

PERSPECTIVAS DE APROXIMACIÓN AL HECHO NARRATIVO
AUDIOVISUAL CONTEMPORÁNEO: LOS DISCURSOS
CREADOR, CINÉFILO, CRÍTICO Y ANALÍTICO

Enrique Castelló Mayo

Universidade de Santiago de Compostela

La analítica narrativa observa e identifica en un texto audiovisual dado las unidades mínimas del sistema y del proceso narrativo y reflexiona sobre su comportamiento funcional e interactivo. Desde la perspectiva analítica, los relatos audiovisuales son textos, es decir, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo.

García Jiménez, 2003: 29

La abundante historiografía del relato audiovisual demuestra que sus narradores más influyentes fueron, antes de nada, preclaros analistas de otros autores –literarios, visuales, audiovisuales...– que les precedieron y, más tarde, de su propia obra. Como ejemplo paradigmático del primer caso, los autores no se ponen de acuerdo, como se sabe, a la hora de glosar el número de veces que Orson Welles visionó *La Diligencia* (John Ford: *Stagecoach*, 1939), antes de acometer su *opera prima* cinematográfica *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941). Como ejemplo paradigmático del segundo caso, resulta obligado citar los certeros análisis de Sergei M. Eisenstein (1969) en torno a su película *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potemkin*, 1925). Mas, sea como fuere, en ambos casos la fundamentación de sus opciones creativas –así como la justificación posterior de las mismas– nacía de una voluntad codificadora y taxonomizadora de otros textos.

Se trata de una perspectiva perfectamente asimilable a la didáctica universitaria de la narrativa audiovisual, en tanto que contribuye a romper con cierta tendencia (indeseable) por la que se vincula la figura del creador audiovisual con un profundo (y exclusivo) conocimiento pragmático –o, como mucho, de índole poética–, excluyendo otros saberes –morfológicos, analíticos, taxonómicos– que juzgamos imprescindibles a la hora de afrontar la concepción de la obra audiovisual, ya en términos prediscursi-

vos o discursivos. Se trata, en suma, de intentar tender puentes de reconciliación sobre el abismo que, tradicionalmente en el ámbito de los estudios superiores, ha venido separando la teoría de la práctica.

Seguramente en este momento, habríamos de «encajar» una segunda opción, que nos adelantamos a proponer –si se quiere, a modo de interrogación retórica– a fin de minimizar sus amenazadores efectos: y es que lo planteado hasta este punto podría dar a entender que, en ese acercamiento teórico y didáctico propuesto, todo buen analista debería ser, invariablemente, un soberbio creador, y que todo buen creador sería, por la misma lógica, un magnífico analista. Es evidente que –por más que existan numerosos ejemplos de creadores audiovisuales que han abordado la actividad analítica con suficiencia– esta afirmación resulta insostenible ya que, como advierten Aumont y Marie (1990: 22): «El análisis [...] ni define las condiciones y medios de la creación artística, aunque pudiera contribuir a esclarecerlos, ni aporta juicios de valor, ni establece normas».

Permítasenos señalar, como ejemplo extraordinariamente ilustrativo de aquellos creadores audiovisuales que han abordado la actividad analítica con suficiencia, el abordaje de ciertos films desde la denominada «política de autores» que instituyera la célebre publicación periódica *Cahiers du Cinéma*, sobre todo a partir del monográfico –igualmente célebre– publicado en 1954 en torno a la figura de Alfred Hitchcock. Tres años más tarde, Claude Chabrol y Eric Rohmer (1957) publicarían una monografía dedicada al cineasta en la colección «Classiques du Cinéma».

Debemos concluir, en suma, que nuestro alegato no es de principio sino de grado: esto es, no se trata de aislar en términos absolutos las figuras del creador y el analista; ambos comparten saberes narrativos producto de su quehacer analítico y pragmático que, en esa misma medida, los acercan y los distancian en el abordaje de su práctica –en ambos casos– creativa.

Precisamente, la imprescindible matización con la que principiamos el presente trabajo nos va a permitir conectar con los

orígenes de los análisis cinematográficos, obligado referente de los modelos de análisis narrativo en general, en los que se advierte ya una preocupación análoga –en algunos casos sabiamente conjugada– entre la dialéctica de la teoría y la práctica, a la hora de abordar el fenómeno narrativo audiovisual.

De acuerdo con Gaudreault y Jost (1995: 21), será a lo largo de la década de los sesenta cuando la publicación de ciertos trabajos teóricos en torno a los problemas derivados de la llamada «narratividad» testimonian un incipiente e indudable interés por las cuestiones atinentes al relato: entre tales trabajos, cabe destacar, sin lugar a dudas, los números 4 y 8 de la revista *Communications*, titulados respectivamente «Recherches sémiologiques» (1964) y «L'analyse structurale du récit» (AA.VV., 1966), en los que destacaban las aportaciones de Genette, Todorov, Greimas, Metz, Barthes, Bremond y Eco.

Dichos trabajos teóricos se beneficiaron, a mediados de los años sesenta, tanto de las corrientes estructuralistas de corte lévi-straussiano, como del descubrimiento por parte de la intelectualidad francesa de la obra *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1992) –pese a que la obra de Propp había sido publicada en Leningrado tres décadas antes, en 1928, con el título «Morfologija skazki», en el n.º. 12 de *Voprosy poetiki*– y las aportaciones cardinales de formalistas rusos de la talla de Tinianov, Eikjenbaum, Shklovski y Tomachevski.

Aumont y Marie (1990: 12) matizan al respecto que la verdadera consolidación de los análisis teóricos del film sólo es posible gracias al afianzamiento, entre 1965 y 1970, de un contexto mayoritariamente universitario o parauniversitario que había sabido beneficiarse de la densidad teórica de trabajos precedentes. También según ambos autores (*ibidem*), la hegemonía en tal contexto del denominado «análisis estructural» no ha respondido a las ambiciosas expectativas en él depositadas ya que:

El análisis estructural no es más que un punto de partida, que pronto se desbordó por todas partes, pero que aún hoy en día

desempeña el papel de una especie de mito director del análisis de films en general (aunque sólo sea por haber obligado a los analistas a utilizar, hablando de cine, conceptos y métodos de las llamadas ciencias humanas).

Desde ese punto de vista conceptual y metodológico que el análisis filmico toma de las ciencias humanas, recuerda García Jiménez (1990: 946–947) que la narrativa audiovisual estudia su objeto científico a partir de cuatro niveles de análisis:

a) *iconicidad*: que abarca tanto a la imagen como al sonido, en tanto sustancias expresivas que integran el discurso representacional;

b) *semiotividad*: en tanto signos fundamentales de un lenguaje;

c) *textualidad*: en tanto conjuntos de signos que son susceptibles de análisis textual;

d) *narratividad*: en tanto lenguajes que, sometidos a las características códicas de un tipo especial de discurso, resultan aptos para construir historias.

Y así, si comenzáramos el presente trabajo con una precisión obligada, debemos aventurar asimismo que estas páginas no deben entenderse como una búsqueda del método por excelencia –si es que tal método omnímodo fuera plausible– que permita una aprehensión integral de la totalidad de relatos audiovisuales, ya posibles o imaginables: una búsqueda conceptual y metodológica de este tipo evidencia su futilidad desde su proposición misma. Por el contrario, se trata de:

– En primer lugar, aportar aquellos elementos de reflexión general que faciliten un discernimiento operativo entre las diferentes perspectivas de afrontamiento del hecho narrativo, reflejadas desde el encabezamiento mismo de este trabajo, describiendo cauces de aproximación concretos y destacando las precauciones indispensables a la hora de su postulación.

– En segundo lugar, se trata de contribuir al fomento de ese imperativo que, aunque a menudo olvidado, constituye la esencia

misma de la narrativa audiovisual: ese difícil placer visual que dimana del cine narrativo, en el sentido planteado por Mulvey (1988), más allá del simple consumo del relato audiovisual.

Como hemos afirmado en otro lugar (López y Castelló, 2004), la cultura de consumo constituiría, en esencia, el triunfo de la comercialización sobre todos los aspectos de la vida cultural –incluido el ámbito de lo artístico en el que la narrativa audiovisual, aunque condicionada por criterios económicos e industriales, hunde sus raíces–, de modo que su producción estaría cifrada en la consecución del beneficio aprovechando al máximo las posibilidades de la producción en serie, siendo su finalidad última ser consumida al máximo.

En este sentido, convendría insistir en el hecho de que, si bien en la actualidad se ha tendido a la personalización de la oferta y de los servicios –sobre todo a través de los medios de comunicación y de la tecnologización de los hogares– y a la elaboración de paquetes de productos cada vez más individualizados, ello no contradice la lógica de la cultura masiva, sino todo lo contrario, al aumentar el grado de homogeneización y redundancia de las producciones propias de aquélla; mecánicas que continúan presidiendo, por ejemplo, la actual especialización temática de ciertos canales de televisión, o la microsegmentación de la información vertida a través de Internet: la cultura resultante de las técnicas de personalización progresiva del consumo no es, entonces, menos cultura industrializada.

Conviene distinguir por ello entre aquellos discursos más condicionados por criterios industriales de producción de aquellos que se orientan a una generación más o menos independiente del conocimiento: así, si hemos empezado por analizar la perspectiva creadora del hecho audiovisual, nos toca ahora elucidar los confines de las perspectivas cinéfila, crítica y analítica.

Comenzando por la primera de ellas, para Aumont y Marie (1990: 20–22), el discurso cinéfilo es el que adolece de una mayor

falta de rigor a la hora de abordar su objeto audiovisual, en la medida en que se aproxima a él desde una verdadera efusión amorosa –que va desde desde las aproximaciones más fetichistas a la cinefilia más cercana a lo analítico– que dificulta enormemente cualquier tipo de abordaje sistemático. No obstante, el apasionamiento de muchos cinéfilos ha anegado la denominada *Red universal de información*, Internet, con datos exhaustivos en torno a la biofilmografía de cineastas, actores y actrices, obras y géneros filmicos, televisivos, radiofónicos, multimedia, etc. Por cierto que, en pleno siglo XXI, conviene no olvidar –como señalan Aumont y Marie (1990: 10)– que fue Ricciotto Canudo quien, nada menos que a principios de los años 20, acuñó el término «cinéfilo» para definir a aquellos entusiastas aficionados al denominado séptimo arte.

Por su parte, la actividad crítica cumple tres cometidos primordiales: la información, la evaluación y la promoción del relato audiovisual. Resulta evidente que tanto la información como la promoción son dos actividades que se han imbricado en las rutinas profesionales y la práctica periodística especializada, al plantear la emergencia del relato –su estreno o difusión– como un verdadero «acontecimiento mediático», en su sentido literal. Sin embargo, de los tres cometidos de la crítica es, sin duda, la evaluación el que más se acerca, dentro de sus inevitables limitaciones, a la actividad propiamente analítica, tal y como advierten Aumont y Marie (1990: 20–21) al señalar que

Un buen crítico es aquél que posee capacidad de discernimiento, y que sabe apreciar, gracias a su agudeza sintética, aquella obra que pasará a la posteridad. Es también un pedagogo del placer estético, e intenta compartir la riqueza de la obra con la mayor parte del público posible. Es evidente que la parte evaluativa y analítica adquiere consistencia en el ejercicio de la crítica especializada, la de las revistas mensuales, mientras que la parte informativa predomina en cualquier actividad crítica relacionada con la actualidad: la prensa escrita, la radio, la televisión, etc.

Otra de las diferencias entre la crítica y el análisis se cifra en el criterio de la «actualidad» del relato audiovisual. El analista, ajeno a las obligaciones promocionales intrínsecas a los circuitos de distribución o emisión de productos culturales, nunca seleccionará su objeto de estudio en función de su inminente salida al mercado audiovisual, sino que lo escogerá por motivos morfológicos, taxonómicos, poéticos o incluso pragmáticos. En cuanto al crítico, condicionado por el afrontamiento del hecho audiovisual en términos de «acontecimiento mediático», se verá relegado a la elaboración de «guías de interés» que orienten el consumo masivo de un espectador que, aunque sometido a técnicas de personalización progresiva de su consumo, se imbrica igualmente en la lógica de una cultura industrializada.

La última de las diferencias apuntadas por Aumont y Marie (1990: 20–21) indica que mientras el crítico informa y ofrece su propia valoración del relato audiovisual, el objetivo del analista es otro: la generación de conocimiento. En esa misma medida, debe ofrecer una descripción exhaustiva de su objeto de estudio, desglosando y clasificando sus elementos primordiales, y sólo como corolario de su tarea analítica ofrecer una interpretación. A este propósito, el rigor requerible al discurso analítico le exige la utilización de una serie de instrumentos y técnicas de análisis narrativo destinados a la obtención de valores homogéneos y repetibles, que van de lo meramente descriptivo a lo citacional o lo documental.

Como corolario a las aproximaciones propuestas, baste insistir en el extremo de que no se trata tanto de establecer una relación jerárquica entre ellas a la hora de abordar el hecho narrativo audiovisual contemporáneo, como de analizarlas en profundidad de cara a suministrar aquellos elementos de reflexión general que faciliten la selección de uno u otro trayecto, destacando las precauciones indispensables que adoptar en cada uno de ellos: una reflexión urgente, habida cuenta de la profunda sima que actualmente separa los estudios teóricos de aquellos más apegados a la materialización del relato audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1966): *L'analyse structurale du récit*, en *Communications*, n.º 8, París, Éditions du Seuil [v. cast. (1991; 1ª ed. 1974): *Análisis estructural del relato*, México, Premia Editora (La Red de Jonás; Sección Estudios, 7)].
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (1990): *Análisis del film*, Barcelona, Paidós (Comunicación, 42) [e.o. (1988): *L'analyse des films*, París, Editions Nathan].
- CASTELLÓ MAYO, Enrique (2004): *La producción mediática de la realidad*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- CHABROL, Claude; ROHMER, Éric (1957): *Alfred Hitchcock*, París, Éditions Universitaires (Classiques du Cinéma) [reed. 1986].
- EISENSTEIN, Sergei M. (1969): «Eh! De la pureté du langage cinématographique», *Cahiers du Cinéma*, n.º 210 [e.o. (1934) *Sovietskoie Kino*].
- GAUDREAU, André; JOST, François (1995): *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Barcelona, Paidós (Comunicación-Cine, 64) [e.o. (1990): *Le récit cinématographique*, París, Éditions Nathan].
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1990): «Narrativa Audiovisual», en BENITO, Ángel (dir.): *Diccionario de las Ciencias y Técnicas de la Comunicación*, Madrid, Ediciones Paulinas, pp. 937-952.
- (2003): *Narrativa audiovisual*, Madrid, Cátedra (e.o.: 1993).
- LÓPEZ GÓMEZ, Antía M.; CASTELLÓ MAYO, Enrique (2004): «El Paradigma Mercantil en la Generación de la Cultura Mediática: Experiencia vs. Consumo», *Razón y Palabra. Primera revista electrónica en América Latina especializada en tópicos de comunicación*, México, Proyecto Internet del Tecnológico de Monterrey, junio-julio, n.º 39.

MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo, Episteme (Eutopías / Documentos de trabajo, 1).

PROPP, Vladimir (1992): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos (Arte–Crítica). [e.o. (1928): «Morfologija skazki», en *Voprosy poetiki*, n.º. 12, Leningrado, Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstva].