

Prólogo

Francisco Javier Gómez-Tarín, Universitat Jaume I, Castellón.

Se explica el acervo cultural de quienes nos movemos en el terreno de la docencia universitaria con ese eufemismo que parece todo excusarlo: *no están todos los que son, pero son todos los que están*. No caeremos aquí en el error de autojustificarnos, nada más lejos de nuestras intenciones. Sin embargo, lo parcial deviene en síntoma y paradigma de lo completo, por lo que es válido enfrentarse a un aparato retórico limitado si este refleja un estado de la cuestión mucho más global.

Tal es la categoría de los ocho textos que componen este *cuaderno artesano* dedicado al análisis de textos audiovisuales. Esta categoría –el análisis– no está, quizás, en lo mejor del signo de los tiempos, más ávidos de hemerotecas y de sesudos estudios historiográficos a partir de investigaciones profundas en archivos *ad hoc*. Tampoco lo está en lo que respecta a la mejor gloria del empirismo rampante, que contagia los textos ávidos de conseguir rápidos *curriculums* que permitan el ascenso a cuotas jerárquicas de más elevado signo que las que poseen sus autores, con la bendición de organismos calificadores de todo tipo; es decir, datos y deducciones presentados en el seno de una plantilla uniforme que basta con rellenar para obtener el consabido visto bueno que conlleva una etiqueta de científicidad. Y tampoco se detiene en las biografías al uso, hoy muy en boga, ya que, además, tienen “salida comercial”.

Nada de todo eso. A contracorriente, pues. Sin embargo, en los encuentros anuales que organiza la *Revista Latina de Comunicación Social*, a mayor gloria del intercambio de conocimientos y del

disfrute de un entorno privilegiado, esta confluencia de textos orientados hacia la construcción teórica y/o hacia el análisis aplicado, en el seno de las mesas dedicadas al audiovisual, ha sido poco menos que hegemónica. Esto, cuanto menos, denota una inquietud y una cierta tendencia a favor de la reflexión que –digámoslo– parece enfrentarse la actualmente dominante. Los grados de subjetividad son responsabilidad de cada autor, pero no es menos cierto que la reflexión construye teoría en nuestro territorio (que no es, como saben bien todos, el de las ciencias exactas precisamente) y la forma de alcanzar tal objetivo parte y se basa en el sujeto, o, dicho de otra forma, en la subjetividad.

Por todo ello, es un privilegio para mi presentar a través de este prólogo una serie de textos que pueden parecer un tanto dispersos en cuanto a los contenidos que abordan, pero que, a fuerza de mirar con un poco más de intensidad, abren la perspectiva hacia un mar de posibilidades que se tiene necesariamente que construir entre las grietas de los conceptos y usos que la narrativa audiovisual ha ido generando con el paso de los años por sus herencias (deseadas o no) y por sus carencias, e incluso porque gran parte de los asentamientos teóricos que hoy en día pueden llevarse a cabo provienen de textos concretos y no de investigaciones y estudios sobre el pasado. Con ello quiero decir, como se podrá comprobar al hilo de los capítulos del libro, que los textos audiovisuales de hoy (que algunos etiquetan como postmodernos, otros como postclásicos, pero casi todos como “post”) contienen una riqueza tal que son susceptibles de servir de base para la reformulación imprescindible de las teorías del pasado (reivindicables, pero parcialmente obsoletas en algunos casos).

Sin que una disposición normativa lo haya propiciado, estos ocho textos –y algunos más que comparecieron en las mesas, pero que, por haber sido publicados en otros entornos o por no haber entregado a tiempo los manuscritos finales, han debido quedar relegados– tienen en común la apuesta decidida por la reflexión teórica y la expansión de las posibilidades de ese territorio complejo que denominamos análisis de textos audiovisuales.

El orden en que se suceden tampoco es aleatorio. Se ha tratado de obtener una secuencia cuya línea (matizable) podríamos

seguir de esta forma: el guión, vinculado a la construcción de los textos informativos en televisión, da paso a la relación entre fotografía y cine, para, en esa cima divisoria de lo estático con lo dinámico, abrirse a la animación y desembocar definitivamente en el cine, porque cine son hoy muchas de las series de televisión, tanto en modelos reducidos como expandidos. Me apoyaré para presentarlos en los propios resúmenes que en su día confeccionaron sus autores, en los que dejaban diáfana la concreción de los objetivos y no menos clara la lucidez de las propuestas.

Así, Cristóbal Ruitiña Testa, en *La etnografía, una metodología para el análisis de textos audiovisuales*, considera que hoy en día la digitalización ha borrado las fronteras entre el momento de la elaboración y el de la recepción, por lo que en televisión es posible construir, modificar y ultimar el relato informativo del telediario en plena emisión. Esta circunstancia tendría consecuencias tanto en el ámbito de la teoría de la narrativa como en la del periodismo. Incluso podría estar alterando la naturaleza del periodista como mediador e introduciendo nuevas perspectivas en las fórmulas canónicas de relatar. El autor propone observar las modificaciones que experimenta el informativo a lo largo de varias horas y hasta el final de la emisión a través de la escaleta. Apoyándose en un estudio del análisis del proceso de gestación de un informativo de televisión, evidencia la validez de los métodos de análisis cualitativo, como la Observación Participante (OP), a la hora de aproximarse a las obras audiovisuales elaboradas en el nuevo contexto digital.

Pilar Mayorgas Reyes y Nekane Parejo, en *La Escuela de Düsseldorf y la fotografía expandida en el cine de Wim Wenders*, ponen en relación el cine de Wenders con la escuela fotográfica de Düsseldorf, ya que ambos surgen en un mismo momento histórico. Las similitudes existentes entre la “trilogía de la carretera” y las primeras fotos de la citada *Escuela* ponen de manifiesto la presencia y el testimonio de la desaparición de la vieja Europa a través de un elemento esencial: el paisaje. El papel de la fotografía se constituye, pues, en materia prima esencial del cine de Wenders.

Pasando de la fotografía a la animación infográfica, Antonio Loriguillo López, en *Torsión de la serie por la trama: el caso de The Melancholy of Haruhi Suzumiya*, constata la existencia de una

complex television, con abundancia de tramas dislocadas, saltos temporales y universos heterogéneos dentro de ficciones televisivas. Tal tipo de construcción de las tramas encuentra especial acomodo en las posibilidades que las series de ficción ofrecen: la continuidad episódica, la entropía narrativa y la falsa nuclearidad. Según el autor, la progresiva introducción de elementos que reclaman la interpretación del espectador ha influenciado a los creadores de animación japonesa, los mayores productores de audiovisual comercial para televisión. Loriguillo aborda la problemática de la torsión del argumento por la trama (concepto que toma de José Antonio Palao, también autor de otro capítulo del libro) relacionada con las características del *anime* comercial contemporáneo mediante el estudio de *The Melancholy of Haruhi Suzumiya* (*Suzumiya Haruhi no Yūutsu*, Tatsuya Ishihara, Kyoto Animation, Tokyo MX, 2006 y 2009).

Los otros textos se centran ya en el cine (sea para televisión o no) con muy diversas perspectivas. Iván Bort Gual y Francisco Javier Gómez-Tarín, en *Partículas elementales: análisis del opening de Fringe* (Al límite) *como paradigma de las partículas de apertura y cierre de las series de televisión dramáticas norteamericanas contemporáneas*, tomando como punto de partida la serie televisiva de J.J. Abrams, construyen una formulación teórica en torno a los títulos de crédito y las partículas iniciales y finales de los films. Los créditos han sido históricamente poco abordados desde la perspectiva del análisis fílmico, a excepción de casos aislados, como la obra de Saul Bass; por tanto, es adecuado, en un escenario contemporáneo en el que la ficción dramática televisiva norteamericana se halla situada bajo el foco de numerosos análisis interdisciplinarios, a partir de una taxonomía específica de aplicación al objeto de estudio y de las herramientas del análisis textual de stirpe semiótica, desgranar el *opening* -como partícula de apertura paradigmática en la propuesta global de estructuras de apertura y cierre- y poner a prueba la hipótesis de si en el *opening* se concentran gran parte de las características formales y de contenido de la serie de televisión a la que pertenece, conformando una pieza-paradigma, epítome del texto en el que se integra.

También se centra en las series de televisión José Antonio Palao, quien, en *El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de Black Mirror*, se acerca a la última propuesta televisiva de Charlie Brooker que, presentada como una miniserie, no tiene en sus tres primeros capítulos ningún punto de contacto argumental ni de *casting*, resultando tres TV-movies de medio metraje perfectamente visionables de modo independiente. Lo único que unifica la serie es su presentación como un paquete televisivo único, la estructura de los capítulos dividida en microepisodios de carácter cuasiteatral y la rúbrica de Charlie Brooker como su principal responsable. Y, por supuesto, su carácter de reflexión sobre el medio video-televisivo. El texto indaga en esta propuesta como una invitación a la producción de sentido más allá de las estructuras argumentales que la encarnan, sustentadas en la figura de un autor implícito que trascendería la unidad institucional clásica, basada en la unidad argumental y de reparto, y forzaría la posición del espectador hacia una actitud interpretativa que se supone normalmente excluida de los productos televisivos de entretenimiento. Se conforma así *Black Mirror* como una auténtica reflexión sobre la construcción de sentido en la iconosfera contemporánea, calificada por algunos de postmediática.

Aarón Rodríguez Serrano se enfrenta en *Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones filmicas del holocausto: análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista*, al difícil entorno del Holocausto. El autor indica que durante el último lustro hemos podido asistir a una sustancial modificación del punto de vista en las propuestas cinematográficas vinculadas al Holocausto: la presencia de testigos de tercer grado como protagonistas de las cintas más novedosas temática y formalmente. Para ilustrar tal hipótesis, trabaja los textos *Un lugar donde quedarse* (*This must be the place*, Paolo Sorrentino) y *La llave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, Gilles Paquet-Brenner). Este giro en las representaciones holocáusticas resulta relevante porque, en primer lugar, desplaza el lugar del protagonista hacia la figura del ciudadano distante de la catástrofe que asume su responsabilidad política sobre lo ocurrido en los campos de una manera no impuesta por la Historia, sino voluntariamente aceptada como deber moral. En segundo lugar, permite que el cine reflexione en paralelo con otras disciplinas que ya habían adoptado esta

problemática, como el cómic o la novela gráfica. En tercer lugar, parece ofrecer nuevas y estimulantes posibilidades teóricas más allá de los análisis desarrollados en la década de los noventa sobre la polémica Lanzmann / Godard / Spielberg. Y representa, además, nuestro actual contexto histórico en lo referente a la desaparición de los últimos supervivientes y el consecuente riesgo de reinterpretaciones negacionistas y aberradas.

Los dos textos restantes siguen en el territorio del cine, pero aplicando los análisis a lo que en otro lugar denominamos secuencias-paradigma. Tecla González Hortigüela, en *La dimensión heroica del padre. Million Dollar Baby, de Clint Eastwood*, encuadra su texto en una propuesta metodológica específica para el análisis de los valores presentes en los relatos cinematográficos que viene desarrollando en los últimos años. El análisis parte de concebir el relato como la articulación de dos estructuras diferenciadas, el eje de la Carencia, que compromete valores propiamente narcisistas, y el eje de la Ley, que pone en juego valores axiológicos o trascendentes, para luego dar paso a la que considera es una cuestión fundamental: ¿cuál es el valor mayor de un relato?, o, dicho de otro modo, ¿cuáles son los valores más relevantes que un relato articula en términos de deseo y de ley? La aplicación la lleva a cabo mediante una lectura de *Million Dollar Baby*, film que aborda un registro cada vez más asfixiado en la sociedad contemporánea y que, sin embargo, Clint Eastwood mantiene vivo con gran intensidad dramática: la dimensión, propiamente heroica, del padre simbólico

Finalmente, Pablo Ferrando García, en *Itinerarios de una imagen electrónica. Estructura y forma narrativa del plano inaugural de El video de Benny de Michael Haneke, 1992*, se dedica al análisis del plano de apertura de *El video de Benny* de Michael Haneke. Esta elección responde a la proyección metatextual que alcanza el segundo largometraje del cineasta germano-austriaco gracias a dicha imagen. La hipótesis que baraja es que la enunciación se origina a través de las diferentes operaciones formales diseminadas por la estructura narrativa de la película. Este plano constituye la base sobre la cual se desarrolla todo el relato. Dicha imagen se contrapone a aquella que pertenece a la “realidad” de los protagonistas, o sea, a la textura del formato cinematográfico en 35 milímetros. Gracias a esta dialéctica visual se pueden apreciar dos registros o niveles (el video y el cine),

lo que permite, además, un juego metafilmico de orden discursivo. El sacrificio del cerdo proyecta al otro lado de la pantalla un conflicto sobre la responsabilidad de quien graba pero también para quienes consumen las imágenes.

Estas lecturas tendrán, a buen seguro, una consecuencia deseada y deseable: la apertura de una reflexión y, quiéranlo los hados, de un debate, porque la esencia misma de estos textos no es otra que la manifestación de líneas de trabajo que precisan su contraste con la comunidad investigadora para progresar y/o afianzarse, y/o anularse, que todo es viable y posible. Pero no son textos para abandonar a su suerte sino para redimensionar y, en su caso, replicar. En esa riqueza, en ese juego de contrastes, de discusiones, se va construyendo el saber. El otro saber, el de las cifras y los gráficos (perdónenme los “creyentes”, yo los llamo “quesitos”), queda muy lejano y, afortunadamente, navega a la deriva porque lo hace en un mar que gira sobre sí mismo y, ya se sabe, donde no hay avance, no hay progreso.

Valencia, 22 de marzo de 2013