

EL RELATO AUDIOVISUAL

1.1. EL ANÁLISIS DE RELATOS AUDIOVISUALES. INTRODUCCIÓN Y CONCEPTO

Lo primero que conviene indicar es el sentido del término «análisis». Así, en el *Diccionario de uso del español* se indica que «análisis» procede del griego con el sentido de desatar y soltar. En su primera acepción indica:

«Procedimiento utilizado para conocer o razonar, que consiste en descomponer el total del objeto del conocimiento en partes, o bien en aplicar a un caso particular un conocimiento o ley general que lo comprende.»¹

Partimos de esta definición para situar el significado del término y, por lo tanto, de la actividad de analizar. Pero siempre considerando que el análisis depende de los objetivos en concreto que se persigan y del objeto de estudio. La bibliografía existente sobre el análisis audiovisual es abundante, aunque muy divergente en contenidos y propósitos. Ello es debido a que existen multitud de posibilidades de enfocar el análisis sobre relatos audiovisuales.

Así, podemos señalar que se pueden aplicar diferentes modelos a la hora de realizar un análisis y, por lo tanto, tener unos resultados muy diferentes. De la misma forma que una flor, por ejemplo, no es observada y comprendida, y por lo tanto analizada, de la misma manera por un botánico, un farmacéutico o un pintor, con un relato audiovisual pasa exactamente lo mismo. El resultado es que podemos encontrarnos con una gran diversidad de modelos de análisis

1. MOLINER, M. (1994), p. 173.

audiovisual, ya sean de tipo sociológico, histórico, psicoanalítico, de contenido, etc.

Pero al mismo tiempo, aunque se parta de un modelo, se pueden realizar diversas variantes de análisis de relatos audiovisuales. Por ejemplo, podemos analizar un solo relato, o bien diferentes aspectos de un relato (microanálisis). Por el contrario, podemos tomar como referencia un director para analizar toda su obra. Podemos estudiar un periodo histórico determinado, etc. El campo es inmenso.

Para nosotros el análisis debe ser entendido como una actividad que busca comprender mejor el objeto de análisis, pero sin pretender establecer un modelo universal. Tal y como indican Aumont y Marie:

«El problema, evidentemente, es que no se debería considerar el análisis de films como una verdadera disciplina, sino (...) como aplicación, desarrollo e invención de teorías y disciplinas. Es decir, no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films.»²

Cada obra puede analizarse desde múltiples perspectivas. Hay que tener en cuenta que el análisis debe ser sistemático, es decir, debe procurar explicar la organización y la estructura de nuestro objeto de estudio, el relato audiovisual. Para que se pueda realizar un análisis sistemático, el objeto de estudio debe poseer una organización. Para Martín Serrano:

«Un objeto de estudio está organizado, y por lo tanto puede ser analizado como un sistema, cuando sus componentes presentan las siguientes características: han sido seleccionados; se distinguen entre sí; se relacionan entre sí; de tal modo que esas características pueden ser explicadas como una consecuencia de su pertenencia al sistema.»³

Para Casetti y Di Chio:

«El análisis se plantea como un verdadero recorrido: se parte de un objeto dotado de presencia y de concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, volviendo así al objeto del principio, pero ya explícito en su configuración y en su mecánica. Aparentemente, se trata de un camino circular: al término del itinerario se vuelve al punto de partida. En realidad, el camino acaba adquiriendo un conocimiento más pleno del objeto analizado: éste reaparece mostrando,

2. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 13.

3. MARTÍN SERRANO et Al. (1981), p. 77.

más allá de su aspecto primitivo, su esqueleto y su nervadura. Ni más ni menos que el modo en que se hace y en que actúa, sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento. Según esto, el camino conduce a una mejor inteligibilidad del objeto investigado.»⁴

Igualmente, tomamos como referencia las conclusiones de Aumont y Marie en su introducción al análisis:

«A partir de nuestro intento de tipología y de nuestro breve recorrido histórico, podemos retener tres principios:

- A. No existe un método universal para analizar films.
- B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.
- C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar.»⁵

En este sentido vamos a entender la actividad de analizar relatos audiovisuales. Es obvio que no podemos agotar esta intención en el presente libro. Pero insistimos una vez más: el análisis de relatos es algo inherente a la comprensión de una película, es necesario tener en cuenta cómo funcionan determinados elementos audiovisuales para poder interpretar correctamente aquello que nos transmite la obra. Para ello, nuestro propósito es desarrollar los conceptos que se expondrán en el libro a través de su análisis en relatos concretos para comprobar su funcionamiento.

1.2. INSTRUMENTOS Y TÉCNICAS DE ANÁLISIS

En nuestra exposición del presente epígrafe vamos a seguir fundamentalmente a Aumont y Marie. Estos autores, señalan tres Instrumentos básicos para realizar el análisis cinematográfico:

«a) Instrumentos descriptivos, destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film a la que aludíamos un poco más arriba. En un film, y en principio, todo se puede describir, por lo que, en consecuencia, estos instrumentos deberán ser muy variados.

4. CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991), p. 17.

5. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 46.

b) Instrumentos citacionales, que desempeñan un poco la misma función que los anteriores (representar un estado intermedio entre el film proyectado y su “puesta de largo” analítica), pero siempre de una manera más próxima a la letra del film.

c) Finalmente, los instrumentos documentales, que se distinguen de los anteriores en que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él.»⁶

1.2.1. INSTRUMENTOS DESCRIPTIVOS

Por lo que respecta a los instrumentos de descripción suelen ser los narrativos, los de puesta en escena o ciertas características de la imagen y, en ocasiones, la banda sonora. Aumont y Marie enumeran los siguientes:

A. El «*découpage*». Aquí se realiza el análisis a partir de planos de montaje y en secuencias. En el *découpage* se deben incluir únicamente los elementos que se van a analizar. Los autores indican que los parámetros más frecuentes del *découpage* son:

- «1. Duración de los planos y número de fotogramas.
2. Escala de planos, angulación, profundidad de campo, presentación de los personajes y objetos en profundidad, tipo de objetivo utilizado.
3. Montaje: tipo de *raccords* utilizados.
4. Movimientos: desplazamientos de los actores en el campo, entradas y salidas de campo y movimientos de cámara.
5. Banda sonora: diálogos, indicaciones sobre la música, efectos sonoros y naturaleza de la toma de sonido.
6. Relación sonido-imagen: “posición” de la fuente sonora en relación a la imagen (*in/off*), *sincronismo* o *asincronismo*, etc.»⁷

De todas formas, hay que señalar la dificultad en considerar al plano como un elemento natural del relato audiovisual. Por otra parte, en esta fase los autores proponen un modelo de análisis descriptivo que se centra mucho en los aspectos discursivos del relato, dejando fuera otros elementos que harían referencia al análisis de la historia y de los personajes.

B. La *segmentación*. Es una lista de secuencias con el sentido de «sucesión de planos relacionados por una unidad narrativa, comparable, por su

6. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 55.

7. Ídem, p. 58.

naturaleza, a la «escena» en el teatro o el *tableau* del cine primitivo.»⁸ Realmente, se está haciendo referencia a bloques narrativos, unidades de acción coherentes. La segmentación plantea tres tipos de problemas:

- Delimitación: dónde comienza y dónde acaba. No nos podemos basar en signos de «puntuación» como fundidos, etc.
- Estructura interna de la secuencia: cuáles son los tipos de secuencia más corrientes.
- Sucesión: lógica que preside su encadenamiento.

La segmentación siempre se basa en la interpretación del analista y de la forma en que aplica sus conocimientos. Salvo que se parta de procedimientos muy estandarizados y claros (por ejemplo, segmentar a partir de secuencia mecánicas) es muy complejo determinar con exactitud los bloques narrativos.

- C. Descripción de las imágenes del film. Los autores señalan⁹ que es una empresa complicada. No se trata de una descripción exhaustiva, sino que se puede partir de una hipótesis de lectura. Sin embargo, hay dificultades. En primer lugar, describir una imagen audiovisual es inseparable de la noción de campo como fragmento de un universo diegético. Además, la descripción es selectiva. Toda imagen articula elementos informativos y simbólicos. Sin embargo, es un procedimiento de análisis imprescindible cuando el resultado del trabajo analítico se plasma en un texto escrito.
- D. Cuadros, gráficos y esquemas. Todo lo que puede ser objeto de descripción, puede presentarse en forma de cuadro, gráfico o esquema.¹⁰

1.2.2. INSTRUMENTOS CITACIONALES

Por lo que respecta a instrumentos citacionales, para los autores son los siguientes¹¹:

- a) El fragmento de film.
- b) Fotograma.
- c) Otras maneras de citar. Se puede citar la banda sonora de un relato, croquis de planos, etc.

8. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 63.

9. Cfr. Ídem, p. 73.

10. Cfr. Ídem, p. 76 y siguientes.

11. Cfr. Ídem, pp. 81-88.

En nuestra opinión, los instrumentos citacionales son muy importantes tanto para la realización del análisis como en el momento de defender la validez de un análisis. Sin embargo, es importante señalar que, aunque afortunadamente cada vez es más asequible recurrir a este tipo de instrumentos, para determinados análisis es imposible. Un fotograma puede ser importante ponerlo en un libro para que se pueda ver el tipo de plano, o la iluminación, en un instante dado. Pero el gran problema, es que el relato audiovisual es un relato donde las imágenes están en movimiento y una imagen aislada puede, inclusive, producir confusión. En todo caso, la descripción por escrito de los fragmentos puede resultar válida para dar sentido a un concepto. De todas maneras, la visión de los relatos es una cuestión fundamental para poder entender el relato audiovisual, aunque en un momento dado no se pueda visionar un fragmento analizado. Lo importante es que los conceptos deben haber sido visionados y escuchados en los relatos. Pero esto es válido para cualquier texto narrativo, con las lógicas diferencias existentes debido a su naturaleza.

1.2.3. INSTRUMENTOS DOCUMENTALES

Los instrumentos documentales son:

- A. Elementos anteriores a la difusión.
 - a. Fuentes de producción (guion, etc.).
 - b. Fuentes que no pertenecen a la producción o ajenas: reportajes, entrevistas, etc., en cualquier medio y soporte. Una clasificación puede ser: fuentes de creación, fuentes de promoción y fuentes de información.
- B. Elementos posteriores a la difusión.
 - a. Críticas.
 - b. Datos económicos.

1.3. LAS FASES DEL ANÁLISIS

Una vez expuestos los instrumentos que nos pueden servir para realizar el análisis de relatos audiovisuales, vamos a considerar (aunque sea en su vertiente más teórica) las fases que puede tener un análisis. En este caso, vamos a seguir como referencia principal a Casetti y Di Chio (1994).

Cualquier análisis tiene dos etapas fundamentales: descomposición y recomposición. El ejemplo del rompecabezas nos puede servir para ilustrar esta

actividad. Hay que establecer, en primer lugar, los elementos que pueden separarse a partir de una lógica interna, para más tarde poder volver a unir las piezas entre sí. Al final del camino, y por supuesto durante el mismo, se espera lograr una mejor comprensión del objeto analizado.

1.3.1. DESCOMPONER

Esta fase tiene como objetivo fundamental dividir el relato audiovisual en diferentes partes siguiendo un criterio determinado. A su vez, la descomposición del relato se subdivide en dos etapas: segmentar y estratificar.

1.3.1.1. SEGMENTAR

Consiste en subdividir el objeto motivo del estudio en partes, es decir, descomponer la linealidad. Así aparecen diversos fragmentos de diferente tamaño y complejidad (generalmente, vamos de lo grande a lo pequeño). A partir de la clasificación de elementos que realizan Casetti y Di Chio, realizamos unas ligeras modificaciones y vamos a considerar las siguientes:

- 1) Episodio: cada una de las partes de la historia claramente diferenciadas del resto y que tienen una unidad temática.
- 2) Secuencia de acción: unidad de acción.
- 3) Secuencia mecánica: unidad de espacio y tiempo.
- 4) Encuadre. Para Casetti y Di Chio es todo «segmento de película rodado en continuidad»¹², es decir un plano de rodaje.
- 5) Imágenes.

Evidentemente, hay que relacionar esta actividad con los instrumentos de análisis, especialmente con los instrumentos descriptivos y citacionales propuestos por Aumont y Marie que hemos comentado.

1.3.1.2. ESTRATIFICAR

Estratificar consiste en determinar la importancia de los distintos elementos en que se ha dividido el objeto y establecer su función en el relato. Hay dos procedimientos fundamentales:

- 1) Identificación de una serie de elementos homogéneos: por ejemplo, determinado gesto que repite siempre el protagonista, utilización de

12. CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1994), p. 41.

una elipsis concreta para marcar un cambio de tiempo significativo, utilización de la profundidad de campo, etc.

- 2) Articulación en serie, es decir captar la peculiaridad de los elementos que componen el relato y operar una distinción entre ellos. Hay que señalar las oposiciones (fundido/corte, bueno/malo, etc.) y las variaciones de una misma figura (fundido encadenado/fundido a negro, bueno/buena, etc.).

1.3.2. RECOMPONER

Una vez se ha procedido a descomponer el relato, para continuar avanzando en el análisis, hay que proceder a restaurar los elementos y reorganizarlos de forma que nos permitan explicar el funcionamiento del conjunto. Las etapas fundamentales de la recomposición son:

- 1) Enumerar y ordenar.¹³
- 2) Reagrupamiento.
- 3) Modelización.

1.3.2.1. ENUMERAR Y ORDENAR

La enumeración consiste en catalogar de forma sistemática los elementos considerados pertinentes del relato audiovisual. En el ordenamiento se ponen en relación todos estos elementos con su lugar en el conjunto del relato audiovisual. Una vez más insistimos, que todo este proceso no es neutro, sino que se parte de unos conceptos previos que guían el procedimiento.

Para Casetti y Di Chio:

«Con las dos primeras operaciones, como se ha visto, se recensionan los elementos significativos y se consideran los nexos que los ligan recíprocamente. El resultado es el descubrimiento de un verdadero sistema de relaciones: los elementos se reclaman el uno al otro en una especie de trama comprensiva.»¹⁴

13. Para Casetti y Di Chio son dos fases muy próximas pero diferentes. Nosotros pensamos que se pueden integrar porque no tiene sentido la simple enumeración en la fase de recomposición si no hay una inmediata ordenación de los elementos.

14. CASETTI, F. y DI CHIO, F. (1991), p. 50.

1.3.2.2. REAGRUPAR

Se busca la lógica interna del relato que relaciona las distintas unidades para construir una estructura. Casetti y Di Chio señalan tres fases:

- 1) Unificación por equivalencia o por homología (es decir, cuando dos elementos que se pueden superponer se unifican en uno).
- 2) Sustitución por generalización (de elementos similares se extrae uno que puede englobarlos) o inferencia (en este caso los elementos se relacionan).
- 3) Jerarquización (cuando de elementos de distinto rango se privilegia el considerado mayor).

En la fase de reagrupamiento es fundamental tener una perspectiva de las condiciones de producción del relato para realizarla de forma adecuada.

1.3.2.3. MODELIZAR

Consiste en elaborar una representación del objeto de estudio que nos permita explicarlo.

«El modelo es, pues, un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes.»¹⁵

La conclusión final, el objetivo del recorrido analítico, es para los autores la siguiente:

«En resumen, se segmenta y se estratifica, se enumera y se reordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado. Esto quiere decir para nosotros analizar, cualquiera que sea el objeto de la investigación.»¹⁶

Pensamos que el esfuerzo de desarrollar todas estas fases en un análisis, permitirá la comprensión del relato y al mismo tiempo la asimilación de criterios rigurosos para una adecuada aproximación al análisis audiovisual. Pero hay que considerar que la aplicación de estos principios de análisis debe ser FLEXIBLE. Son instrumentos, medios para alcanzar conocimiento sobre un objeto, en nuestro caso, un relato cinematográfico. Por lo tanto, se debe aplicar

15. Ídem, p. 52.

16. CASSETTI, F. y DI CHIO, F. (1994), p. 35.

de forma sensata, modificando los criterios dependiendo de los objetivos que nos marquemos. Los procedimientos de análisis deben ser siempre una ayuda no un obstáculo.

1.4. ANÁLISIS, COMENTARIO, CRÍTICA Y TEORÍA

Llegados a este punto, entendemos que es muy conveniente plantear las diferencias y semejanzas entre el análisis, el comentario, la crítica y la teoría.

1.4.1. EL COMENTARIO

Vamos a seguir a Ramón Carmona para establecer los fundamentos de la noción de comentario:

«El comentario del film, en la acepción que vamos a otorgarle a lo largo de todo este libro, no es extraño a una problemática de orden político, ideológico, estético o lingüístico. El objetivo del comentario es, pues, múltiple. Por una parte, se trata aprender a sentir un mayor placer ante los films concretos a través de una mejor comprensión de su estructura y funcionamiento. Por otra, se busca también mostrar cómo la no coincidencia interpretativa o valorativa con el punto de vista de la crítica o la teoría oficialmente reconocidas como tales, no tiene por qué representar un error o una incapacidad por parte del espectador. (...) Finalmente, el comentario puede ayudar a entender la lógica histórica, es decir, construida, del lenguaje cinematográfico, en cuanto dispositivo retórico que nunca tiene como objetivo la dilucidación de la verdad, sino la práctica de la persuasión.»¹⁷

Una vez más, nosotros pensamos que se puede aplicar a cualquier relato audiovisual las consideraciones expuestas por los autores. El comentario, para los profesores Talens y Company (Ramón Carmona), es una actividad que, fundamentalmente, valora, no se limita a describir. Es decir, el sentido que puede establecerse a partir de la interpretación de un espectador como resultado de la comprensión del relato a partir de un modelo ideológico de referencia, no tiene que tener una dirección única. No se trata, por lo tanto, de lo que se quiso decir, sino de lo que un texto audiovisual dice a un espectador concreto en un

17. CARMONA, R. (1996), p 44.

momento concreto. Y hay que tener en cuenta que, para los autores, el sentido no está inscrito en el texto, sino que es el resultado:

«El comentario, en consecuencia, implica el análisis como camino previo, pero no se confunde con él. También implica un trabajo interpretativo, pero no se reduce a la interpretación, por cuanto construye algo que antes no existía. En gran medida, toda valoración de un film por parte de un espectador individualizado, sea este especialista o no, se funda, explícita o implícitamente, sobre un análisis y una interpretación de los resultados de dicho análisis, pero también incorpora ese otro componente intransferible que remite a las resonancias que el objeto filmico despierta en el mundo privado, sensorial, sentimental o de cualquier otro tipo, de la persona que lo ve.»¹⁸

Nos parece muy atrayente la noción de comentario expuesta. Se insiste en la importancia de la elaboración individual del espectador:

«El sentido, pues, por oposición a la significación, no surge de un desciframiento, sino que es producto de una elaboración individualizada.»¹⁹

Desde esta perspectiva, el sentido final de un relato depende de una forma particular de percepción. Ahora bien, es conveniente plantear hasta qué punto nos encontramos en numerosas ocasiones con un comentario (siguiendo esta noción) que se pretende hacer pasar por análisis. O, por el contrario, hasta qué punto se puede realizar un análisis sin incluir elementos valorativos. No se trata de plantear un análisis aséptico, algo que en nuestra opinión es imposible tal y como ya hemos señalado, puesto que siempre se parte de una concepción que condiciona cómo nos aproximamos a la obra. Pero sí de ejecutar un análisis que permita múltiples valoraciones y todas correctas o posibles.

1.4.2. LA CRÍTICA

Pensamos que es importante exponer las similitudes y diferencias entre la crítica, el comentario y el análisis, especialmente cuando es una actividad dominante en el mundo audiovisual.

18. CARMONA, R. (1996), p. 46.

19. Ídem, p. 52.

Aumont y Marie²⁰ consideran que la crítica desarrolla tres funciones principales:

- 1) Informar.
- 2) Evaluar.
- 3) Provocer.

Para estos autores la diferencia fundamental es que el análisis debe producir conocimiento, mientras que la crítica informa y crea opinión.

Ramón Carmona también diferencia entre crítica y comentario:

«La crítica, como dispositivo, realiza en la práctica los mismos pasos que el comentario; sin embargo, su función social le otorga un valor pragmático que el simple comentario no tiene por qué asumir (...) Esto quiere decir que, en última instancia, lo que distingue un comentario de una crítica no es una cuestión estructural, sino pragmática: un comentario es una crítica no sometida ni al criterio de actualidad ni a las funciones institucionales de evaluar y/o promover.»²¹

La crítica informa, evalúa y se asocia a las plataformas institucionales (periódicos, radios, televisiones, etc.) que difunden opinión y tienen unos intereses sociales y económicos muy concretos. No es extraño que grupos empresariales multimedia produzcan o distribuyan una película y al mismo tiempo sus medios escritos realicen una crítica elogiosa de dicho relato. Exactamente lo mismo vale para la promoción que puedan realizar de sus empresas de televisión. La crítica, por lo tanto, tiene una función publicitaria y canonizadora. Por supuesto, también puede haber crítica al margen de emporios económicos, crítica que, generalmente, también tiene sus intereses.

Por último, conviene señalar que la crítica, en sentido estricto, tiene limitada su actividad por norma general a un momento concreto de tiempo: a la presentación pública de los relatos audiovisuales, es decir, al momento de su difusión televisiva, exhibición cinematográfica, lanzamiento de vídeo, etc.

1.4.3. LA TEORÍA

Para Aumont y Marie, análisis y teoría comparten las siguientes características:

20. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 20.

21. CARMONA, R. (1996), pp. 56-57.

- «uno y otra parten de lo fílmico, pero terminan a menudo constituyendo una reflexión más amplia sobre el fenómeno cinematográfico;
- uno y otra mantienen una ambigua relación con la estética, relación que casi siempre se niega o inhibe, aunque aparece sistemáticamente en la elección del objeto;
- uno y otra, en fin, han encontrado actualmente su sitio en la institución educativa, y más concretamente en las universidades e institutos de investigación.»²²

La teoría tiene como finalidad elaborar un conjunto organizado de ideas sobre el objeto de estudio, en nuestro caso el relato audiovisual. En este sentido, el análisis es un instrumento más de la teoría²³.

Podemos señalar tres tipos de relaciones básicas entre la teoría y el análisis: verificación, invención, demostración²⁴:

1. EL ANÁLISIS COMO VERIFICACIÓN DE LA TEORÍA. El análisis se utiliza para razonar la validez o falsedad de una propuesta teórica. La teoría va por delante.
2. EL ANÁLISIS COMO INVENCIÓN TEÓRICA. El análisis como una forma de teoría. A partir del análisis se obtienen determinadas conclusiones.
3. EL ANÁLISIS COMO DEMOSTRACIÓN. Utilizar el análisis no para producir o dar forma a una teoría, sino exponerla de manera convincente. Se trata de partir de un conjunto de principios y aplicarlos al análisis, tal como hacen, por ejemplo, Bordwell y Thompson.

También se pueden señalar semejanzas y diferencias entre el comentario y la teoría. Para Ramón Carmona:

«Detrás de cada elección, tanto de un objeto como del punto de vista con el que se busca abordarlo, hay siempre una toma de postura previa, sea ésta consciente o no. Sin embargo, a diferencia del comentario, la teoría pretende elaborar una reflexión amplia sobre el fenómeno cinematográfico en general o sobre el discurso fílmico en particular, es decir, parte como el comentario, de los films concretos, pero no se reduce a ellos, y puede elegir determinados aspectos comunes a diferentes films o grupos de films con el fin de ofrecer unos principios rectores de índole general.»²⁵

22. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), p. 23.

23. Posiblemente sea más acertado hablar de teorías sobre el relato audiovisual, dado que son posibles múltiples perspectivas de estudio.

24. Cfr. AUMONT, J. y MARIE, M. (1990), pp. 276 y siguientes.

25. CARMONA, R. (1996), p. 58.

Desde nuestra perspectiva, el análisis es imprescindible para la teoría sobre el relato audiovisual. Es el garante básico, entendiendo que siempre es ineludible partir de este instrumento para establecer el conjunto de ideas que rigen un concepto audiovisual.

Por estos motivos, es conveniente volver a señalar el carácter claramente interdisciplinario que tiene el análisis y el desarrollo teórico del estudio de los textos audiovisuales. Tal y como se señala en la obra *Nuevos conceptos de la teoría del cine*:

«La visión canónica del análisis del relato se ocupa de las características estructurales o las regularidades que todas las formas narrativas tienen en común.»²⁶

De hecho, una buena parte de las bases teóricas que vamos a utilizar en los análisis de relatos audiovisuales, y que aplican de manera sistemática la mayor parte de los estudios sobre teoría cinematográfica y audiovisual, procede de trabajos que originalmente no tenían como objeto de estudio el relato audiovisual. Por ejemplo, una de las aportaciones que con más insistencia nos va a servir de referencia es la de Genette (1989):

«Mientras que el modelo de Genette ha sido diseñado para el análisis literario, los escritores sobre cine han utilizado con frecuencia sus categorías para clarificar y sistematizar sus aproximaciones a la forma narrativa en cine.»²⁷

El modelo de Genette se puede utilizar, como punto de partida, para el análisis de cualquier relato, con las lógicas adaptaciones a su naturaleza, al medio específico que le sirve de sustento, en otras palabras, según el dispositivo narrativo que se utiliza para su creación. Esto es así debido a que un relato presenta una serie de características que son generales a cualquier otro relato.

El relato cinematográfico puede ser analizado y, por lo tanto, estudiado tanto desde una vertiente expresiva, que depende en gran medida del soporte utilizado, como desde una vertiente temática:

«La primera trata ante todo de las formas de la expresión según el soporte con que se narra: formas de la manifestación del narrador, materias de la expresión manifestada por uno u otro de los medios narrativos (imágenes, palabras, sonidos, etc.), y entre otros, niveles de narración, temporalidad del relato y puntos de vista.

26. STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS. S. (1999), p. 92.

27. STAM, R., BURGOYNE, R. y FLITTERMAN-LEWIS. S. (1999), p. 119.

La segunda trata más bien de la historia contada, de las acciones y funciones de los personajes, de las relaciones entre los “actuantes”, etc. Para los investigadores que son más partidarios de esta última aproximación, o más bien de este campo de estudios, el hecho, por ejemplo, de que las acciones de los personajes sean relatadas por las imágenes y los sonidos de la película, en lugar de por las palabras de la novela, importan habitualmente poco, por no decir nada.»²⁸

Pensamos, como ya hemos indicado, que cualquier relato tiene un conjunto de características generales a otros relatos independientemente de su soporte, dado que desarrolla sucesos y situaciones que tienen una lógica y que son producto de unos existentes, están ubicados en un espacio, presentan una temporalidad y tiene un principio y un fin. Pero también presenta características específicas derivadas de la naturaleza de su soporte. Muchos de los estudios narratológicos han partido de análisis literarios, como el anteriormente citado de Genette, y una parte de sus conceptos y categorías son de difícil transposición al estudio del relato audiovisual, especialmente en la aplicación a la vertiente expresiva.

Igualmente, entendemos que es útil, incluso imprescindible, la utilización de nociones teóricas procedentes del estudio de la literatura tanto sobre la vertiente temática del relato como sobre su vertiente expresiva con carácter general. Estas nociones tienen una aplicación general al análisis de cualquier relato. Sin embargo, para nosotros sí que tiene importancia su aplicación en un relato concreto y entendemos que, al centrarnos en el relato audiovisual, dichas nociones generales adquieren un significado particular.

Para Román Gubern:

«El cine se convertiría en la matriz fundacional y genética de todos los sistemas de representación audiovisual basados en la imagen animada, que se desarrollarían posteriormente a lo largo del siglo. Heredero de los modelos de representación formalizados en el Renacimiento, el cine adoptó del marco-encuadre de la pintura narrativa y del escenario del teatro a la italiana el formato delimitador del fotograma y de la pantalla, como superficies acotadas de representación. Mientras que del teatro heredó las técnicas de puesta en escena en un espacio tridimensional espectacularizado y de la novela decimonónica sus técnicas narrativas. De manera que es legítimo afirmar que el cine forjó su identidad artística reelaborando modelos de representación plástica y modelos narrativos precedentes. Concretamente, el cine de ficción narrativa, basado en la imagen fotoquímica percibida en movimiento ilusorio, nació de la sustancia icónica de la fotografía al servicio

28. GAUDREULT, A. y JOST, F. (1995), p. 20.

del estatuto espectacular propio del teatro, utilizando convenciones narrativas de la novela y, cuando adquirió el sonido, de la expresión acústica de la radionovela. Pero esta fusión de tradiciones artísticas diversas fue tan fecunda que puede afirmarse que la ontogénesis del cine desbordó ampliamente su filogénesis estética.

Una prueba evidente de la deuda adquirida por el cine hacia sistemas de representación anteriores lo ofrece su vocabulario profesional, que pidió prestada su terminología a otras artes precedentes.»²⁹

Y viceversa, el relato cinematográfico ha influido con claridad en otras manifestaciones artísticas:

«No puede entenderse las construcciones novelescas de algunos escritores norteamericanos de este siglo, crecidos en la civilización del cine, sin el influjo de la estética cinematográfica. Éste es el caso de John Dos Passos, Hemingway, Faulkner y Dashiell Hammett, ejemplos modélicos de la ósmosis fecundadora entre los diferentes medios de expresión artística en un siglo caracterizado como ningún otro por el sincretismo cultural.»³⁰

Nosotros pensamos que hay una concepción narrativa general que adquiere principios específicos en su aplicación concreta. En nuestro caso, abordaremos lo específico del relato audiovisual. Estos aspectos no solamente son importantes a la hora de realizar un análisis o un estudio teórico, sino también en el momento de la construcción del relato.

29. GUBERN, R. (1996), pp. 109-110.

30. Ídem, p. 114.