

PAUTAS PARA EL ANÁLISIS CRÍTICO DE SERIES TELEVISIVAS Y FILMES

Por Joan Ferrés

La estructura del método

Para que el análisis de series y filmes sea completo, la metodología ha de seguir una estructura coherente. En este caso se estructura en tres grandes bloques: lectura situacional, lectura filmica y lectura valorativa.¹ Con la lectura situacional se pretende enmarcar el filme o la serie, situarlos en un contexto significativo. Con la lectura filmica se pretende analizar lo más objetivamente posible las imágenes y sonidos, prescindiendo de elementos contextuales como las intenciones previas o las declaraciones posteriores de los autores. Finalmente, con la lectura valorativa se pretende emitir un juicio crítico sobre el filme o la serie; es decir, en la lectura valorativa se enjuicia, desde todos los puntos de vista, lo que en la lectura filmica se había detectado e interpretado.

La lectura filmica constituye el momento central de la metodología. Se estructura a su vez en tres fases, correspondientes a tres dimensiones de todo filme o serie: la lectura narrativa, el análisis formal y la lectura temática.

En la lectura narrativa se considera el filme o la serie como historia, como relato. Se analizan los diversos componentes de todo relato: el argumento, la estructura narrativa, los personajes, el entorno... En la fase del análisis formal se analiza el tratamiento que se ha dado a la historia, tanto desde la perspectiva del estilo como desde el punto de vista de los recursos formales utilizados. Finalmente, en la lectura temática se trata de descubrir el tema del filme o de la serie, entendiendo el concepto de tema como intención última de los autores (guionista, director, realizador...), intención consciente o inconsciente, o como significación o sentido últimos de la obra. En la lectura temática se analizan también los efectos de la obra sobre el espectador.

Para una adecuada aplicación del método es imprescindible un cierto rigor, pero hace falta también sensibilidad e intuición. Sin rigor en la aplicación del método, sin capacidad de sistematizar las informaciones y las observaciones, resultará imposible un análisis efectivo. Si, por ejemplo, en la lectura situacional, realizada antes del visionado, se avanzan informaciones sobre la historia, el espectador perderá una buena parte de su interés; si se avanzan informaciones sobre el tema, se impedirá que el espectador pueda descubrirlo por su cuenta; si se avanzan valoraciones personales, se condicionará la valoración personal que pueda hacer el espectador.

Lo mismo puede decirse respecto a los demás momentos de la metodología. La lectura temática, por ejemplo, supone un proceso de abstracción; difícilmente podrá hacerse esta abstracción si no se ha hecho antes una adecuada interpretación de los personajes y de las situaciones en su singularidad.

No obstante, tan necesarios como el rigor son la intuición y la sensibilidad. Sin intuición, por ejemplo, será imposible efectuar el proceso de abstracción que se requiere para la lectura temática. Y sin sensibilidad será imposible hacer un buen análisis formal.

Conviene recordar que, de acuerdo con los principios del método comprensivo, el proceso de análisis debería partir siempre de la verbalización de las reacciones espontáneas. El punto de partida deberían ser siempre las sensaciones e impresiones de todo tipo generadas por la obra.

¹ Esta metodología está basada en unas propuestas del especialista italiano Nazareno Taddei y en adaptaciones que de ellas hicieron Norberto Alcover y Luis Urbez en la obra *Introducción a la lectura crítica del film*. Edebé. Barcelona. 1976.

La estructura narrativa

El primer paso en la lectura narrativa consiste en formular el argumento del filme o del capítulo de la serie, entendiendo por argumento aquello de lo que trata ampliamente la historia. El segundo paso, más complejo, consiste en rehacer verbalmente la historia, organizándose en bloques o secuencias, y analizando su estructura narrativa.

Los adolescentes, y sobre todo los niños, tienden a perderse en anécdotas, en acontecimientos aislados, en detalles. Les cuesta comprender la trama, la estructura, la vertebración del relato. Puede ayudarles el hecho de plantear la historia desde el punto de vista del conflicto. Hay una situación inicial y de repente se produce una desestabilización, un problema, en el sentido de «un deseo más un obstáculo para alcanzarlo», o «una amenaza más una dificultad para librarse de ella». El resto es el itinerario seguido, el tiempo de suspense entre la formulación de las expectativas y su resolución; y el final, con la solución positiva o negativa del conflicto.

Los personajes

El relato se estructura en torno a unos personajes. Son ellos los que hacen avanzar la historia y los que le confieren significación. La lectura narrativa exige el análisis de los personajes, de lo que son en un sentido primario y de lo que representan en el conjunto de la historia.

Pueden estudiarse los personajes semánticamente, como hace Propp (1977, págs. 33 y 97) en su análisis de los cuentos de hadas, es decir, desde el punto de vista de las funciones que cumplen en el relato, de lo que significan sus acciones de cara al desarrollo de la intriga: héroe, auxiliar, princesa, agresor o malvado, falso-héroe, mandatario, donante... Pueden analizarse desde el punto de vista de las motivaciones: móviles que les llevan a actuar y fines que persiguen. Pueden analizarse, en fin, desde el punto de vista de la tipología: ver si se dan maniqueísmos en su presentación, si responden a estereotipos en cuanto a la edad, el sexo, la clase social, la profesión... Se puede analizar, por ejemplo, si la heroína es un personaje activo o pasivo, si es ganadora de una recompensa o es ella misma la recompensa.

Los héroes y modelos

Es conveniente analizar lo que representan los héroes de los filmes y de las series, detectar los valores que encarnan. En sus mitos, las culturas y las sociedades ponen de manifiesto sus valores más preciados. Los héroes que venera un pueblo son un reflejo de sus ideales. Mientras el Cid o los caballeros, por ejemplo, representaban valores de valentía, lealtad, patriotismo, defensa de los débiles, amor más o menos noble, hoy los héroes son a menudo vacíos, basados en la pura apariencia, fácilmente intercambiables. Antiguamente los héroes lo eran por sus gestas, con frecuencia de carácter épico. Eran conocidos por lo que habían hecho. Actualmente el estatuto de héroe se consigue por el hecho de ser conocido. Y a menudo se es conocido por motivos absolutamente frívolos: elegancia, belleza, escándalos...

Por otra parte, la perdurabilidad de los héroes antiguos era una manifestación de la lentitud con que se producían los cambios de valores. El Cid o los caballeros de la Edad Media, por ejemplo, sobrevivieron como mitos durante muchos siglos. Hoy los héroes se han convertido en una mercancía que se consume con la misma rapidez que cualquier otro producto.

Cabe la posibilidad de analizar también los roles sociales que presentan las series y los filmes como modelos o deseables: tipos de personas en cuanto a edad, clase social, profesión, sexo...

El entorno

La historia se desarrolla en un entorno físico, en un decorado, en un ambiente. Con frecuencia el entorno tiene importancia tanto desde el punto de vista narrativo como semántico o expresivo. En la lectura narrativa habrá que detectar en qué entorno o entornos se sitúa la acción, qué relación hay entre el relato y el entorno, qué aporta el entorno a los personajes y qué aportan los personajes al entorno, qué valores transmite el entorno en cuanto a creación de sensaciones o en cuanto a creación de un clima, de una atmósfera...

El tratamiento formal

La televisión satisface, con una buena dosis de ficción, la sed humana del relato. Aunque muchos espectadores no suelen ir más allá del relato (de un filme o de una serie no suele importarles más que el argumento, la anécdota), una persona sensible debería ser capaz de pasar «de la felicidad del relato al encanto del estilo» (D. Pennac, 1993, pág. 114).

El análisis del relato sólo tiene sentido si se analiza el tratamiento formal que se le ha dado. Tanto desde el punto de vista semántico como artístico, relato y tratamiento formal son dos realidades indisolublemente unidas. Un relato bélico, por ejemplo, adquiere una significación radicalmente distinta y un valor artístico diferente según se le dé un tratamiento épico o humorístico. Y aun en el caso del tratamiento humorístico, produce efectos semánticos y artísticos muy diferentes según se adopte un tono realista o caricaturesco.

A la lectura narrativa le ha de seguir, pues, necesariamente, el análisis formal, que se realizará en dos fases: el análisis del tratamiento y el de los recursos formales. El análisis del tratamiento formal supone considerar el filme o la serie desde la perspectiva del género, del estilo y del tono. El análisis de los recursos consiste en detectar los recursos visuales y sonoros que se han utilizado, las interacciones entre los diversos elementos, y el montaje como creador de significación, de expresión y de ritmo. Los recursos formales, una vez detectados, deben ser analizados desde la perspectiva de la función narrativa, semántica o estética que cumplen en cada caso. Lo importante de un movimiento de cámara, por ejemplo, es ver si con él se pretende implicar al espectador en la historia, seducir, conferir más dinamismo al relato, relacionar elementos, contextualizar...

Ejes estructurales

La primera fase de la lectura temática consiste en descubrir los ejes estructurales, entendidos como las líneas de fuerza o constantes ideológicas en torno a las que se organizan los núcleos narrativos. El hecho de haber estructurado el filme o el capítulo de la serie en bloques narrativos permite descubrir constantes que se van repitiendo en los diversos bloques. Los ejes estructurales confieren unidad y coherencia a la estructura narrativa.

Detectar estas constantes supone un primer ejercicio de abstracción, porque de lo que se trata es de descubrir situaciones o conceptos que se van repitiendo a lo largo de los distintos bloques. Para definir los ejes narrativos no se utilizarán verbos activos, como se hacía en la lectura narrativa, sino sustantivos

abstractos. Serían ejes estructurales, por ejemplo, el enfrentamiento constante entre unos personajes que tienen poder y unos personajes indefensos. O la búsqueda desesperada de un objeto de valor. O la persecución de personajes que están fuera de la ley por personajes que la representan... Se trata, en definitiva, de un primer proceso de conceptualización, consistente en objetivar una serie de abstracciones de las acciones.

Nivel de universalidad

En esta segunda fase de la lectura temática hay que hacer un paso más en el proceso de abstracción o generalización. Se trata de ver si la historia, los personajes y las situaciones admiten un cierto grado de universalidad, un cierto grado de abstracción, de simbolismo. Es decir, se trata de descubrir si sólo tienen valor en su singularidad o individualidad, o bien permiten una interpretación más amplia, si pueden ser considerados símbolos.

Hay ejemplos fácilmente comprensibles en la historia de la literatura. Desde un punto de vista narrativo, el Quijote es un personaje perfectamente individualizado: se llama Alonso Quijano y tiene unos rasgos individuales muy delimitados. Pero las descripciones que de él hace Cervantes, la selección de situaciones en las que se ve envuelto, la narración de la manera como se sale de ellas... todo esto le confiere una nueva dimensión, que le convierte en símbolo del idealismo.

Lo mismo podría decirse de otros personajes míticos. Don Juan, por ejemplo, es, más allá de su individualidad, símbolo del conquistador. Hamlet es símbolo de la duda que paraliza. Otelo, de los celos. Narrativamente estos personajes tienen una dimensión definida, singular. Temáticamente adquieren una dimensión nueva, un valor añadido. La grandeza de algunas obras de arte narrativas radica en buena parte en el hecho de que, funcionando perfectamente como historias concretas, y resultando absolutamente verosímiles como tales, se trascienden a sí mismas. La concreción, sin perder su valor como tal, se enriquece con el valor añadido por el simbolismo.

La formulación del tema

La lectura narrativa, el análisis formal y sobre todo las dos operaciones sugeridas para la lectura temática (detección de constantes narrativas y búsqueda del nivel de universalidad) dejan preparado el terreno para la formulación del tema, entendido como intención última de los autores o como significación última de la historia. Es desde el rigor en la realización de los diversos pasos previos, pero también desde la aplicación de una buena dosis de intuición, como se llega a la formulación del tema.

La operación de detectar las constantes narrativas es fundamental para una correcta formulación del tema. Habrá situaciones o constantes que se den sólo en algunos de los bloques. Si estas situaciones o constantes admiten un cierto nivel de universalización o simbolismo, desde ellas se podrán formular segundos o terceros temas del filme o de la serie, pero en ningún caso formarán parte del tema central, porque se supone que las constantes que ponen de manifiesto la intención última o el significado último deben estar presentes a lo largo de toda la obra, y no sólo en algunos de sus fragmentos. Los segundos y terceros temas enriquecerán la obra desde el punto de vista semántico, pero en ningún caso serán el elemento semántico vertebrador de la obra.

Intención y significado

Si se entiende por tema la intención última de los autores, no hay que pensar forzosamente en contenidos de carácter intelectual, ético o social. Puede darse el caso, por ejemplo, de que el tema de una obra sea el humor, porque la intención última de la obra sea provocar el humor. En cambio, en otra obra el humor puede ser simplemente un recurso; por ejemplo, para la sátira de costumbres o de comportamientos.

No obstante, incluso en aquellas obras en las que la intención última es simplemente entretener o provocar el humor, hay un significado implícito. Es decir, incluso en estos casos se está dando de manera implícita (a veces de manera involuntaria) una visión de la vida, se está transmitiendo una ideología, se está poniendo de manifiesto un sistema de valores, se está mostrando una manera de entender las relaciones humanas... La lectura temática debe llevar a detectarlo.

Los efectos del filme o la serie

La voluntad de no reducir el tema a contenidos intelectuales o éticos se debería poner de manifiesto en la realización de un paso más dentro de la lectura temática: la detección de los efectos.

Los contenidos temáticos de una obra de comunicación audiovisual no son solamente los conceptos que transmite, sino también los efectos que produce. El responsable de una gran cadena de radio de los Estados Unidos contrató a una mujer de la que sólo conocía el timbre de su voz. Una semana después, esta mujer había recibido diez peticiones de matrimonio. Los oyentes se habían formado una imagen de la mujer a partir de su voz. En su vida cotidiana la mujer, muy corpulenta, tenía grandes dificultades para encontrar pareja (P. Babin, 1993, págs. 86- 87). En esta anécdota se pone de manifiesto que el mensaje no son tanto los conceptos que se transmiten como los efectos que se producen. El mensaje que algunos espectadores recibieron de aquella mujer era su seducción, la fascinación que les producía mediante su voz.

El tema de un filme o de una serie, pues, no son sólo los conceptos que se transmiten, sino también los efectos que produce, del mismo modo que el contenido del automóvil no es sólo el lugar al que conduce, sino también los cambios que produce en el conductor en cuanto a agresividad o impaciencia, y los cambios estructurales que produce en el entorno.

De ahí la necesidad de incorporar un último paso en la lectura temática: el análisis de la implicación emotiva. Se trata de recuperar las sensaciones e impresiones que el filme o la serie han producido espontáneamente, para reformularlas de acuerdo con los mecanismos de implicación emotiva: identificación y proyección. Se trata de ver qué emociones han despertado los personajes, las situaciones, el desenlace... Habrá que detectar si las emociones primeras (en el momento de ver el filme o la serie) han sufrido modificaciones a lo largo del proceso de análisis crítico. Y analizar qué reflejan estas emociones, qué implicaciones tienen desde el punto de vista ideológico o ético. Haber que ver, por ejemplo, qué dice del espectador el hecho de que haya realizado unos determinados procesos de identificación y el hecho de que haya proyectado unos determinados sentimientos hacia unos personajes o situaciones.

Los efectos, que hasta ahora se han considerado a nivel personal, deben analizarse también a nivel colectivo o social. Si el filme o la serie son un gran éxito social, es preciso valorar el porqué: qué necesidades o carencias del inconsciente colectivo ponen de manifiesto estos grandes éxitos colectivos.

LA LECTURA VALORATIVA

El último paso de la metodología consiste en rehacer el proceso, pero ahora haciendo valoraciones en cada una de las fases en las que antes se hizo análisis. Las diversas dimensiones de la lectura narrativa (argumento, estructura narrativa, personajes, entorno...) deberán ser valoradas. También las diversas dimensiones del análisis formal: la adecuación del tratamiento que se ha dado a la historia y la adecuación del uso de cada uno de los recursos formales. Finalmente, habrá que valorar el tema. Si los autores han hecho uso de su derecho a la libertad de expresión, el espectador tiene el derecho y el deber de tomar partido, de implicarse ideológica, artística y éticamente en la obra. Valorará la obra y se valorará a sí mismo como espectador.

En la lectura valorativa habría que considerar, no sólo si se está o no de acuerdo personalmente con los valores explícitos promovidos por la obra, sino lo que reflejan socialmente. Se podría valorar, por ejemplo, si la obra pone de manifiesto la pérdida de valores que caracteriza la modernidad, la ausencia de puntos de referencia ética.