

La investigación cinematográfica desde la interdisciplinariedad

Begoña Gutiérrez San Miguel
Salamanca

En los últimos años se han ido desarrollando diferentes líneas de investigación y corrientes de estudio que intentan establecer los mecanismos de análisis más adecuados para abordar las narraciones audiovisuales y cinematográficas, como representaciones básicas para entender la sociedad contemporánea. El establecimiento de sus parámetros generales podría, según la autora de este trabajo, ser un elemento clave para integrarlo en el currículum escolar y la docencia y ayudarnos, en suma, a entenderlo mejor.

1. La investigación cinematográfica desde la interdisciplinariedad

Un lenguaje es un medio de expresión cuyo carácter dinámico supone el desarrollo temporal de un sistema cualquiera de signos, de imágenes o de sonidos, teniendo como objeto la organización de este sistema expresar o significar ideas, emociones o sentimientos comprendidos en un pensamiento motor del cual constituyen las modalidades efectivas.

Toda imagen está impregnada de un mensaje interno particular relacionado directamente con el pensamiento, el substrato cultural y la concepción formal de quien ha concebido dicha imagen. Si el espectador ha de llegar a comprender su esencia, debe realizar un análisis valorando la estructura interna y los factores que la determinan.

La conformación del sentido es la base de toda creación audiovisual a través de un siste-

ma autónomo, cerrado y concluso en sí mismo, cuyos distintos elementos pueden explicarse en virtud de su dependencia recíproca, sin tener que referirse a sus orígenes o a las consecuencias de dicho sistema.

La narración audiovisual, como toda obra de arte, posee su propia lógica construida en torno a unos códigos que le son propios (icónicos, lingüísticos y simbólicos). El reconocimiento de las relaciones que se establecen por medio de las estructuras de funcionamiento, las claves expresivas, son el punto de partida del análisis para llegar a una descodificación y comprensión de dichos documentos.

El creativo, como artista, refleja en sus películas las etapas por las que va pasando y con ellas la modificación de los valores sobre los que se apoya el efecto estético de la narración.

El efecto estético es totalmente autónomo y descansa en la plenitud de la obra. Toda referencia a una realidad independiente destruye irreparablemente la ilusión estética. Pero hay que tener en cuenta que esta ilusión no representa, en ningún caso, el contenido total de la obra, ni el fin exclusivo de la labor creativa: «Si bien es cierto que para penetrar en el círculo mágico del arte tenemos, en cierto sentido, que volvernos de espaldas a la realidad, no es menos cierto, sin embargo, que todo arte auténtico nos retorna de nuevo a la realidad más o menos directamente», ratifica Hauser (1979: 11).

La narración audiovisual permite dar una interpretación de la realidad, pudiendo modificar la percepción de dicha realidad a través de un sentido más categórico y más elemental que el caos representado por las cosas del ámbito real.

El estructurar la narración audiovisual en torno a unas leyes de funcionamiento resulta un trabajo absurdo, banal y reiterativo si no se llega a captar el fin que el creativo ha perseguido con su obra, aprehender los objetivos que se ha planteado –aleccionar, convencer e influir–. El análisis desde una perspectiva meramente estética, sin la valoración de su mensaje, no llega a englobar todas las sugerencias que una película puede aportar.

MacLuhan en 1962 publica su libro más polémico *La Galaxia Gutenberg. Génesis del Homo typographicus*, en donde comenta que el cine está compuesto por un lenguaje muy semejante al lenguaje impreso. Más semejante a la poesía que a la prosa por la forma de presentar la ruptura entre conexiones, la concentración, el tratamiento de la estructura, del ritmo, del

paso del tiempo... que lo lleva a relacionarse con la poética.

La Sociología con sus estudios del entorno articula el núcleo temático del análisis narrativo, concibiendo en su configuración interna la concepción del mundo contemporáneo, hacia el cual revierte y del que parte. El hombre se constituye en centro del pensamiento. Desde él se indaga su representación en la sociedad.

Los análisis sociológicos se nutren de las ideologías, de la toma de conciencia, del reconocimiento, del pensamiento, del destino. El hombre es portador de un patrimonio histórico cultural. Y la cultura se ofrece como vehículo de protección a la sociedad. Las inquietudes del espíritu, la pervivencia de las tradiciones, los convencionalismos, son medios para la organización social. La filosofía, la ciencia, el arte representan una función en la lucha por la existencia del hombre en la sociedad.

Las narraciones audiovisuales han contenido en su seno desde el mismo momento de su nacimiento un valor fundamental como medio de transmisión ideológico. El aparato de gobierno del III Reich se da cuenta rápidamente y decide utilizar la televisión como medio de difusión de su ideología ya en la década de los años 30, momento en el que surge la tele-

visión vinculada a la idea de inmediatez, de instantaneidad. O la Unión Soviética con la Revolución de Octubre de 1917 da al cine un valor estético, investigador, formativo, además de ideológico en la década de los años 20: «De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante», según dice Lenin (Caparrós,

La implantación de los medios en la sociedad contemporánea y sus tecnologías, a la par que su evolución exige entender los fundamentos y las posibilidades que de ellos se derivan. Es preciso darse cuenta de la fuerza transmisora que tienen, de su soporte material, de su contenido semántico, de su referencia.

1992: 72), pues proporciona un arma perfecta para la agitación, la propaganda y la educación, en un momento en el que cuentan con una población analfabeta en más de sus dos terceras partes con una amplia variación de idiomas, por lo que la comunicación escrita sólo sería válida a largo plazo, y ellos necesitaban un desarrollo rápido de la conciencia de clase. El cine mudo se constituyó en un medio abrumadoramente visual y accesible a todos los estratos populares, sustituyendo a la imagen fija, el cartel. La penetración en la memoria popular fue mucho más poderosa.

Las películas comenzaron a utilizarse primero en los trenes que iban por todo el país con narraciones que exaltaban sus fines. Utilizaban un lenguaje sencillo y directo. Su dinamismo y economía de estilo habrían de ejercer una gran influencia en el cine soviético posterior ya que una gran parte de los directores y técnicos se formarían en estos trenes de agitación (Romaguera, 1989: 29-45).

2. La perspectiva del receptor

Extrañamente en el cine no hay un espectador culto y otro ignorante. Algunas películas son inmensamente populares entre toda clase de gente suponiendo un gran éxito de taquilla. Otras conscientemente culturales son acogidas por la mayoría con gran apatía. La calidad y el éxito no se corresponden en todos los casos. «Lo que puede decirse del gusto popular y los medios de comunicación de masas, es que éste tiende a concentrarse en un género u otro. Un lector de historias policíacas puede aprender a distinguir las buenas de las malas, como un seguidor de Joan Crawford llega a distinguir sus películas mejores de las peores» comenta Jarvié (1974: 343), pero esto está sujeto a valoraciones relativas.

Si establecemos una diferenciación entre lo objetivo y lo subjetivo, podrá perfectamente gustar una película cuya construcción formal y narrativa esté mal resuelta y al contrario. Los medios de comunicación de masas y sus formas de narración inciden aleatoriamente en el receptor, estando sujetos a constantes duali-

dades dependiendo del gusto, de los referentes culturales que tenga dicho receptor en el momento de valorar la película.

La búsqueda de una objetividad lleva hacia la última y definitiva justificación de una sociología de la cultura, cerrando el camino que pudiera permitir al pensamiento escapar a la causalidad social.

Pero también se pueden plantear ciertos límites en cuanto a la estructura interna de la obra. Las condiciones sociales pueden llegar a producir obras valiosas y obras completamente desprovistas de valor, obras que no tienen en común más que la pertenencia a tendencias artísticas más o menos significativas.

Un análisis temático de la obra puede llegar a conectar el origen real, los elementos ideológicos contenidos en dicha representación. Los motivos ideológicos pueden ser los mismos bajo representaciones estilísticas diversas, de igual manera que los caracteres cualitativos pueden ser iguales bajo la presencia de ideologías diferentes.

Francastel (1970), como primer titular de la cátedra de Sociología del Arte en la Universidad de París y tras llegar a establecer un modelo de análisis sociológico —en el que afirma la capacidad de incidencia de la obra de arte en la sociedad como portadora de valores sociales—, establece que la obra de arte, además de un producto social, representa un lenguaje integrado por una estructura superficial o icónica, y otra profunda, significativa y simbólica. Y si toda realidad artística está condicionada socialmente, no toda ella es susceptible de definición en este sentido, planteando con ello ciertas críticas a los conceptos de Hauser cuando dice que la esencia de la obra de arte viene determinada por medio de los componentes formales y de los contenidos expresivos exclusivamente.

De aquí la dualidad existente entre calidad y popularidad y la tensión e incluso en ocasiones, una abierta contradicción derivada de ambos conceptos. El gran público no reacciona a lo valioso o a lo no valioso sino a cuestiones por las que se siente motivado, tranqui-

lizado o purgado en su esfera vital. Se produce una aceptación de producciones válidas o desfiguradas, cuando signifique o simbolice un valor vital como respuesta a sus deseos, fantasías, ensoñaciones, alterando su inquietud vital y en consecuencia asentando un sentimiento de seguridad. Presenta una función de catarsis.

La Sociología no ofrece, por tanto, ninguna solución al problema planteado por la dualidad existente entre calidad-popularidad. Y he aquí el límite intrínseco. Una experiencia subjetiva e interior sufre una transformación que no puede ser reconstruida con objetividad porque el salto al componente espiritual partiendo del material ha tenido lugar cuando uno cree encontrarse aún en el campo material o formal.

3. La diversidad de planteamientos

Una explicación científica es cuantificable en cuanto que está compuesta de elementos configurados en una estructura de mayor o menor complejidad. Una narración audiovisual es compleja pues expresa una multiplicidad de vivencias, de motivaciones, condicionadas a partir de varios flancos (la Sociología, la Psicología, la Estética...), que ofrecen una gran variedad de representaciones e intenciones difíciles de categorizar y cuantificar.

Siegfried Kracauer muy vinculado al movimiento expresionista cinematográfico plantea en su trabajo de investigación *De Caligari a Hitler* (1947) que las películas surgen en el contexto de la sociedad que las ha producido aduciendo que reflejan su mentalidad. Razones políticas, económicas y rasgos dominantes psicológicos quedarán plasmados en las obras: la aparición de personajes autoritarios es una consecuencia del temor que tiene la sociedad alemana en dicho período. Los vampiros aparecen por el horror que está extendido proponiendo una transposición que revela los mecanismos y sus trasfondos intrínsecos. En definitiva la ideología será el cimiento esencial y reflejo de la intelectualidad de una época.

El cine recibe en su configuración interna

la concepción del entorno, hacia el cual revierte y del cual se nutre, dando claridad a este mundo en el que el hombre se constituye en centro del pensamiento ayudándole a realizar construcciones mentales, indagando a través del pensamiento y planteando la vinculación que éste presenta en la sociedad. La Sociología se afirma o se niega a través de motivaciones ideológicas más que a través de conceptos teóricos, haciendo tomar conciencia del entorno, del pensamiento; del destino, en definitiva, un camino para el conocimiento más perfecto.

El arte ha ido evolucionando vinculado a la Sociología; de ahí que la aparición de la fotografía, el cine, la televisión y todo su entorno supusieran una crisis espiritual y técnica en la pintura contemporánea. Y si la Sociología busca la incidencia de la narración en la representación simbólica de las ideologías, el Arte pretende además otras cuestiones como son la plasmación del espacio y el tiempo a través de la simulación del movimiento. La búsqueda de la cultura a través de la representación simbólica de la estética y la iconografía. La aspiración estética donde lo representado queda transcendido por el simbolismo formal y la representación de esa realidad, reemplazando al mundo exterior por su doble. Planteamiento que refleja la antítesis entre estilo y semejanza, o la definición del grado de iconicidad y semejanza que ha sido tratado por numerosos investigadores de todos los campos.

La representación de la realidad relacionada con el concepto de objetividad aportada por la fotografía y por el cine, reduce las influencias del realismo imperante en el siglo XIX: por primera vez una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso dirá André Bazin (1966). Pero esta argumentación quedará desfasada en los años sucesivos, pues con la evolución de la técnica fotográfica y cinematográfica el autor se implicará en la obra dejando reflejada su personalidad en el resultado final del documento.

Muy a menudo, los medios en la Sociología no son otra cosa que una historia rebautizada y salpicada de frenos económicos en donde se reflejan los gustos del público y la influencia de la coyuntura política, según Pierre Sorlin (1977: 40). De ahí la diferenciación que puede llegar a plantearse en cuanto a antítesis entre los medios como herramientas y los productos que de ella se derivan.

Un autor puede hacer una película con soporte magnético, digital o fílmico, la diferencia será meramente estética o plástica. Los contenidos son los que no varían, los que permanecen por encima de los soportes. Y si se habla de una película de género llevada a cabo por dos autores diferentes, la esencia del género quedará plasmada, pero cada uno de ellos introduce las variaciones, sus aportaciones personales que le diferencian de lo que se ha hecho anteriormente.

Nosferatu, el vampiro (1922) de Murnau y *Drácula de Bram Stoker* (1992) de Coppola se ubican las dos películas en el género del terror. La temática es la misma. La diferencia se plantea a través de la construcción formal, de los planteamientos estéticos y estilísticos. La narración refleja diferencias de estilos y de gustos, diferencias simbólicas e intencionales. Los referentes han cambiado. Las inquietudes de los curiosos, en unos casos, derivan hacia investigaciones que culminan en la aparición de nuevos medios de expresión y constatación de la realidad a lo largo de los siglos.

Desde finales del siglo XIX y a lo largo del actual, surge la tecnología básica que asienta las bases del mundo mediático contemporáneo. En la invención de la fotografía se encuentra una de las transformaciones más im-

portantes que han tenido lugar para establecer los actuales modelos de comunicación. La vinculación con la tecnología es evidente pues, como consecuencia de una serie de logros dentro del campo de la química, se consiguen fijar las imágenes. Rápidamente se fusiona a la prensa buscando una finalidad ilustrativa-expresiva. En poco tiempo llegará a obtener un valor documental con caracteres ideológicos e incluso estéticos hasta incorporarse a las vanguardias artísticas contemporáneas más significativas.

Las imágenes seriadas también aparecen estrechamente ligadas al proceso periodístico, incorporándose desde un primer momento como viñetas y tiras cómicas con una finalidad expresiva-ilustrativa como base fundamental de lo que más tarde y dentro del contexto cinematográfico y televisivo será el *story board*.

La cadena de transmisión continúa con los descubrimientos en los aparatos de grabación y reproducción que surgen relacionados con los juegos de los niños y en tertulias de ilustrados (bien conocido es el caso del estudio planteado a Muybridge para descomponer el movimiento de los caballos en las carreras). Los conceptos de persistencia retiniana, la descomposición de la imagen jugando con los efectos ópticos y la fijación sobre un soporte transparente que se puede reproducir frente a un

potente haz luminoso, lleva a la aparición del cinematógrafo.

«El punto de partida del proceso de densificación icónica de la sociedad, está en la técnica del grabado, conociendo un gran avance con el invento de la fotografía, del cartel, de los comics, del cine, de la televisión y de la

Desde conceptos tan simples como el punto, la línea, el plano, el color (tono, aquí), la composición, el montaje... se consigue transmitir al espectador unos conceptos escénicos, una tipología de montaje y, por lo tanto, de un espacio y un tiempo narrativo propios que le diferencia de otras películas.

grabación videográfica» dice Gubern (1987; 1995) que ratifica la idea planteada desde los inicios de sus investigaciones, de la concatenación de factores para llegar al panorama contemporáneo.

4. La narración cinematográfica como modelo para los nuevos soportes

En la actualidad las imágenes tienden a reemplazar nuestra experiencia directa de la realidad, por la representación de ésta. Los mensajes están tamizados por los expertos de los medios de comunicación visual. Según Furio Colomo, la absorción de mensajes audiovisuales es hoy tan grande que muchas veces no sabemos a ciencia cierta si una experiencia la hemos vivido o la hemos visto en una pantalla del televisor. La televisión forma parte de los hogares y en todos ellos tiene una presencia omnisciente.

La implantación de la televisión como un elemento fundamental en el hogar ha conseguido que «la categoría del audiovisual no sea una forma de comunicación más, sino el espacio central y hegemónico de la cultura actual, manifestado en la vertiginosa *pantallización* de la sociedad postindustrial» reitera Roman Gubern (1992: 401).

En la historia y derivado de las artes, la literatura, la música... se han ido construyendo unas categorías muy útiles para reagrupar y encuadrar las obras y los autores atendiendo a unas determinadas categorías estilísticas y estéticas que los aproximan. Así surge el concepto de estilo.

En el campo cinematográfico existe una clara vinculación, por lo menos hasta determinado momento, con las vanguardias artísticas, de ahí que resulta más fácil establecer estas categorías en la narración cinematográfica.

La estética narrativa derivada de la televisión es mucho más ecléctica pues se nutre de diferentes campos culturales, estéticos y conceptuales. A pesar de ello también podemos encontrar una línea argumental si hacemos una subdivisión por apartados o categorías de análisis: publicidad, clip musical, informati-

vos, programas en directo, documentales, infantiles... En estos bloques encontraremos una evolución en la que se reflejan las tendencias de cada momento.

Todas estas clasificaciones, a pesar de lo borroso de sus fronteras, son muy útiles metodológicamente para poder dar cierta claridad a este universo multiforme y complejo que surge inicialmente de la cinematografía.

Ramírez (1976) y Gubern (1995) investigan sobre lo que implica la aparición de los medios de masas en el contexto del mundo contemporáneo desde la prehistoria de dichos medios hasta la cultura iconográfica actual, introduciéndose en los aspectos lingüísticos, estructurales e ideológicos con una reflexión sobre la presencia de estos medios dentro del contexto de la sociedad y la cultura contemporánea. Las narraciones audiovisuales se presentan como una respuesta a las exigencias culturales e históricas.

La implantación de los medios en la sociedad contemporánea y sus tecnologías, a la par que su evolución exige entender los fundamentos y las posibilidades que de ellos se derivan. Es preciso darse cuenta de la fuerza transmisora que tienen, de su soporte material, de su contenido semántico, de su referencia.

«Es evidente que en la sociedad contemporánea los medios son importantes creadores y mediadores del conocimiento social. La comprensión de los diferentes modos en que los medios representan la realidad, de las técnicas que utilizan y de las ideologías que impregnan sus representaciones debería ser una exigencia para todos los ciudadanos actuales y futuros de una sociedad democrática» afirma Len Masterman (Aparici, 1993: 26).

Todo esto nos lleva a remontarnos a uno de los conceptos generales que rige la implantación de las nuevas tecnologías como elementos activos de la sociedad con un valor expresivo y apoyo prioritario al currículo: el proceso de comunicación.

Estudiar este proceso implica adentrarse en el lenguaje que toma formas comunicativas

diversas, tanto por parte de los significantes, como de los significados. Es un proceso en el cual se transmite información y es uno de los elementos fundamentales para la enseñanza.

Los conceptos centrales dentro de la educación audiovisual, por tanto, han de partir de una serie de premisas que fueron estructuradas por el inglés Masterman (1985), siendo éstas las siguientes:

- Cómo están contruidos los medios audiovisuales y qué grado de representación de la realidad tienen.
- Qué influencia presenta en la cultura y qué referencia ideológica conlleva.
- Qué instituciones elaboran los mensajes de los medios.
- Qué forma y función presentan dichos mensajes.
- Cómo se abordan las audiencias, con qué fines y de qué manera se realizan estos procesos.

El conocimiento, entendimiento e interpretación de los lenguajes de los medios dará un mayor dominio de la propia vida, puesto que es obvio que conocer varias lenguas es mejor que conocer una sola. No debe existir una separación entre la actividad académica y el entorno sociocultural.

Otro eslabón en la cadena analítica está planteada por la representación en cuanto que el espectador-receptor se identifica con ella y cómo interpreta el espectador la imagen. Las cuestiones aparecen en el gráfico adjunto.

«El papel del educador es intentar superar las nociones simplistas de los estereotipos. No es suficiente enseñarle al estudiante que los estereotipos son fal-

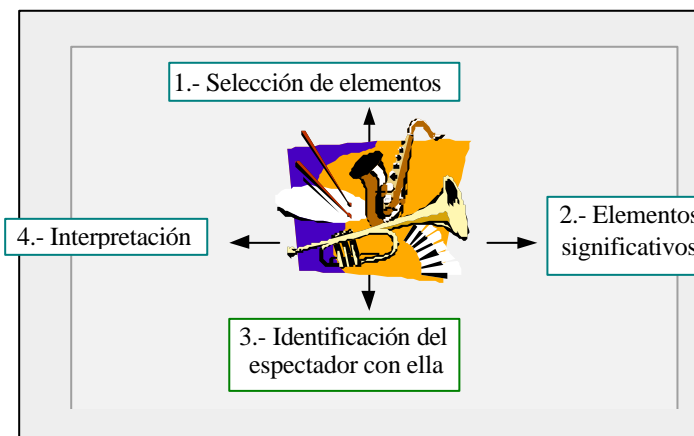
sos, o que éstos conciernen a gente que desconocemos... Debe concentrar sus esfuerzos para educar al estudiante sobre las funciones de los estereotipos, y cómo organizan y limitan nuestro modo de ver el mundo», apunta Robyn Quin (Aparici, 1993: 229), al contemplar los enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación.

Un referente básico viene dado de la mano del soviético Vygostki, que destaca dos aspectos esenciales en la conducta humana: la actividad instrumental y la interacción social.

Para Vygostki el desarrollo del conocimiento del niño viene provocado por el aprendizaje. Es importante, a su vez, observar el contexto social del que se nutre. El hombre ante una situación engendra una conducta, mediatizada por los útiles físicos, mediante los que genera un contexto intermedio entre la realidad y su acción consecuente: la elaboración de los signos. Utiliza éstos para extender su capacidad de acción, despegándose del entorno y pasando de un esquema de reacción, estímulo-respuesta a un esquema de mediación, pudiendo lograr el control de la conexión establecida por medio del dominio de los instrumentos y la interacción social.

Si se rodea al niño de un contexto en el que estén presentes los instrumentos físicos y sémicos adecuados, el niño podrá ir más lejos «lo que permitiría su núcleo o área de desarrollo real. Esta nueva conquista sería su área de desarrollo potencial» (Del Río, 1986: 8-10).

Se apropia de signos con significados sin contextualizar, siendo a través del aprendizaje en los centros educativos, que llegará a una organización semántica de dichos signos.



El gran atractivo de las ideas de Vygotski es la capacidad de unión entre la acción y el significado, los instrumentos del conocimiento y los de la acción, la actividad individual y la social.

El diseño de las zonas de desarrollo potencial del niño puede ser uno de los grandes retos que tenga hoy día la educación.

A Vygotski le preocupa esencialmente el pensamiento verbal «el *locus cognoscitivo* en el que se encuentran pensamiento y lenguaje» (1982: 3), con lo que el significado de los documentos lo analiza desde la óptica de la formación de conceptos.

En definitiva, la tendencia hacia donde camina la enseñanza de los medios audiovisuales desde una perspectiva pedagógica es la de «cerrar la separación que existe entre el análisis y la práctica, entre el criticismo y la acción».

Sólo los que se han comprometido con la práctica están en posición adecuada para criticar; la práctica sin el conocimiento crítico está ciega, carece de sentido común y es estéril. Los medios se entienden mejor como conjuntos de procesos (por ejemplo, técnicos, profesionales, estéticos, ideológicos, económicos, políticos...) entre cuyas finalidades está la generación social de significados.

En el contexto de esa perspectiva los trabajos de producción y la simulación de producción profesional son de importancia vital. Sin embargo los estudios de medios no consisten en emprender la formación de técnicos, o sencillamente en informar a críticos de sala de estar, sino estimular el criticismo de la práctica y las prácticas críticas, como apunta Dick (1987: 5).

La comprensión de los mecanismos que configuran todo el proceso audiovisual, el análisis crítico y la puesta en práctica a modo de ensayo de estos conceptos a través de la realización de documentos, son las bases fundamentales que se vienen poniendo en funcionamiento, dentro de esta línea de investigación desarrollada en el campo de las Ciencias de la Educación.

5. Aportaciones para el proceso de construcción de un modelo de la narración audiovisual

La Psicología aporta herramientas de comprensión y análisis por medio de varias áreas de investigación. La Gestalt introduce conceptos previos a la percepción como factor de propulsión de cualquier producción audiovisual. Estos planteamientos son recogidos por los formalistas en la búsqueda de autonomía de las formas sin darle preponderancia a los elementos que las han conformado (tanto los referentes simbólicos, sociales o culturales, puesto que las formas no reflejan en su interior la cultura o los planteamientos del autor), presentando las imágenes una carencia de valor simbólico pues éstas surgen como resultado de la experiencia del hombre al observar la naturaleza. Esta vertiente de análisis podría retomarse descontextualizándola para avanzar en el análisis narrativo.

Si se conocen las leyes internas de funcionamiento de una obra, podremos conocer las intenciones del que las ha realizado. Las formas utilizadas para la construcción de un espacio expresivo a través del estudio de la composición, de la categorización de los personajes dentro del marco, de la utilización de un tiempo determinado, refieren a su naturaleza simbólica.

Y si el reflejo del pensamiento del autor llega a estar presente, el psicoanálisis puede servir de referencia en ciertos casos al inscribir la imagen en los dominios de la imaginación, como si de un sueño se tratase, como uno de los grandes escapes de nuestro inconsciente, relacionando los métodos analíticos con los sueños y con el inconsciente reprimido.

J. Tournier en 1942 retoma estas ideas en su película *La mujer pantera*, en donde presenta un tema íntimamente relacionado con el mundo del «inconsciente colectivo». Plantea temáticas surrealistas cercanas a lo onírico. En su caso la mujer se transforma en pantera ante cualquier tipo de acercamiento sexual o ante el sentimiento de celos.

A través de este ámbito de estudio y muy cercano a ella está la iconología que estudia las

representaciones figuradas y su valor simbólico, entendida ésta como la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido significativo de las obras, como algo diferente de su forma. A pesar de su origen, diversos investigadores extrapolan los conceptos iniciales para entroncarlos con las aportaciones que surgen en las diferentes narraciones audiovisuales.

La Iconología encuentra su verdadera naturaleza entroncada con el Estructuralismo que contempla la narración a través de los índices intrínsecos (aportados éstos por el estudio descriptivo de las narraciones a través del análisis cuantitativo o diegético del espacio, el tiempo y el movimiento) y de los índices extrínsecos con el reflejo de las aportaciones sociales-culturales del autor.

Hay que pensar que en esta línea de investigación se plantean otras acepciones externas a la película como puede ser la conexión con los planteamientos del autor si las motivaciones culturales, ideológicas, sociológicas coinciden con los del receptor-espectador. Se puede pensar que Tarantino en *Pulp Fiction* (1996) refleja unas referencias simbólicas que remiten con los nombres de algunos de los protagonistas (Jules y Jim) a la película de Truffaut, o la disertación con la magdalena en el café a *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. El espectador con dichas referencias culturales sabe que Tarantino hace un «guiño» culto a lo europeo considerado como un detalle de intelectualidad en la sociedad norteamericana contemporánea.

Entroncada con los planteamientos de la Iconología y del Estructuralismo, cobra fuerza y sentido la Semiótica, que establece un cotejo entre la narración audiovisual y del texto

narrativo. Contempla la narración audiovisual como si de un texto se tratase, organizando el universo semántico a partir de cómo se encuentra sistematizado el saber en un momento dado, a través de un sistema de signos que conllevan dos términos implícitos: un significante y un significado.

6. Modelo posible para abordar el análisis de la narración audiovisual

Partiendo de un documento audiovisual cualquiera, vamos a elegir, en este caso, la película de S. Eisenstein *El acorazado Potemkin* (1925), establecemos un modelo de análisis basado en investigaciones empíricas –tanto cinematográficas, como televisivas– y experimentado a lo largo de unos siete años con grupos de alumnos que presentaban diferentes variables (edad, sexo, estudios, formación cultural y académica).

En primer lugar habría que ubicar la película por medio de los referentes sociológicos, las aportaciones histórico-culturales y sociales. Un análisis del autor, lo que propone, sus implicaciones ideológicas, vinculaciones histórico-políticas. Lo que supuso en relación a lo que se había hecho hasta ese momento y lo que aportó a partir de aquí. La ubicación de la narración desde los factores que envuelven la narración y que quedan reflejados en su mensaje final.

Las aportaciones que ofrece la Psicología desde las teorías de la Gestalt llevaría hacia el Análisis Formal, al análisis interno de la narración añadiéndole el valor simbólico. Los elementos que conforman cada escena van canalizando la narración. Un plano compuesto de determinada manera está hablando al

La tendencia hacia donde camina la enseñanza de los medios audiovisuales desde una perspectiva pedagógica es la de «cerrar la separación que existe entre el análisis y la práctica, entre el criticismo y la acción». Sólo los que se han comprometido con la práctica están en posición adecuada para criticar.

receptor de ciertas intencionalidades dramáticas. La utilización del color o de las diferentes tonalidades, en este caso, nos lleva a unos conceptos perceptivos determinados en parte por la utilización de ciertas longitudes focales que focalizan la perspectiva, y con ello a un estudio de la iluminación empleada para crear la tensión dramática.

Momentos antes de que se desencadene uno de los puntos fuertes (clímax) de la narración con la actuación de las fuerzas zaristas en las escalinatas de Odessa, se presenta al pueblo apacible, paseando por el puerto. El espacio cuantitativo está descrito con unas líneas de composición en escorzo y grandes diagonales, diferentes longitudes focales y tonalidades intencionales, que ofrece unas implicaciones simbólicas anticipando al receptor la tragedia que va a sucederse. La escena está concebida como una mimesis.

Desde conceptos tan simples como el punto, la línea, el plano, el color (tono, aquí), la composición, el montaje... se consigue transmitir al espectador unos conceptos escénicos, una tipología de montaje y, por lo tanto, de un espacio y un tiempo narrativo propios que le diferencia de otras películas de la misma temática.

Las implicaciones icónicas ofrecen al receptor índices de análisis referenciales a través de signos, símbolos, metáforas que nos remontan a su vez al estudio de los signos como referencias y referentes en su ubicación y por tanto nos llevan hacia planteamientos semióticos. Un ejemplo claro sería la aparición de los leones que son presentados como símbolo de la amenaza que ofrece en el contexto narrativo el poder zarista. Esta película está llena de metáforas a lo largo de toda la narración.

A través de los índices extrínsecos, situaríamos al autor y la época, lo que lleva de nuevo a la vinculación con lo aportado por los sociólogos e historicistas.

Por tanto si partimos del análisis que plantea cierta corriente icónica que habla del documento audiovisual como una cosmología

narrativa (Staelhin) podemos de nuevo recalcar el estudio de la dramática (evolución sustancial de una historia: nacimiento-guion), la estética (la narración como arte: procesos de creación y crítica), la iconología (naturaleza, estructura y funciones de la imagen dinámica) y la cosmología (estudio del espacio, tiempo y el movimiento) que unifica las aportaciones que llevan a cabo investigadores de las diferentes ciencias.

7. Conclusiones

En definitiva podemos constatar que existen diversas líneas de investigación que buscan el método de análisis más adecuado para el estudio de la narración audiovisual. La Historia del Arte propone el estudio del cine como una cosmogonía, sirviéndose del análisis de elementos tecnológicos, iconológicos, estéticos y dramáticos. La Psicología a través de la Gestalt introduce conceptos previos a la percepción como factor de propulsión de cualquier producción audiovisual. Estos planteamientos serán retomados por la corriente Formalista, que busca la autonomía de las formas sin darle preponderancia a los elementos extrínsecos, presentando las imágenes una carencia de valor simbólico, pues éstas surgen como resultado de la experiencia del hombre al observar la naturaleza.

El Psicoanálisis aporta el inscribir la naturaleza de la imagen en el marco de la imaginación, como si de un sueño se tratase, como uno de los grandes escapes de nuestro inconsciente, relacionando los métodos analíticos con los sueños, con el inconsciente reprimido. A través de esta línea de investigación y muy cercana a ella, aparece la Iconología que estudia las representaciones figuradas y su valor simbólico, entendida ésta como la rama de la historia del arte que se ocupa del contenido significativo de las obras, como algo diferente de su forma.

Pero esta línea de investigación también se entrelaza con la Estructuralista, principalmente al valorar los índices intrínsecos de la obra, que plantea el estudio de la cinematografía

fía desde la valoración de unos índices extrínsecos e intrínsecos, vinculándola respecto a la historia de la cultura y de las mentalidades. Y esta corriente a su vez se une muy estrechamente con las aportaciones de la Semiótica que realiza un análisis de la narración audiovisual, como si de un texto se tratase, organizando el universo semántico a partir de cómo se encuentra sistematizado el saber en un momento dado, con un sistema de signos cargados de significantes y significados.

La Sociología, el Historicismo y la línea Tecnológica estrechan sus lazos de análisis en torno a la importancia de la sucesión de acontecimientos concatenados para la aparición de nuevas vías tecnológicas, que en un breve espacio de tiempo se constituyen en promotores y difusores de la imagen como un factor potencial de la cultura e implican cambios en la forma de vida. Los procesos de comunicación, el establecimiento de conexiones entre los fenómenos espirituales y el entorno sociocultural que los promueve.

Reseñas

- APARICI, R. (Coord.) (1993): *La revolución de los medios audiovisuales*. Madrid, La Torre.
- APARICI, R. y GARCÍA MATILLA, A. (1989): *Lectura de imágenes*. Madrid, La Torre.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BETTETINI, G. (1986): *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.

- CAMPUZANO, A. (1992): *Tecnologías audiovisuales y educación*. Madrid, Akal.
- CAPARRÓS, J.M. (1981): *Arte y política en el cine de la República (1931-39)*. Barcelona, Ediciones de la Universidad.
- CAPARRÓS, J.M. (1992): *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al «cambio» socialista (1975-89)*. Barcelona, Anthropos.
- DEL RÍO, P. (1986): *Una sinfonía inacabada*. Barcelona, Cuadernos de Pedagogía.
- DICK, E. (1987): *Sings of Success: Report of the Media Education Development Program*. Glasgow, Scottish Film Council.
- FERNÁNDEZ, F. y MONGUET, J.M. (1986): *La comunicación visual*. Barcelona, ICE de la Universidad Politécnica de Cataluña.
- FLICHY, P. (1982): *Las multinacionales del audiovisual*. Barcelona, Gustavo Gili.
- FRANCASTEL, P. (1988): *La realidad figurativa*. Barcelona, Paidós.
- GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili.
- GUBERN, R. y OTROS (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- HAUSER, A. (1979): *Teoría del Arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Madrid, Guadarrama.
- JARVIÉ, I.C. (1974): *Sociología del cine*. Madrid, Guadarrama.
- KRACAUER, S. (1943): *De Caligari a Hitler*. Barcelona, Paidós.
- RAMÍREZ, J.A. (1976): *Medios de masas e Historia del Arte*. Madrid, Cátedra.
- ROMAGUERA, J. y ALSINA, H. (1989): *Textos y manifiestos del cine*. Madrid, Cátedra.
- SORLIN, P. (1977): *Sociologie du cinéma*. París, Aubier Montaigne.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.

• *Begoña Gutiérrez San Miguel es profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca.*