

Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación

Methodological Proposal for the Analysis of the Documental Form. From Quantification to Qualification

Álvaro Giménez Sarmiento. Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (España)

Ha trabajado durante más de veinte años como realizador y guionista en series, programas y documentales para televisión. Como director de cine, ha escrito y dirigido *Pernocta* (2003), *Luminaria* (2004), *Pulse* (2013), *Elena Asins – Génesis* (2014) y *Federico* (2017). Su último guion documental, *Anatomía de un dandy* (2021), estuvo nominado a los Goya y a los Premios Alma del Sindicato de Guionistas. Actualmente desarrolla su doctorado en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (URJC). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2804-0242>

Víctor Cerdán Martínez. Universidad Complutense de Madrid (España)

Profesor e investigador en la facultad Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Es miembro del grupo de investigación COIME y participa en el proyecto "Procesamiento cerebral durante el visionado de películas" en la Facultad de Medicina (UCM). En televisión ha dirigido dos temporadas de la serie de documentales internacionales *Héroes Invisibles* (2016-2017) para RTVE y en cine ha escrito, dirigido y producido varios cortometrajes y el largometraje *Perderlo todo* (2021). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0069-5063>

Artículo recibido: 09/02/2022 – Aceptado: 16/03/2022

Resumen:

El análisis fílmico adolece de modelos mixtos donde se combinen técnicas cuantitativas con la interpretación cualitativa. En el presente artículo proponemos una metodología para el estudio del género documental donde se combinan técnicas cuantitativas con el estudio historicista, la fijación de materiales, el análisis de la forma cinematográfica (Bordwell y Thompson, 1979) y la interpretación y valoración cualitativa. Se trata de un modelo compuesto por cuatro fases (ficha técnico-artística, análisis contextual, análisis de la forma fílmica e interpretación del análisis) que puede ser adaptado según las necesidades del analista. Además, la metodología puede abordar también el cine de

ficción y otras modalidades del cine documental más huidizas, como el cine poético (Nichols, 1996) o el ensayo documental. Los resultados obtenidos a partir de este sistema permiten fundamentar las conclusiones sobre una base cuantitativa comprobable, con lo que la dispersión habitual en el análisis fílmico queda acotada.

Palabras clave:

Análisis fílmico; análisis documental; análisis cualitativo; análisis cuantitativo; recursos narrativos; metodología; forma fílmica.

Abstract:

Film analysis usually lacks mixed models where quantitative techniques are combined with qualitative interpretation. The methodology we propose in this article for the study of documentary genre, combines quantitative techniques and the historicist study, the fixation of materials, the analysis of the film form (Bordwell y Thompson, 1979) and the interpretation and qualitative assessment. It is a model based on four phases (technical-artistic index, contextual analysis, filmic form analysis and interpretation) that can be adapted according to the needs of the analyst. In addition, this methodology can also address fiction cinema or other more elusive forms of documentaries, such as poetic cinema (Nichols, 1996) or the documentary essay. The findings obtained by this method allow the conclusions to be based on a verifiable quantitative basis, limiting the usual dispersion in film analysis.

Keywords:

Film analysis; documentary analysis; quantitative analysis; qualitative analysis; methodology; film form.

1. Introducción

La metodología propuesta fue diseñada para analizar la obra televisiva de Orson Welles en una doble dirección: por un lado, situarla dentro de un contexto histórico y relacionarla con otras obras del autor; y por otro, encontrar una serie de pautas narrativas y estilísticas que se manifiestan también en el largometraje documental *Fraude* (F for Fake, 1973). Más concretamente, la investigación se centra en las únicas piezas televisivas que Welles finalizó: la serie *Orson Welles Sketch Book* (1955), el piloto *Portrait of Gina* (1956) y el largometraje documental para la cadena alemana ARD *Filming Othello* (1978). Esta investigación es particularmente interesante porque *Fraude* está considerado como uno de los primeros documentales ensayísticos de la historia, por lo que la investigación bucea en el génesis de esta forma narrativa.

Se trata, por tanto, de una metodología diseñada para explorar un determinado cine documental, pero que puede ser adaptada a cualquier otro tipo de texto fílmico mediante la modificación de las variables de interpretación. De igual manera, se trata de una metodología que parte de otras cuya solvencia está bien contrastada, como son las de Francesco Casetti y Federico di Chio (1990), Jaques Aumont y Michel Marie (1988), o Ramón Carmona (1996), pero añadiendo una dimensión habitualmente infravalorada en los sistemas de análisis fílmicos: el análisis cuantitativo. Esta cuantificación se ejecuta a través de análisis tabulado de los tipos de planos, las angulaciones, los movimientos de cámara, las transiciones de montaje, el contenido visual, el contenido sonoro y el tiempo

representado -presente, *flash-back* o *flash-forward*-. De estos datos se obtienen porcentajes de cada variable y gráficos visuales que ayudan a realizar el análisis. Además, gracias al desglose temporal de los planos, obtenemos datos específicos del número de planos, su ritmo -planos por minuto- y su distribución en una línea de tiempo.

En relación con este marco teórico, conviene reseñar que el estudio parte de las ideas sobre la forma cinematográfica postuladas por David Bordwell y Kristin Thompson en su manual *El arte cinematográfico* (1979), con especial atención en la división entre forma narrativa y estilo cinematográfico. También se analiza el diseño sonoro a través de la formulación teórica de Michel Chion (1990) y se emplean las formulaciones de Gilles Deleuze (1983, 1985) sobre la “imagen-movimiento” y la “imagen-tiempo”. De igual manera, en la interpretación del análisis, se alude a las modalidades documentales de Bill Nichols (1991, 2001), a las voces de Carl Platinga (2009) y, por último, a los modos de deseo de Michel Renov (1993). Todo ello para intentar dilucidar si esas películas televisivas muestran una incipiente narrativa ensayística categorizada por autores como Josep María Catalá (2014) o Antonio Weinrichter (2004). Aun así, y pese a que sería interesante desgranar todo el proceso seguido en esa investigación, el presente artículo se centra solo en proponer una metodología cuantitativa y cualitativa para analizar el cine documental.

Pero antes de explicar la metodología desarrollada, conviene delimitar qué entendemos por análisis fílmico. Etimológicamente, “analizar” significa resolver reconstruyendo, es decir, dar solución a un problema mediante un método que procede de la solución formulada a través de una hipótesis. Se trata de una dirección determinada (Carmona, 1996) que preconfigura aquello que podría ser el resultado de nuestra investigación (Casetti y di Chio, 1990). Es decir: no se pretende desarrollar un sistema universal, sino adaptado a nuestro objeto de estudio y la hipótesis de partida. Aun así, y siempre con la intención de diseñar una metodología lo más flexible posible, conviene mencionar los puntos que se consideran esenciales en todo análisis textual. Jacques Aumont y Michel Marie los sintetiza al definir el filme como:

una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988, p. 8)

Por tanto, debemos tener en cuenta que para analizar un filme no basta con visionar el objeto de estudio, sino que necesitamos realizar una aproximación en profundidad “que obligue a revisitarlo hasta llegar a sus resortes mínimos” (Felici y Tarín, 2007, p. 2). Parece que aquí también hay cierto consenso entre los teóricos al introducir la figura del *découpage* -o descripción por secuencias- como método óptimo para el análisis. Se trata, en palabras de Casetti y di Chio:

de un análisis que, a través de la descomposición, conduce a un reconocimiento sistemático de los elementos del texto, y ello deriva a inventariar todo aquello

que pertenece al objeto examinado, o al menos todo aquello que es relevante, aunque quizá no sea asequible de inmediato. (Casetti y di Chio, 1990, p. 22)

Aunque este *découpage* debe ser específico para cada estudio, la mayoría de los investigadores coinciden en diferenciar dos fases clave: por un lado, la descomposición del filme en sus elementos constituyentes; y por otro, la recomposición de esos elementos para establecer relaciones que nos permitan “comprender y explicar los mecanismos que construyen un todo significativo” (Felici y Tarín, 2007, p. 3). En definitiva, nos disponemos a establecer un esquema de análisis donde queden sintetizadas todas y cada una de estas ideas: desde la situación particular de la película dentro de la filmografía general y particular del autor, hasta el análisis exhaustivo -descomposición y recomposición- de los elementos narrativos y estilísticos de las películas. Todo ello para establecer una serie de conclusiones que nos permita clasificar las películas y, a partir de ahí, aunque ya no sea objeto de este artículo, establecer un segundo análisis comparativo donde las piezas dialoguen y establezcan lazos de intertextualidad.

Por último, conviene realizar una puntualización sobre la extensión del análisis. Mientras que la mayoría de los teóricos recomiendan extraer fragmentos y extrapolar las conclusiones al resto de la película, nuestra propuesta, aun a riesgo de que la longitud exceda con creces los cánones habituales, propone analizar la totalidad del filme. La razón es que esta metodología quiere ser útil para establecer similitudes estructurales entre películas, algo que resulta imposible sin tener en cuenta todo el metraje.

2. Estado de la cuestión

Conviene establecer el estado de la cuestión en cuanto a los estudios cuantitativos fílmicos, ya que supone la característica más relevante de la presente metodología. La mayor parte de los estudios cuantitativos actuales sobre cine se centran en el análisis de las audiencias de los espectadores. Por ejemplo, los estudios de Levin, (2012) y Soto-Sanfield *et al.*, (2021) emplean *big data* para averiguar tendencias en los intereses y los gustos de los espectadores contemporáneo. Asimismo, otros estudios (Kang *et al.*, 2015; Kauttonen *et al.*, 2015; Andreu-Sánchez *et al.*, 2018; Akiba *et al.*, 2019) emplean metodologías cuantitativas para analizar la actividad cerebral de los espectadores durante el visionado de películas a través de resonancia magnética (fMRI) o electroencefalograma (EEG).

En cuanto al estudio de obras fílmicas desde metodologías cuantitativas, destaca el estudio de Kobayashi *et al.*, (2016) donde los autores crean un software capaz de analizar los planos y encuadres de la película *Los siete Samuráis* (Akira Kurosawa, 1954). Lee *et al.*, (2011) e Isaac (2020) también realizan un software capaz de analizar los colores de una película para determinar los tonos más usados en cada filme, como en las películas de Hayao Miyazaki. Otros estudios (Cerdán y Villa, 2019) emplean metodologías mixtas para analizar obras audiovisuales, pero sin el empleo de softwares de tratamiento de la imagen. Los autores recopilan datos cuantitativos basados en diferentes marcos teóricos de la narrativa fílmica con el objetivo de obtener unos resultados que aporten una aproximación cuantificable de las obras analizadas.

También debemos mencionar el proyecto conocido como “cinematics”, iniciado entre otros por Yuri Tsivian. Este sistema emplea técnicas estadísticas para analizar la duración media de los planos – *average shot length*- y disponer estos valores en una progresión lineal. Se trata de un proyecto de enorme valor, sobre todo por su potencial como base de datos (Baxter, 2014), pero que apenas permite ampliar las variables de análisis. Para paliar esta deficiencia, Nick Redfern (2013) complementa el uso de “cinematics” con otras técnicas estadísticas para analizar el estilo y la narración de *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950). Se trata de un valioso estudio que guarda algunas concomitancias con la parte cuantitativa de nuestra propuesta, aunque obvia aspectos como los movimientos de cámara –reencuadres- y el plano sonoro de la película.

3. Propuesta metodológica

Tras acercarnos a aquello que entendemos como análisis textual y comprobar el estado de la cuestión, detallamos las cuatro secciones que contiene la metodología propuesta: ficha técnico-artística, análisis contextual, análisis formal (narrativo y estilístico) e interpretación del análisis.

3.1. Ficha técnico-artística

Esta ficha pretende fijar los materiales a analizar, unificar créditos técnico-artísticos y esclarecer dudas sobre fechas y lugares de producción. Los apartados son los siguientes:

Título: Se trata de establecer el título de la pieza, siempre prevaleciendo el que se empleó en su estreno oficial.

Número de capítulos: En caso de que se trate de una serie, establecer el número de episodios. También situar, si es menester, la pieza dentro de un conjunto seriado. En este orden siempre prevalecerá el criterio del estreno oficial o primera emisión pública.

Nacionalidad: establecida por los registros o documentos oficiales existentes.

Fecha de producción: Establecer las posibles fechas de preproducción, rodaje y postproducción.

Fecha de estreno: Fecha de la primera emisión televisiva o estreno comercial en salas.

Lugar de producción: delimitar los países en los que la pieza ha sido rodada. Este apartado excluye los lugares de rodaje de los materiales de archivo, es decir, aquellos que son tomados por el director, pero no rodados por él.

Idioma: idioma original.

Duración completa y duración por capítulo: la duración exacta de la pieza o de cada uno de los capítulos que compongan la serie. La expresaremos en horas, minutos y segundos.

Soporte: definir el tipo de negativo empleado o soporte digital, y si se trata de blanco y negro, color u otro tipo de modalidad.

Ratio de pantalla: establecer la ratio de pantalla. Prevalecerá la ratio con el que la pieza fue emitido o exhibido por primera vez. En caso de que se desconozca, tomamos la ratio empleada en rodaje.

Sonido: especificar si la película cuenta con banda de sonido.

Ficha técnica: Enumerar los jefes de equipo que nos permita establecer una autoría de la película. Nos referiremos principalmente al director, productor, guionista, montador, jefe de sonido, director de arte, vestuario y maquillaje. Si en algún caso resultara pertinente destacar algún miembro más, se reseñará tanto el cargo como la justificación de esa incorporación en la ficha técnica.

Ficha artística: Reseñar aquellas personas que tienen presencia en las imágenes, ya sean actores, actrices, presentadores, entrevistados, etc. En determinados casos, como puede ser el de algún largometraje, se especificará solo los roles más relevantes.

Fijación de los materiales empleados en el análisis: se reseña al lector los materiales que se han empleado para el análisis y, sobre todo, se establecen posibles desviaciones de calidad y formato con respecto a la película original. Concretamente, en la investigación propuesta, se trataba de películas de complicado acceso y, a veces, los formatos examinados no son copias del negativo original.

Otros datos de interés: información relevante que pueda influir en el posterior análisis.

Sinopsis argumental y sinopsis argumental por capítulo: Estas sinopsis son de especial interés cuando los materiales son de difícil acceso. Con ellas, el lector podrá al menos disponer de un detallado desarrollo del argumento. Esta sinopsis nunca adquirirá el formato de sinopsis comercial, entendida como un argumento de venta, sino que será meramente descriptiva, intentando relatar todos los acontecimientos importantes que en ella suceden. Como es entendible, esta sinopsis variará en longitud dependiendo del minutaje de la pieza.

3.2. Análisis contextual

Como ya hemos señalado en la introducción, el contexto que rodea a la obra puede determinar su configuración y desarrollo. Se trata de exponer no solo los condicionantes sociales, económicos y culturales, sino también la situación de la propia institución cinematográfica, Por ello, proponemos analizar las siguientes seis variables:

Contexto sociopolítico: descripción del entorno sociopolítico en el que se realiza la obra haciendo hincapié en aquellos elementos que, por acción directa o indirecta, influyen en el desarrollo de la producción.

Acontecimientos más importantes durante el año anterior a la producción del programa: a diferencia de la descripción más generalista del punto anterior, este sitúa el audiovisual un año antes de su emisión/estreno. Se trata de una enumeración sucinta de los hechos más relevantes que nos permitirá establecer si ha habido alguna relación directa o indirecta con la pieza.

Situación de la película dentro de la institución cinematográfica o televisiva: posibles precedentes que expliquen la puesta en marcha de dicha pieza. Como explica Vicente J. Benet (2004), se trata de identificar “las determinaciones legales, económicas, sociales e incluso tendencias estilísticas que marcan su aparición” (p. 290).

Conexiones intertextuales con otras piezas. Entendemos por intertexto la relación, el diálogo y la dependencia que podemos establecer entre el texto que es objeto de estudio y otros textos. Benet acierta otra vez al referirse a este aspecto como “esencial en la elaboración de un marco genérico mediante el que una serie de filmes comparten convenciones narrativas e iconográficas que desarrollan expectativas permanentes en el espectador”. (2004, p. 294). En este apartado también se relacionará la pieza con otras obras del autor y con los géneros cinematográficos.

Recepción del filme, tanto de público como crítica. Se tratarán de delimitar algunos de los documentos que explican la respuesta comercial y de la prensa especializada.

Otros datos de interés que nos puedan ayudar al posterior análisis.

3.3. Análisis formal

Siguiendo las ideas propuestas por David Bordwell y Kristin Thompson (1979), el análisis formal tendrá una doble dimensión: el análisis de la forma narrativa y el análisis del estilo cinematográfico.

3.3.1. Análisis de la forma narrativa

Recordemos que según Bordwell y Thompson (1979), la forma narrativa es “una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el espacio-tiempo” (p. 65). Para analizarlo establecemos las siguientes paradas:

Tipo de forma narrativa: se clasificará según sea narrativo o no narrativo, y dentro de los no narrativos distinguiremos si se trata de un relato categórico, retórico, abstracto o asociativo. Dentro de esta taxonomía analizaremos también si estamos ante modelos puros o mixtos, y el grado de tendencia hacia uno u otro (Bordwell y Thompson, 1979).

Enunciación: trataremos de determinar el punto de vista y la perspectiva que se toma durante el relato. Aquí identificaremos el grado de focalización –óptica, cognitiva y epistemológica- y el conocimiento, alcance y profundidad a la que llega el relato, todo ello en consonancia con el tipo de forma narrativa y los tipos de mirada–objetiva, irreal, interpelativa y subjetiva- (Casetti y di Chio, 1990).

Estructura narrativa: especificar la causalidad narrativa dentro del desarrollo del relato. Esta división puede venir por actos o episodios y orientará sobre todo la representación de la temporalidad y, en algunos casos, la delimitación del espacio cinematográfico (Field, 1979).

Delimitación del espacio representado: espacios físicos retratados en la película y cómo se distribuyen en la línea temporal.

Representación de la temporalidad: una de las secciones más importantes de esta metodología y que estará dividida en tres partes:

Colocación temporal: establecer la época, año o periodo que retrata la película, es decir, el tiempo-colocación definido por Casetti y di Chio (1990).

Devenir temporal: según el orden, la duración y la frecuencia. Este mismo se dividirá en cuatro variables.

Orden y ritmo secuencial: dividiremos el relato en escenas, entendidas como unidades argumentales, y secuencias (Mckee, 1997), definidas por su unidad temporal y espacial de los planos que las componen (Lavandier, 1994). A partir de esta segmentación, se analizará el ritmo extra secuencial y su relación con el conjunto del relato (Field, 1995).

Orden: establecer si se trata de un tiempo circular, cíclico, lineal o acrónico (Casetti y di Chio, 1990).

Duración: según sea normal o anormal, y dentro de ellas delimitar la absoluta y la relativa. También determinar la aparición de elipsis, resúmenes, extensiones y pausas (Casetti y di Chio, 1990).

Frecuencia: según sea simple, múltiple, repetitiva e iterativa/frecuentativa (Casetti y di Chio, 1990).

3.3.2. Análisis del estilo cinematográfico

Tras el análisis de la forma narrativa, nuestra metodología se centrará en el estilo cinematográfico. Para ello realizaremos un desglose *-découpage-* de cada uno de los recursos que consideramos importantes. Estos recursos se tabularán para extraer unos cómputos globales que nos permitan afrontar el análisis con suficiente solvencia. Para facilitar este análisis cuantitativo, se propone la programación de una tabla donde los

datos puedan ser tabulados a partir de un código temporal definido por horas, minutos, segundos y frames. Este último valor se puede omitir según la precisión que requiera el objeto de estudio, aunque recomendamos su uso puesto que la duración de la película puede variar según se trabaje con un *frame rate* u otro. Los campos que proponemos para la tabulación son los siguientes:

Inicio de plano: código de tiempo del comienzo de plano.

Fin de plano: código de tiempo del final de plano.

Inicio de subplano: código de tiempo del inicio del subplano¹.

Fin de subplano: código de tiempo del final del subplano.

Duración del plano: número de frames que componen un plano.

Duración del subplano: número de frames que componen un subplano.

Transición: tipo de transición que se establece en el final del plano con el siguiente. Puede ser por corte (CT), encadenado (EN), fundido (FN) o animación (AN).

Tipo de plano: catalogación del plano según el encuadre. Este puede ser gran plano general (GPL), plano general (PG), plano americano (PA), plano medio (PM), plano medio corto (PMC), primer plano largo (PPL), primer plano (PP), primer plano corto (PPC), plano detalle (PD) e indefinido² (IND).

Angulación: definida según la relación de angulación que guarda la cámara con la altura de los ojos del sujeto principal. Puede ser un plano picado (PC), un plano contrapicado (CP), un plano a la altura de los ojos (PO) y un plano indefinido³ (IND).

Movimiento: según este parámetro el plano puede ser fijo (FJ), cámara al hom-

¹ Entenderemos por subplano la división de un plano por movimiento de cámara. Este plano, al reposicionarse la cámara, genera un nuevo encuadre que determina otro valor de plano y, por tanto, un desglose nuevo de los diferentes valores a contemplar.

² Planos no enclavados en las categorías tradicionales, como barridos en los que el contenido del plano no está definido o planos cuya composición engloben muchos tipos de encuadre con varios personajes o juegos de reflejos.

³ Nos referimos a planos cuyo planteamiento impide determinar su angulación.

bro⁴ (CH), travelling⁵ (TR), grúa⁶ (GR), zoom⁷ (ZO), ampliado de laboratorio o digital (AM), barrido (BR) y movimiento sobre trípode (MT).

Contenido visual, clasificado según aparezca en pantalla personajes (PER), paisajes (PJ), objetos (OB) o elementos para realizar una transición (TR).

Contenido de audio, según se trate de sonido ambiente (AMB), música diegética (MUS DIE), música extradiegética (MUS EXT), diálogos (DIA), narración (NAR), off (OFF) o silencio (SL).

Referencias al espectador: miradas a cámara, interpelaciones, llamadas de atención, etc. La clasificación solo contemplará si existen o no esas referencias, sin llegar a determinar de cuáles se trata.

Elementos metafílmicos⁸ o referencia a ellos: la clasificación solo contemplará si existen o no estos elementos o referencias a ellos.

Representación del tiempo, ya sea presente, pasado -flash back- o futuro -flash forward-.

Además de estos datos, el desglose plano a plano derivará en otros datos que nos serán de gran ayuda en el análisis de la forma narrativa y el estilo cinematográfico. Estos son:

Número de planos totales: indica el número total de planos que contiene la película incluyendo los títulos de crédito.

Media de planos por minuto: ponderación del número de planos que tiene la pieza por cada minuto de duración. Este dato nos proporciona una visión global del ritmo de montaje sin discriminar las diferentes partes del filme. Se trata de un valor similar al que se obtiene con la técnica “cinematics” y, si fuera necesario, se puede inferir por una sencilla regla de tres.

Progresión de planos dentro de la escala de tiempo. Se trata de un desglose visual del ritmo de planos por frames o por segundos que nos permite visualizar el ritmo de montaje en cada parte del filme. De esta manera, el investigador podrá asociar los incrementos y descensos del ritmo a aspectos narratológicos.

⁴ La cámara al hombro (también llamada cámara en mano) consiste en prescindir deliberadamente de los métodos de imagen estable tradicionales. Este movimiento se puede generar por desplazamiento del operador o por la vibración que su cuerpo transfiere al intentar mantener la cámara fija.

⁵ Consideramos travelling a la técnica cinematográfica que consiste en desplazar una cámara montada sobre unas ruedas para acercarla o alejarla al sujeto u objeto que se desea filmar.

⁶ Movimientos realizados por un dispositivo o soporte que permite mover la cámara por el espacio de rodaje, ya sea este en interior o exterior. Estos dispositivos pueden ser fijos o extensibles, según los requerimientos del plano.

⁷ Movimiento definido por el pliego o extensión del juego de ópticas que compone una lente cinematográfica. El acercamiento o el alejamiento del objeto es óptico y la cámara se mantiene fija en un punto del espacio.

⁸ Cuando hablamos de elementos metafílmicos nos referimos a elementos del proceso cinematográfico: cámaras, personal técnico, iluminación, etc.

Tabla 1

Ejemplo de tabla con una selección de variables. Orson Welles Skecthbook. Capítulo 01 (1955).

	N° PLANO	INICIO PLANO	FIN PLANO	DURACIÓN SUBPLANO	INICIO SUBPLANO	FIN SUBPLANO	DURACIÓN SUBPLANO	TRANS	TIPO DE PLANO 2	ANGU.	MOVIM.	CONT. VISUAL	CONT. AUDI	REF. ESPEC. T.	ELEM. METAFIL. ML.	TIEMPO
PLANO	1	00:00:00:00	00:00:09:11	00:00:09:11				A	PD	PC	AM	TT	SL	NO	NO	PRESENTE
PLANO	2	00:00:09:12	00:04:17:11	00:04:07:23				EN			GR					
SUBPLANO	2a				00:00:09:12	00:00:55:02	00:00:45:14		PD	PC		OB	AMB	NO	NO	PRESENTE
SUBPLANO	2b				00:00:55:03	00:04:17:11	00:03:22:08		PMC	PC		OW	NAROW	SÍ	SÍ	PRESENTE
PLANO	3	00:04:17:12	00:04:35:04	00:00:17:16				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	4	00:04:35:05	00:05:10:17	00:00:35:12				EN	PPL	AO	FJ	OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
PLANO	5	00:05:10:17	00:05:19:07	00:00:08:14				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	6	00:05:19:08	00:06:40:15	00:01:21:07				EN	PPL	AO	FJ	OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
PLANO	7	00:06:40:16	00:06:46:22	00:00:06:06				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	8	00:06:46:23	00:09:15:09	00:02:28:10				EN	PPL	AO	FJ	OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
PLANO	9	00:09:15:10	00:09:21:06	00:00:05:20				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	10	00:09:21:07	00:10:29:18	00:01:08:11				EN	PPL	AO	FJ	OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
PLANO	11	00:10:29:19	00:10:40:13	00:00:10:18				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	12	00:10:40:13	00:11:19:23	00:00:39:10				EN			GR					
SUBPLANO	12a				00:10:40:13	00:11:14:15	00:00:34:02		PPL	AO		OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
SUBPLANO	12b				00:11:14:16	00:11:19:23	00:00:05:07		PP	AO		OW	NAROW	SI	NO	PRESENTE
PLANO	13	00:11:19:24	00:11:28:18	00:00:08:18				CT	PD	IND	FJ	DB	NAROW	NO	NO	PRESENTE
PLANO	14	00:11:28:19	00:14:42:20	00:03:14:01				FN	PP	AO	FJ	OW	NAROW	SÍ	NO	PRESENTE
PLANO	15	00:14:42:21	00:14:49:12	00:00:06:15				EN	PD	PC	FJ	TT	SL	NO	NO	PRESENTE
PLANO	16	00:14:49:13	00:14:59:21	00:00:10:08				FN	IND	IND	IND	CR	SL	NO	NO	PRESENTE

Desde esta tabla se pueden extraer todos los gráficos que necesitemos para visualizar los datos.

Tabla 2

Ejemplos de visualización de datos. Porcentaje de la duración de cada tipo de plano y porcentaje de angulación. Orson Welles Skecthbook. Capítulo 01 (1955).

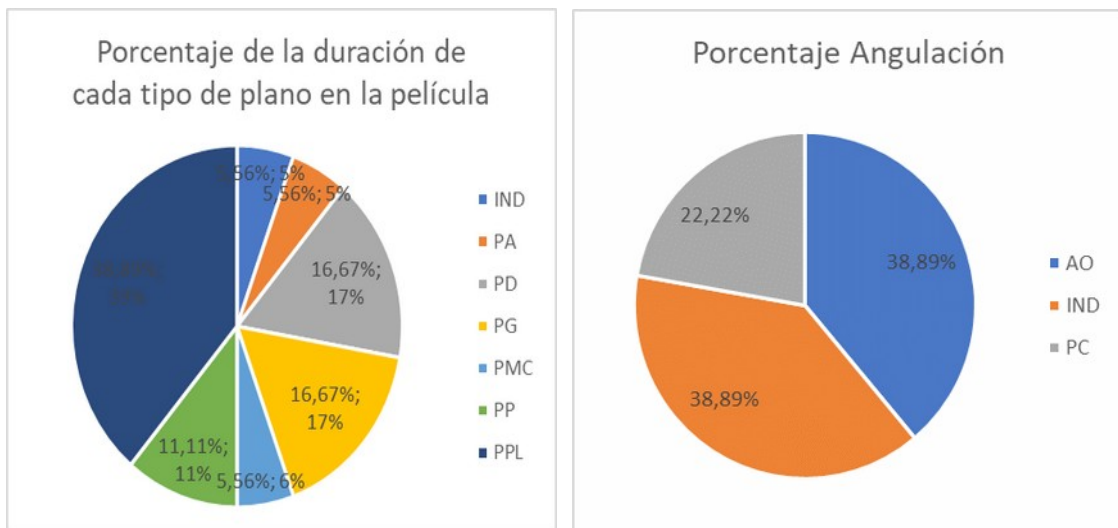


Tabla 3

Ejemplos de visualización de datos. Progresión de planos dentro de la escala de tiempo. Orson Welles Skecthbook. Capítulo 01 (1955).



A partir de este desglose, dividimos el análisis del estilo cinematográfico en cuatro subsecciones:

Puesta en escena: teniendo en cuenta tanto la puesta en escena en el espacio como en el tiempo, y analizando elementos fundamentales como los escenarios, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y el movimiento de los actores. A través del análisis de estas características llegaremos a conclusiones sobre el realismo en la puesta en escena, sobre su escenificación y sobre aspectos concretos como la luz y el color, la composición del cuadro y la mirada del espectador (Bordwell y Thomson, 1979).

Fotografía: es lo que llamamos las propiedades cinematográficas, entre las que encontramos las gamas de tonalidades, la velocidad del movimiento, las relaciones de perspectivas y todas las cuestiones relacionadas con el encuadre (Bordwell y Thomson, 1979).

Montaje: análisis de las relaciones gráficas, rítmicas, espaciales y temporales entre planos. Con ellas se identificarán también posibles discontinuidades del montaje (Bordwell y Thomson, 1979) y se estudiará el ritmo dentro de la secuencia –intrasecuencial- y su progresión en el conjunto –extrasecuencial-.

Sonido: partimos de las ideas de Bordwell y Thompson (1979) para desarrollarlas con el planteamiento teórico de Chion (1990), deteniéndonos con especial profusión en aspectos como la zona acústica, la palabra-texto, la palabra emancipada o la posición temporal y espacial del sonido. También consideramos aspectos básicos como el nivel, el tono y el timbre, y como estos pueden generar ritmo, fidelidad, espacio y dimensión temporal (Bordwell y Thompson, 1979).

3.4. Interpretación del análisis

Una vez diseccionado el filme, pasamos a la interpretación de ese análisis. En el caso de las películas televisivas de Orson Welles, nuestra pretensión era identificar una serie de pautas que nos ayudaran a identificar una futura narrativa ensayística, por lo que requería primero categorizar cada una de las piezas según las teorías documentales postuladas por Nichols, Platinga y Renov. Después se realizaba un ajuste de esa clasificación según las particularidades del discurso televisivo para terminar con el

rastreo de esa voz ensayística. En tercer lugar, se analizaba la pieza según algunas teorías de Deleuze. Y por último, se complementaba con otras interpretaciones sobre la película y anexos. De este modo, la metodología quedaba completada con los siguientes puntos:

Modo, voz y deseo: según los planteamientos teóricos de Nichols (1991, 2001), Platinga (2009) y Renov (1993).

La particularidad televisiva: determinar y analizar elementos que distinguen la forma documental televisiva de la destinada a salas. Establecer si se contiene los elementos fundamentales para considerarla una pieza televisiva.

Imagen-movimiento o imagen-tiempo: concluir si el tratamiento de la película supone una imagen-movimiento o una imagen-tiempo (Deleuze, 1983, 1985). Dentro de las “imágenes-movimiento” comprobaremos si existe “imagen-percepción”, “imagen acción” e “imagen-afección”. Si se trata de una “imagen-tiempo”, profundizaremos en las posibles “imágenes-cristal”, “imágenes-sueño” o “imágenes-recuerdo”.

Análisis de la voz ensayística: determinar si existe voz ensayística y establecer los elementos que la conforman según el desarrollo teórico planteado.

Otras interpretaciones de estas películas que se hayan podido dar por otros autores que difieran de mi análisis.

Anexos: textos, apuntes y materiales interesantes para seguir trabajando en estas películas.

4. Validez de la metodología

Toda esta metodología cumple el criterio de validez establecido por Francesco Casetti y Federico di Chio en su manual *Cómo analizar un film* (1990). Para estos autores, cualquier análisis textual debería tener coherencia interna, fidelidad empírica, relevancia, profundidad, extensión, economía y elegancia:

Un análisis válido debe poseer al menos tres características. Primero debe tener coherencia interna, es decir, no contradecirse en modo alguno (...). Después debe tener fidelidad empírica, esto es, conservar un enlace efectivo con el objeto investigado (...). Finalmente debe poseer relevancia cognoscitiva, en otras palabras, decir algo tendencialmente nuevo. (Casetti y di Chio, 1990, p. 58)

Además, añade que un análisis debe tener las siguientes características complementarias: profundidad, es decir, ser capaz de captar su esencia más profunda; extensión, en el sentido de contemplar y analizar el mayor número de elementos posibles; economía, abogando por la síntesis para ganar en eficacia y funcionalidad; y por último elegancia, esto es, provocar placer tanto al analista como al lector, poniendo énfasis en la expresividad personal como un elemento importante en cualquier aportación científica (Casetti y di Chio, 1990).

5. Limitaciones de la metodología

Pese a la utilidad de la metodología, debemos resaltar algunas limitaciones que hemos encontrado en su aplicación. Todas ellas son subsanables adaptando el método al objetivo de estudio, pero conviene tenerlas en consideración:

- La disección del filme plano a plano provoca en determinados momentos una excesiva repetición de variables. Aunque para nuestra investigación ha sido imprescindible, es posible que en futuros análisis se agrupen escenas o situaciones con el fin de deconstruir el texto en unidades algo más grandes y menos atomizadas. Esto puede permitir minimizar el esfuerzo de desglose y conseguir unos resultados similares.
- Se trata de una metodología enfocada hacia el cine documental y, en concreto, hacia una modalidad ensayística y performativa. Las variables escogidas pueden mostrar limitaciones en otras formas como el documental observacional o el poético (Nichols, 1996), por lo que deben modificarse en función de los objetivos del estudio. La modificación de variables para el cine de ficción sería algo más profunda y convendría reformular parte de la cuantificación acorde con las hipótesis de partida.
- La cuantificación supone una ayuda inestimable, pero, en ocasiones, los datos deben ser considerados según variables menos tautológicas. El análisis cuantitativo es incapaz de valorar cuestiones como la posición de un determinado plano y la importancia que esta le proporciona. Los datos son cómputos que nos ayudan a dilucidar elementos que parecen ocultos, pero no podemos abandonarnos a ellos. La participación del investigador en el último apartado es imprescindible y deben introducirse variables más subjetivas. La cuantificación apoya la cualificación, pero nunca puede sustituirla.

6. Conclusiones

Conociendo las limitaciones de la metodología y adaptando las variables de análisis al objeto de estudio y a las hipótesis planteadas, el presente sistema supone una herramienta útil para analizar un filme desde una perspectiva mixta. A partir del análisis cuantitativo de los distintos recursos narrativos y estilísticos, se fundamenta la cualificación y la interpretación de las películas proporcionando una mayor solvencia al proceso de análisis. De igual manera, la cuantificación nos ayuda a encontrar elementos que, a priori, permanecen ocultos y que pueden no ser detectados por el analista. Además, consideramos que puede ser una herramienta útil para aquellos analistas poco familiarizados con la técnica cinematográfica, puesto que les puede ayudar a identificar y cuantificar recursos que habitualmente pasan desapercibidos.

Por otro lado, nuestra metodología pretende aportar un orden lógico y sistemático con la que acercarse al objeto de estudio. Aunque existen muchas metodologías para el análisis de textos fílmicos, la mayoría de ellas centran su atención en el desarrollo teórico y obvian algo tan importante como la ruta de análisis. Con nuestra propuesta hemos querido definir un orden progresivo y cómodo, donde la aportación del analista convive

con un marco teórico contrastado y manejable. Esta apuesta por la usabilidad se traduce también en las enormes posibilidades de adaptación del modelo; pese a que ha sido diseñado para analizar el cine documental, la metodología se puede aplicar a cualquier expresión fílmica realizando pequeños ajustes en las variables de análisis. Se trata de un modelo vivo y permutable.

Por último, la metodología pone en valor la representación visual de los datos, un aspecto que facilita el análisis en fases avanzadas. Un filme puede llegar a ser un texto incómodo sobre el que navegar provoca enormes pérdidas de tiempo. La traducción a gráficos permite observar en un golpe de vista muchas de las variables sin necesidad de reproducir la pieza, aportando una radiografía precisa de las diferentes estrategias llevadas a cabo en su construcción. Si bien es cierto que para llegar a estos diagramas hay que primeramente desgranar el texto, los datos quedan tabulados y almacenados proporcionando orden y claridad a toda la interpretación cualitativa. Además, los datos quedan almacenados y pueden ser empleados en futuras investigaciones, ampliando las posibilidades en los análisis comparativos.

7. Referencias bibliográficas

- Andreu-Sánchez, C., Martín-Pascual, M. A., Gruart, A., & Delgado-García, J. M. (2018). Chaotic and fast audiovisuals increase attentional scope but decrease conscious processing. *Neuroscience*, 394(1), 83-97. <https://doi.org/10.1016/j.neuroscience.2018.10.025>
- Akiba, H. T., Costa, M. F., Gomes, J. S., Oda, E., Simurro, P. B., & Dias, A. M. (2019). Neural Correlates of Preference: A Transmodal Validation Study. *Frontiers in Human Neuroscience*. 13-73. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2019.00073>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1993). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Paidós.
- Aumont, J., & Marie, M. (1998). *L'analyse des films*. Nathan.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Paidós.
- Baxter, M. (2014). Notes on Cinematic Data Analysis. Autoeditado. https://www.cinematics.lv/dev/Cinematics_Book_Baxter.pdf.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Paidós.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós.

- Benet, V. J. (2004). *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- Carmona, R. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- Cerdán Martínez, V. y Villa Gracia (2019). Creación de un formato de concienciación social para la televisión pública española: «Héroes Invisibles». *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 1565-1579. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1399-82>
- Chion, M. (1982, 1993a). *La voix au cinéma*. Editions de l'Etoile, Cahiers du cinéma.
- Chion, M. (1993b), *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós.
- Deleuze, G. (1991). *La imagen-movimiento*. Paidós.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Field, S. (1995). *El libro del guion*, Plot.
- Tarín, F. J. G. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Beira Interior.
- Isaac, C. G. (2020). Web-based 3D HSV color data gathering and visualization for applied cinematics: A case study in Hayao Miyazaki's animated motion pictures. Proceedings of the 3rd International Conference on Web Studies.
- Kang, D., Kim, J., Jang, D-P., Cho, Y. S., & Kim, S-P. (2015). Investigation of engagement of viewers in movie trailers using electroencephalography. *Brain-Computer Interfaces*, 2(4), 193-201. <https://doi.org/10.1080/2326263X.2015.1103591>
- Kauttonen, J., et al. (2015). Optimizing methods for linking cinematic features to fMRI data. *NeuroImage*, 110, 136-148. <http://dx.doi.org/10.1016/j.neuroimage.2015.01.063>
- Kobayashi, N., Yamada, H., Utsunomiya, H., Morisaki, S., & Yamamoto, S. (2016). The evaluation knowledge of standard software asset using the seven samurai framework. *Procedia Computer Science*, 96, 782-790. <https://doi.org/10.1016/j.procs.2016.08.238>
- Lavandier, Y. (2003), *La dramaturgia*. Ediciones Internacionales Universitarias.
- Lee, S.-W., Kim, J.-S., y Cho, M.-S. (2011). Development of a consistent color reproduction software for digital cinema. 2011 17th Korea-Japan Joint Workshop on Frontiers of Computer Vision (FCV).

- Levin, D. T. (2012). Great flicks: Scientific studies of cinematic creativity and aesthetics. *Projections*, 6(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2012.060210>
- McKee, R. (1997). *Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins Publishers.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality*. Indiana Press.
- Platinga, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press.
- Redfern, N. (2013). Film Style and Narration in Rashomon, *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 5(1-2), 21-30. https://doi.org/10.1386/jjkc.5.1-2.21_1
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge.
- Soto-Sanfiel, M. T., Villegas-Simón, I., & Angulo-Brunet, A. (2021). Uses and consumption of cinema by European adolescents: a cross-cultural study. *Studies in European Cinema*, 18(2), 119–140. <https://doi.org/10.1080/17411548.2019.1613044>
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Paidós.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. T&B y Festival de Las Palmas.

Conflicto de intereses: los autores declaran que no existen.

Traducción al inglés: de los propios autores.

HOW TO CITE (APA 7ª)

Giménez Sarmiento, Á., & Cerdán Martínez, V. (2022). Propuesta metodológica para el análisis de la forma documental. De la cuantificación a la cualificación. *Communication & Mehtods - Comunicación y Métodos*, 4(1), 9-25. <https://doi.org/10.35951/v4i1.151>