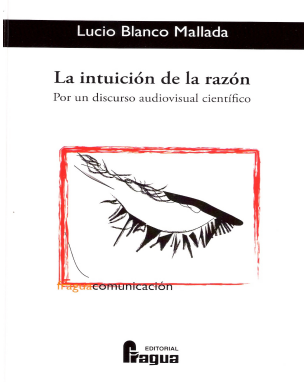
Necesidades comunicativas y estéticas del relato audiovisual en el siglo XXI

POR **NATALIA ABUÍN VENCES**



La intuición de la razón. Por un discurso audiovisual científico
Lucio Blanco Mallada
Madrid: Fragua, 2009, 188 p.
ISBN: 978-84-7074-274-3

El discurso audiovisual ha cambiado enormemente desde sus orígenes. Después de más de un siglo de imágenes, es necesario plantear nuevas rutinas profesionales, ya que las existentes se han quedado obsoletas en el nuevo escenario audiovisual, derivado en parte de la tecnología que permite impresionantes efectos y que ha aportado novedosas técnicas a la realización de estas obras.
Estos avances afectan directamente a la estructura del relato audiovisual, que presenta nuevas necesidades -tanto comunicativas como estéticas- y al que ya no le sirven los procedimientos narrativos del relato clásico, ni tampoco del moderno. Por ello, en esta obra, el profesor Blanco Mallada hace un repaso por los aspectos fundamentales que afectan a estos discursos, centrándose fundamentalmente en los relatos fílmicos, con el objetivo de determinar las exigencias que se desprenden de una nueva forma de contar historias.

La obra se estructura en cuatro capítulos, dedicados individualmente a cada uno de los aspectos que condicionan la narración audiovisual: el espacio, el movimiento, el tiempo y los

Fundación Telefónica
Telefónica

actores.

El espacio

En el primer capítulo, titulado «El espacio», el profesor Blanco hace un exhaustivo repaso por la historia de este concepto, desde las primeras teorías que se aproximaban al mismo en la Grecia Clásica hasta nuestros días. Esta conceptualización permite al autor reflexionar sobre el estudio del espacio como objetividad partiendo de la dialéctica naturaleza-ciudad, que en la narrativa audiovisual influye directamente sobre el punto de vista y es una de las claves para la configuración de las estructuras espaciales en este tipo de relatos.

Este elemento es clave a la hora de contar una historia, ya que la temática, que es la envoltura de todo relato, se desarrolla en un determinado espacio y su tratamiento puede condicionar las características dramáticas de la obra. Por este motivo, el autor hace un repaso por los espacios más representados en el cine, haciendo una especial distinción entre los abiertos y los cerrados: la naturaleza, la ciudad, las islas, el desierto, el mar, la frontera…; pero no sólo alude a espacios concretos y bien definidos, sino que también explica la importancia de la representación de espacios genéricos como el espacio social, el íntimo, el ritual y el espacio clima.

La representación de este elemento en el cine empieza por la selección de lo que se quiere mostrar al espectador. Es necesario resaltar que el manejo de los diferentes tipos de espacio es fundamental en cualquier filme y puede condicionar la historia que se quiere contar. Además, como en el resto de la obra, las argumentaciones del profesor Blanco están sólidamente apoyadas con ejemplos de películas en las que el espacio es la base de todo el relato fílmico.

El movimiento

En el segundo capítulo, el autor hace un repaso por la importancia del movimiento en el discurso audiovisual. Tras un breve repaso por su historia, comenta la existencia de dos tipos de movimiento en estos relatos que pueden ayudar a darles forma: el movimiento físico y el movimiento dramático. El primero hace referencia al conjunto de movimientos de la cámara, a los escénicos y a los movimientos combinados entre la cámara y los actores. El movimiento dramático es el que se da en la historia que se está contando: el avance de la estructura dramática del relato y la superación de los conflictos.

Una vez centrado el lector en el tema, el profesor Blanco explica la utilización del movimiento de cámara en algunos autores, en los que se convierte en un instrumento de escritura más allá de la estética y dentro ya de la significación. Así comenta la utilización del reencuadre en autores como Lubitsch, Lang y Altman, el uso del *travelling* por parte de Mizoguchi, la ‘ronda’ de Max Ophuls, el uso del zum en autores como Passolini, Visconti o Rossellini y el ‘movimiento invisible’ de Bresson.

Además, en este capítulo dedica un apartado a la percepción del movimiento y explica cómo muchas veces la propia tecnología puede llegar a provocar efectos perniciosos, como por

Fundación Telefónica
Telefónica

ejemplo, en el *travelling* óptico, más usado en la televisión que en el cine, con el que la cámara permanece fija lo que acentúa el carácter bidimensional de la imagen.

La cuarta dimensión

En el tercer capítulo de esta obra, el autor habla de la importancia del manejo del tiempo -al que se refiere como la cuarta dimensión- en el relato audiovisual. Un elemento muy poco investigado y cuya aplicación al tipo de narrativa que nos ocupa sólo es conocida en sus niveles más rudimentarios.

La linealidad ha sido la característica fundamental de este elemento en el discurso audiovisual desde sus orígenes; sin embargo, empieza a romperse con la aparición del cine musical en la década de 1970. El primer film en el que se produce una ruptura clara de la linealidad temporal es *Dos en la Carretera*, que parte de una estructura narrativa basada en continuos saltos en el tiempo y construye su discurso a través de la interrelación entre cuatro épocas distintas de la vida de una pareja.

El profesor Blanco pone numerosos ejemplos de películas en las que la linealidad dejó de ser el eje conductor de la narración: *21 gramos, Magnolia, Memento*… Además, explica con claridad los mecanismos que permiten contar historias sin seguir la estructura temporal tradicional: la elipsis y el *flash-back*, diferenciando su uso en los relatos clásicos y en el nuevo cine. Asimismo, el autor nos acerca a otras formas de ruptura de la linealidad, como son la simultaneidad, es decir, la posibilidad que se nos ofrece de ver varias acciones al mismo tiempo en la pantalla, y el relato cíclico, en el que el final es el mismo principio o el principio es el mismo final. Habla también de otras formas de tratamiento del tiempo, como son la compresión y la dilatación, el cese, etc.

Todas estas explicaciones aparecen ilustradas en la obra con ejemplos de filmes en los que se puede apreciar claramente la utilización de estos recursos, lo que clarifica y facilita la comprensión de los mismos por parte del lector y permite comprender la importancia de este elemento en el discurso audiovisual.

Los actores

En el último capítulo, relativo a la dirección de actores, el autor hace hincapié en los diversos factores que condicionan la interpretación y, por lo tanto, la caracterización de los personajes, centrándose fundamentalmente en la comunicación no verbal: el control de la gestualidad corporal y la expresión facial.

El profesor Blanco explica cómo en el teatro clásico los actores llevaban una máscara que permitía conocer su rol interpretativo, incluso antes de su intervención, y señala cómo cada parte de nuestro rostro emite unos signos identificativos de una personalidad determinada.

En este capítulo el autor hace un repaso por las características físicas y gestuales que definen los tipos de personalidad. Con estos rasgos se puede establecer una tipología de la

Fundación Telefónica
Telefónica

caracterización de los personajes, que durante varias décadas ha sido uno de los elementos identificativos del cine y el teatro clásico, pero que actualmente está incompleta porque no refleja todos los existentes, ya que deja fuera a los tipos urbanos.

En este apartado hace referencia también a la preparación de los actores para la representación de un determinado personaje a través de los dos métodos más utilizados en el siglo XX en el mundo de la interpretación: el método Stanislavski y el método Brecht. El autor se apoya en el primero para hacer un repaso por los diferentes problemas con los que se puede encontrar un actor a la hora de interpretar un personaje o una determinada situación y cómo pueden resolverse. Explica además las diferencias sustantivas que existen entre ambas técnicas de interpretación.

En definitiva, esta obra es un buen documento en el que el lector puede comprobar la enorme relevancia que cada uno de los factores que hemos comentado (el espacio, el movimiento, el tiempo y la dirección de actores) tienen dentro del relato audiovisual, cómo pueden condicionar una historia y cómo los diferentes autores se apoyan en uno u otro, dependiendo de la forma que quieren que adopte la narración.

Lo que deja claro este trabajo es que el discurso audiovisual del siglo XXI requiere una nueva manera de contar las historias y nos presenta todos los recursos a los que los autores pueden recurrir para conseguir este objetivo.

Fundación Telefónica
Telefónica