* (1980), en los que las leyes de composición se basan en las estructuras clásicas de la sección áurea, la sección de Fibonacci o la ley de los tercios.

La filmografía de otros destacados directores, como Wes Anderson, emplean otras estrategias de composición, como la simetría, que, frente a la sección áurea, generan composiciones más armoniosas que expresan algo distinto.



El resplandor, Stanley Kubrick.

John Michael McDonagh en *The Forgiveness* (2021) o Jane Campion en *El poder del perro* (2021), retoman las estructuras constructivas de los clásicos, estableciendo los encuadres equilibrados y armónicos, situando a los personajes en los puntos fuertes de la acción. Con ello dotan a la fotografía de un magnetismo derivado de la perfección matemática de los encuadres. La ley de los tercios es un detonante narrativo, en el que el uso de reencuadres en las escenas más significativas, que transmite una belleza que entra en contraste con el relato desgarrado y con la fealdad de los personajes –apenas ninguno se salva–, estableciendo las figuras del antihéroe y dando una vuelta de tuerca a los prototipos narrativos del western clásico. Se aprecia, por tanto, la búsqueda de una belleza formal, derivada de la composición espacial, frente a la fealdad de los personajes, con una masculinidad tóxica que proyecta los traumas reprimidos a la par que los deseos. Es por lo que no deben dejarse de lado los planteamientos sobre la *Estética de lo feo*, de Karl Rosenkranz (2015), obra clave en la historia de los tratados sobre lo bello precisamente por versar por primera vez en una estética filosófica sobre la vertiente opuesta a lo estético: la fealdad. Bien es cierto que, de sus aportaciones, tenemos que incidir en que lo más feo para él es la caricatura, pues a través de ella relaciona el fenómeno con el humor y la risa. Pero este hecho puede conllevar precisamente los principios fundamentales de la narración adoptada en esta película por Campion, por lo que supone un punto importante de anclaje teórico.



The Forgiveness, John Michael McDonagh (Inglaterra)



El poder del perro, Jane Campion (Nueva Zelanda)

Otro ejemplo significativo en esta línea lo aporta el director español Benito Zambrano en su película *Intemperie* (2019), donde se puede apreciar la diatriba de la perfección compositiva con claras reminiscencias de los westerns clásicos, frente a la dualidad en el planteamiento de los personajes antitéticos; la fealdad moral frente al virtuosismo.



Intemperie, Benito Zambrano (España)

Implicaciones éticas de la proporción áurea

La utilización de la proporción áurea lleva a la categorización ética de las personas, siguiendo las explicaciones que Aristóteles quiso darle a su hijo en el siglo IV a. C. y que se resume en los diez libros que completan la “Ética a Nicómaco”.

El pensamiento aristotélico se caracteriza por la sustitución de la visión idealista de la filosofía platónica por una especulación realista que parte ante todo del sentido común. Aristóteles proporciona categorías lógicas a partir de cuatro tipos de caracteres (las personas se definen por sus acciones y no por su “caracterización”, ya sea por medio de la vestimenta u otros “aderezos”), dejando a un lado los dos tipos extremos (uno que se encuentra por encima de la condición humana y el otro que vive como el buen salvaje planteado por Platón, o años más tarde por Rousseau). Los

cuatro caracteres definidos por Aristóteles son: el virtuoso, el moderado, el vicioso y el intemperante.

El eje central de la “Ética a Nicómaco” se cimenta sobre la idea de que el fin último del hombre es alcanzar la felicidad, pero no entendida en términos trascendentales, como hiciera Platón, sino a través de acciones concretas. La diferencia entre maestro y discípulo es significativa, ya que el modelo de felicidad que rige las “sociedades del primer mundo” se apoya directamente en la propuesta del estagirita. Citemos un simple ejemplo común a todas las mencionadas “sociedades del primer mundo”: la publicidad. La inmensa mayoría de los anuncios se apoyan (implícita o explícitamente) en la idea de felicidad, entendida ésta no trascendentalmente, sino en términos de acción, o más precisamente, de un tipo de acción muy particular: el consumo⁴. Obviamente, esta hipertrofia esquemática de la acción, tan extendida en occidente, poco o nada tiene que ver con el famoso “punto medio” que Aristóteles proponía para alcanzar la felicidad.

Para discriminar el carácter de un personaje habrá que interrogar a su esencia más íntima, y no centrarse en sus reacciones momentáneas, motivadas por causas exógenas, si no que habrá que retrotraerse al núcleo que configura el carácter del personaje. Esto quiere decir que un virtuoso, aunque esté movido por impulsos positivos, ante una mala situación, su reacción puede no responder a los parámetros que lo sustentan, y no por ello deja de pertenecer a la categoría de virtuoso. Por ejemplo, véase el caso de Fray Guillermo de Baskerville (Sean Connery), en *El nombre de la rosa* (1986), cuyo personaje representa al virtuoso, a pesar de que haya sido poco honorable en algún momento de su vida (perteneció a la inquisición y tiene actitudes de soberbia en determinadas ocasiones).

Los descriptores fundamentales en el proceso de cuestionamiento previo a la caracterización tipológica vendrían, pues, de la mano de los planteamientos elaborados en cada libro a partir de la reacción de una persona ante un acto determinado. A raíz de ello se puede establecer que el virtuoso es el que tiene cualidades morales consideradas buenas. Es un personaje cuyas hazañas se sustentan en los más elevados valores morales que son los que forjan su carácter. Cultos, justos y bondadosos, no son escasos los puntos en común con la figura del héroe. Sin embargo, el héroe virtuoso se caracterizará por presentar rasgos más humanos.

El moderado es el que guarda el medio entre los extremos y no es exagerado. El vicioso es el falta de rectitud en las acciones. Y el intemperante es inmoderado, el excesivo y falta de templanza. Por ejemplo, la película *Gordos* de Daniel Sánchez Arévalo (2009), constituye un estudio de caso para la aplicación de los caracteres aristotélicos sobre los personajes del filme: cinco parejas que articulan el discurso de un tema tan controvertido en la actualidad como es el de la “gordura” y, en consecuencia, la belleza o, más concretamente, la aceptación por parte de la sociedad de un patrón representativo extremadamente manipulable y manipulado, como muestra Eco en “Historia de la belleza” (2004) o en “Historia de la fealdad” (2007).

El verdadero problema surge cuando se vincula el concepto de felicidad con los modelos de belleza impuestos por los medios de comunicación. Éste es precisamente

⁴ No hay que olvidar que, aunque la propuesta de la publicidad para alcanzar la felicidad se apoya en un determinado tipo de acción (consumir), en el fondo lo que está haciendo es dar trascendencia al producto consumido; dotarlo de una aureola, casi mágica, que es la que proporciona la felicidad (placer, salud, seguridad, éxito, etc.). Pero cuidado, porque eso es precisamente lo que hace Aristóteles con la categorización de las acciones morales.

el eje nuclear de la película de Sánchez Arévalo, quien emplea como trama fundamental la gordura desde una doble óptica: en primer lugar, se cuestiona si el exceso de peso es sinónimo de infelicidad, incluso de marginación social; en segundo lugar, reflexiona, llegando hasta la parodia, sobre la función que desempeñan los medios de comunicación, en particular la publicidad, en relación con la gordura y la felicidad. El moderado, tendrá dudas ante un hecho reprobable, pero es capaz de luchar contra esos deseos y hacer lo correcto. El intemperante tendrá deseos de no hacer nada, y le surgirán dudas sobre qué decisión tomar. El vicioso no tendrá duda, ni mala conciencia ni problemas de voluntad débil, sabrá perfectamente lo que hace, y no le importará en absoluto. Se callará sin remordimiento alguno, sabiendo que es algo moralmente incorrecto, pero lo único que le preocupará será su propio beneficio personal.

A modo de conclusión

Una vez constatada la posibilidad de encontrar certezas desde el primer planteamiento u objetivo en cuanto a la belleza formal desde la composición, en un futuro se pretende llevar a cabo la segunda parte de la investigación: evaluar los principios de belleza desde planteamientos cualitativos, mediante encuestas en donde se utilizará la técnica de diferencial semántico de las respuestas de los participantes a estímulos de diversa condición artística en las categorías de «bello», «agradable», «interesante» y «experiencia», como se ha explicado anteriormente. Dicho análisis se aplicará a varias secuencias de las películas seleccionadas.

Se realizarán grupos de discusión, hasta la saturación de discurso, y entrevistas semiestructuradas en profundidad, para completar el corpus metodológico de la investigación.

Y un análisis de contenido contraponiendo la belleza de la composición frente a la fealdad de los planteamientos narrativos. Todo ello para contrastar la última de las variables, en donde se pueda plantear una ruptura de lo canónico para implementar la dramática narrativa.

Las consideraciones finales que nos ofrece este trabajo giran esencialmente sobre la generación de un conocimiento de excelencia, dado que los estudios de narrativas planteadas como referentes de la belleza contrapuestos a los mensajes de las películas, a pesar de partir de modelos clásicos, se encuentran, en la actualidad, en fases muy iniciales. Se establecen, por tanto, parámetros de investigación de los productos producidos en los medios y en las redes, para detectar y valorar las tendencias, dado que las películas generalmente suelen ser espejo y reflejo de la sociedad.

Los indicios que parecen aportar las consideraciones llevadas a cabo, a modo de primicia dado que son investigaciones que no tienen aún mucho calado y que, sin embargo, tienen capacidad para reflejar la sociedad, pueden aportar hipótesis ciertas en torno al concepto de belleza matemática en relación a los conceptos constructivos de composición y valoraciones ontológicas sobre la representación antitética de la misma a través del estudio que se plantea en las narrativas de los personajes, según los cánones aristotélicos.

En consecuencia, las aportaciones derivadas del estudio parecen establecer líneas de investigación futuras sobre otra manera de plantear la representación y estudio de la belleza ontológica o matemática frente a los parámetros tradicionales de concep-

ción sobre la belleza física, que evidentemente es variable y sujeta a los contextos y modas de cada momento histórico, dinamizando, por tanto, el conocimiento a proyecciones universales.

Un término como el de belleza, sobre todo en épocas de incertidumbre, puede ser de gran utilidad. Cuando las personas admiran la belleza en la naturaleza, en las ciudades, en la música, en las narraciones audiovisuales o cuando se rodean de cosas hermosas, adornando sus entornos, puede reconocerse siempre un logro del espíritu. Este concepto ya planteado por pensadores como Kant, Hegel y Heidegger –en este caso planteando la idea de belleza como ontología, relegando la supremacía que al hombre se le dio en la comprensión estética del arte, pues su lugar es ocupado por la obra, que es donde acontece la verdad–, o Adorno, quien subraya que la belleza, como reflejo del arte, no puede ser meramente intuitiva, sino que es consecuencia del pensamiento, existiendo en él una gran dosis de reflexión y rigor.

Esa contemplación admirada o esa satisfacción nos recuerda que somos humanos: hace que nos sintamos mejor y por eso la buscamos, al aliviar la tensión interior y exterior que produce la vida, haciendo más llevaderas las penalidades y desasosiegos, ampliando nuestra interioridad, se proyecta un efecto positivo de significado sobre nuestra vida cotidiana.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Th. W (1970). *Teoría estética*. Ediciones Akal, 2004.
- Arheim, R. (1954). *El pensamiento visual*. Universitaria. Buenos Aires.
- Arheim, R. (1957). *Arte y percepción visual*. Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (1979). “Les trois états du capital culturel”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. V., 30, págs 3-6
- Da Vinci, L. (1498). De Divina Proportione. El verdadero Código Da Vinci, la obra perfecta. Patrimonio (<https://patrimonioediciones.com/portfolio-item/de-divina-proportione/>)
- Colorado Nates, O. (2011). Oscar en Fotos Canal YouTube. <https://onx.la/f565a>
- Eisenstein, S. M. (1957). *Teoría y técnica cinematográfica*. Rialp.
- Eysenck, H.J. (1940). “The “general factor” in aesthetic judgements”. *British Journal of Psychology*, 31, págs 94-102
- Fibonacci, L. y Boncompagni, B. (2020). Liber abad. Leo S. Olschki.
- García Barrientos, J. L. (1991) *Drama y tiempo: Dramatología I*. Madrid. C.S.I.C.
- García García, F. (2005). “Una aproximación a la historia de la Retórica”. *Icono 14* Nº5. Madrid.
- Gener, R. (2015). This is Opera: Pélleas et Melisande | RTVE Play <https://www.rtve.es/play/videos/this-is-opera/this-is-opera-pelleas-et-melisande/3086772/>
- Gisèle Marty, C.J., Cela Conde, E. M., Jaume Rosselló, Roca. M. y Tomás Escudero, J. (2003). *Psicothema*, 2003. vol. vol. 15 n° 3, págs 478-483
- Gómez García, P. coord. (2013). “Teoría y aplicaciones narrativas”. *Icono 14* ed. (<https://www.icono14.es/editorial/estudios-de-narrativa/item/14-teorias-y-aplicaciones-narrativas>)
- Gutiérrez Pozo, A. (2012). “El concepto estricto de la estética como disciplina filosófica y su crítica”. *Pensamiento. Revista De Investigación E Información Filosófica*, 68(256), págs 199-224. <https://revistas.comillas.edu/index.php/pensamiento/article/view/1062>
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la Narración Audiovisual*. Cátedra. Col. Signo e Imagen.

- Gutiérrez San Miguel, B. (2013). “Las aplicaciones del Método Conceptual”, en *Teorías y Aplicaciones Narrativas*, Pedro Gómez Martínez (coordinador). Icono 14 Col. Estudios de Narrativa. ISBN: 978-84-15816-03-4, págs 33-49. CL
- Marzal Felici, J. (2012). Reflexiones en torno a la semiótica de la fotografía en la era digital. Proceedings of the 10th World Congress of the International Association for Semiotic Studies (IASS/AIS). Universidade da Coruña (España / Spain), pp. 1489-1500
- Marzal Felici, J. (2015). “Arte y fotografía digital. Una aproximación al estudio de algunas tendencias creativas de la fotografía digital en el contexto de la producción artística”. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 10, págs 263-284. [http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&ath\[\]=284](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&ath[]=284)
- Marzal Felici, J. & Gómez Tarín, F.J. (Ed.). (2007). *Metodologías de Análisis del Film*. Edipo, S.A.
- Miller, T., Govil, N., McMurria J., & Maxwell. R. (2005). *El nuevo Hollywood: del imperialismo cultural a las leyes del marketing*. Ediciones Paidós Ibérica
- Mitry, J. (1990). *La semiología en tela de juicio*. Ediciones Akal.
- Panofsky, E (1955). *Meaning in the visual arts papers in and on art history*. Doubleday
- Pezzella, M. (2004). *Estética del cine*. La balsa de la Medusa. Léxico de estética.
- Pinel, V. (2004). *El Montaje: El espacio y el tiempo del film*. Paidós
- Platón (2020). *Diálogos IV*. República. Gredos
- Punset, E. (2017). La Proporción áurea. Documental Redes. <https://acortar.link/Dg9i1X>
- Rodríguez Ferrándiz, R. (2021). “Fontcuberta, humorista y demiurgo: Mundos Alternativos Perfectamente Amueblados (MAPA)”. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), pp. 121-139. <https://doi.org/10.5209/aris.67464>
- Rodríguez-Serrano, A., Soler-Campillo, M., & Marzal-Felici, J. (2021). “Fact checking audiovisual en la era de la posverdad. ¿Qué significa validar una imagen?”. *Revista Latina De Comunicación Social*, (79), págs 19-42. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2021-1506>
- Rosenkranz, K. (2015). *Estética de lo feo*. Reedición 1985. Athenaiica Ediciones Universitarias
- Rubio Marco, S. (2019). La actualidad de la belleza en el cine: entre lo extraño y lo universal. *Boletín de estudios de filosofía y cultura Manuel Mindán*, (14), págs 31-51.
- Stahlin, C. (1976). *El arte del cine. Cosmología filmica*. 2 vol. Herald de Valladolid.
- Stahlin, C. (1981). *El arte del cine. Historia genética del cine*. Universidad de Valladolid.
- Stahlin, C. (1982). *El arte del cine. Sobre Iconología*. Universidad de Valladolid.
- Siety, E. (2004). El plano en el origen del cine. Su definición. Su historia. Cómo se elabora. Aprender a mirarlo. *Paidós. Los pequeños cuadernos de Cahiers du Cinema*.
- Vygotsky, L. (1934). *Thought and language*. Cambridge, MA.: MIT Press [Trad. cast.: Pensamiento y lenguaje. Barcelona: Paidós, 1995Links].
- Wertheimer, M. (1912). “Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung” [Estudios experimentales sobre la visión en movimiento] (PDF). *Zeitschrift für Psychologie*. 61 (1), págs 161–265.
- Wyss, B. (2010). *La voluntad de arte: Sobre la mentalidad moderna*. Abada Editores.