



Universidad del Bío-Bío

Facultad de Educación y Humanidades

Departamento de Artes y Letras

Pedagogía en Castellano y Comunicación

**APLICACIÓN DEL MODELO QUINARIO DE LARIVAILLE COMO
ESTRATEGIA ESTRUCTURAL PARA LA COMPRENSIÓN
LECTORA DEL TEXTO ESCRITO Y AUDIOVISUAL**

**SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE EDUCACIÓN MEDIA EN
LENGUAJE Y COMUNICACIÓN**

AUTORES:

Juan Pablo Jara González

Aníbal Maximiliano Méndez Parra

PROFESOR GUÍA:

Sr. Patricio Espinoza H.

CHILLÁN, DICIEMBRE DE 2010

ÍNDICE

Introducción.....	5
Marco Metodológico.....	7
Formulación del Problema.....	7
Objetivos.....	10
Metodología.....	11
Capítulo I: Marco Teórico	
1. Conceptualización.....	13
1.1. Texto/Discurso.....	14
1.1.1. Discurso Audiovisual.....	19
1.2. Discurso Audiovisual y Posmodernidad.....	23
1.3. Comprensión Lectora.....	32
1.3.1. Modelos de Comprensión lectora.....	39
1.4. Modelo Quinario.....	42
1.5. Competencia Espectatorial.....	47
Capítulo II: Desarrollo de la investigación	
2. La narrativa audiovisual como narratología.....	50
2.1. El modelo Quinario en la audiovisualidad.....	95

2.2. Comprender la Audiovisualidad.....	100
 Capítulo III: Reflexiones sobre el Análisis	
3. Relación entre discursos.....	103
3.1. Relación texto-lector.....	105
3.2. Aplicación de la estrategia.....	108
 Proyecciones.....	 111
 Bibliografía.....	 114
 Bibliografía electrónica.....	 117

INTRODUCCIÓN

En el mundo en el que hoy vivimos es imprescindible dominar el lenguaje audiovisual. La importancia de la imagen surge a partir de su poder de significado y de ahí es entendido el lenguaje como sistema de signos a través del cual podemos ofrecer discursos con significaciones.

En el ámbito audiovisual, la imagen se amplía con el sonido para producir significados altamente complejos. El espectador, mediante la experiencia, debe interpretar tales mensajes y otorgarles determinadas significaciones. En la narrativa audiovisual, estos significados se organizan para formar un conjunto o historia y este proceso de composición se lleva a cabo mediante la utilización de una serie de técnicas o recursos.

En el lenguaje visual, el cine y la televisión, han perfeccionado la creación de relatos de ficción, y aunque se ha servido de otros géneros, es la ficción dramática donde dicho lenguaje ha desarrollado la doble potencialidad narrativa y expresiva.

La constante evolución del medio ha generado un interés innegable por conocer las estructuras más internas de este fenómeno. Ya no se trata de consumir solo lo que vemos y oímos, el cuestionamiento nos ha llevado a pensar en el concepto de “lectura audiovisual”, pero esta lectura conlleva una implicancia mayor; la de entender qué debemos leer, cómo hacerlo, y con qué propósito.

La tradición lectora, vista de la formalidad escrita, maneja ciertas pautas o claves para la intervención lectora, estas claves se han sustentado en modelos que plantean la manera adecuada de acceder al texto. Muchos de estos modelos han traspasado la escritura para acomodarse en medio de textos multimodales o audiovisuales. Aquí surge un cuestionamiento peligrosamente obvio y descuidadamente tratado, ¿estas claves de lectura son válidas para ambos textos? ¿El texto audiovisual se vale de estas claves y modelos o posee otras que desconocemos?

Así como existen problemáticas, en un nivel transversalmente amplio, en materia de comprensión lectora, también estas se traspasarían a la lectura de textos cargados de imágenes y sonidos. De esta manera la tradición lectora se traslada de un mundo a otro llevando consigo bienes y males que afectan la relación de los individuos con lo que leen en una pantalla.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA:

Los modelos de comprensión lectora existentes en su mayoría apuntan a la comprensión de textos escritos y monomodales, dejando de lado un área muy importante como lo es la comprensión de textos audiovisuales que hoy en día se ven masificados por la difusión que se da de estos en los medios de comunicación masiva.

En la actualidad nos vemos inmersos en un mundo globalizado en donde la comunicación es cada vez más fluida y es transmitida al receptor a través de diferentes formas y muchas de estas ya no tienen que ver sólo con la escritura, sino que hoy podemos hablar de textos multimodales en los que las imágenes sustituyen a las palabras para entregarnos un mismo mensaje. El auge de los textos multimodales se ha dado de forma progresiva llegando a ocupar un lugar preponderante en la transmisión de información y esto lo podemos ver día a día en la televisión, los diarios, afiches, etc.

Tomando en cuenta todo lo dicho anteriormente podemos plantear que hoy no se están preparando o formando a los lectores con las competencias necesarias para interpretar y comprender este tipo de textos (multimodales), más

bien se prepara a los lectores para comprender textos escritos. Esto presenta sin duda un desafío en la enseñanza, puesto que hoy se debe concientizar acerca de los distintos tipos de textos que se nos presentan en nuestro diario vivir y en la medida en que se planteen modelos o pautas de entrada para la comprensión de textos audiovisuales se prepararán personas con las competencias necesarias para su interpretación.

Este es el desafío que proponemos en nuestra investigación, ahondar en la relación de eficacia de los modelos, entre la narrativa monomodal y la narrativa audiovisual.

El análisis de la estructura de textos audiovisuales nos dará luces sobre la presencia de una real transferencia en cuanto a las claves de lectura. No obstante esta transferencia podría no ser tal o básicamente sufrir alteraciones. Además, en esta investigación pretendemos deducir reflexiones acerca de la efectividad del modelo de comprensión lectora en los textos audiovisuales. La creación de un modelo de lectura para la narrativa audiovisual constituye un desafío mayor, pero ante eso anhelamos desentrañar la eficacia de un modelo, propio de una tipología textual, para determinar claves de lectura que nos orienten al análisis de un texto audiovisual.

La interacción de disciplinas marcará el desarrollo de la investigación, el estudio desde la perspectiva de la lingüística del texto, las modalidades de lectura, comprensión y producción del texto, puestas en frente de la semiótica, la narratología y todo el aparataje audiovisual dará como resultado la disminución de las barreras disciplinarias, todo esto, para el mejor desarrollo de las interacciones humanas en el plano de la comunicación por medio de elementos culturizantes como la literatura (narrativa) y el cine (audiovisual).

Bajo esta realidad es fácil determinar que existe un vacío en cuanto a la relación existente entre el lector y otras formas de texto, la audiovisualidad y su textualidad no poseen una estrategia de lectura propia.

Este traspaso de claves de lectura nos enfrentará ante la posibilidad de establecer si el modelo quinario como estrategia estructural, es adecuado o pertinente para el análisis de nuevas modalidades discursivas centrándonos en los textos audiovisuales.

OBJETIVOS

GENERAL:

Analizar la aplicación del modelo quinario de Larivaille como estrategia de comprensión lectora del texto escrito y texto multimodal (audiovisual)

ESPECÍFICOS:

- Describir las claves de lectura a partir de las semejanzas y diferencias entre la escritura formal y el texto audiovisual.

- Establecer la efectividad del modelo quinario en el análisis de un discurso audiovisual.

METODOLOGÍA:

La metodología que se utilizará para la elaboración de la presente investigación será, en primer lugar, analizar un modelo de estrategia estructural de comprensión lectora utilizado en la narrativa, este será el modelo quinario que es el más citado al momento de hacer un análisis de las obras literarias.

El método utilizado en esta investigación es de tipo cualitativo, debido a que la problemática abordada no es susceptible de ser expresada a través de métodos cuantitativos. Para esto nos centraremos en una investigación descriptiva – analítica, ya que como hemos mencionado anteriormente nos basaremos en la descripción de el modelo de comprensión lectora para posteriormente analizar si es de una forma u otra apropiado para la comprensión de la narrativa audiovisual.

Además se pondrá énfasis en las investigaciones realizadas hasta este momento acerca de dicho tema (existen pocas investigaciones, debido a que es un tema que está cobrando relevancia a medida que nos imbuimos más en la globalización), nuestra guía será la “Narrativa Audiovisual” de Jesús García Jiménez (1996) y por supuesto acotaremos algo que es fundamental en nuestra investigación y esto tiene que ver con la comprensión lectora no solo a nivel formal, sino accediendo a la lectura en otros formatos, logrando así establecer

parámetros de lectura y posibles orientaciones acerca del fenómeno audiovisual referidas a su relación con el lector.

CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO

1.- CONCEPTUALIZACIÓN

Es necesario definir algunos aspectos que son propios de toda nuestra investigación. Al conceptualizar estamos considerando aquellos elementos teóricos referenciales que nos orientan en la búsqueda de nuestros propios planteamientos. Establecer y caracterizar algunos conceptos nos permitirá tener una referencia mucho mas clara sobre el fenómeno comunicativo audiovisual, conocer las perspectivas de texto, discurso, modelo quinario, comprensión lectora, nos ponen en dirección hacia la apropiación de una perspectiva debeladora de la estructura interna de las diferentes construcciones.

Este capítulo esta orientado a ser la plataforma de la investigación, en cuanto a aquellos elementos que son necesarios comprender para generar análisis reflexivo sobre el fenómeno audiovisual, y en este caso particular, su comprensión efectiva y activa.

1.1.- TEXTO / DISCURSO.

Las diferentes perspectivas que nos ofrece el lenguaje nos arrojan hacia la identificación primeriza sobre cualquier estudio humano: toda investigación toma un sentido particular para cada individuo.

Hablar de lenguaje nos remite a un estadio superior de conciencia en donde hablamos del lenguaje utilizando a este mismo, por lo tanto nos adentramos en la construcción de sentidos dados por una metacognición metalingüística.

El ser humano, en sus procesos de interacción y comunicación, busca la efectividad de sus enunciados, para ello organiza su pensamiento a través de una planificación consciente (inconsciente en algunos casos) de sus ideas que las traduce y codifica en un lenguaje. Todos estos procesos mentales e intangibles se vieron sometidos a una transformación drástica con la invención de la escritura y los sistemas de signos que esta posee. Todo comienza con los primeros textos que desde un principio hicieron una aportación significativa e intencionada, por primera vez se hace formal la relación emisor – receptor, iniciando así la posibilidad de elección de tiempos y modos en que se produce y decodifica un mensaje.

Retomando algunos elementos revisados anteriormente se hace necesario reflexionar sobre la evolución de la concepción de texto. En un principio el hombre contaba solamente con la expresión primitiva dada por la oralidad (quizás también sólo gestos) pero a pesar de estas limitaciones la efectividad era propicia para los requerimientos. A la hora de la invención de la escritura esta recoge el elemento fundamental de la comunicación humana, la intención de comunicar. Los textos escritos portan también la carga personal de quien escribe el texto. Miles de años después el texto se ha modificado, ha tomado otras plataformas, ha evolucionado y mutado en nuevos fenómenos humanos, la imagen y el sonido se acoplan a la palabra y nace así una nueva óptica sobre el texto, un nuevo texto genera un nuevo discurso que recoge todo lo anterior y amalgama lo conocido.

Díaz J. Cristian, Farías P. Ivón & Fuentes G. Jessica (2009), señalan la importancia del texto desde una mirada que difiere a la oralidad, para ello recurren a la siguiente aproximación:

“El texto escrito otorga al lector la posibilidad de elegir el momento de la lectura y la velocidad para incorporar nueva información, pues al adoptar el soporte material el texto oral instala las referencias destinadas a facilitar las relaciones entre escritura y lectura haciendo acceder al lenguaje al orden de lo visual”. (Vandendorpe, 2006)

De esta manera podemos apreciar la importancia del lenguaje formal o escritura formal en las relaciones de interlocutores, la que se ha instalado desde los orígenes de los procesos comunicativos por medio de sistemas formales.

Sin duda podemos señalar lo siguiente: el concepto de discurso o texto lo relacionamos inmediatamente con la capacidad humana de organizar de manera coherente y cohesionada todo lo que se emite al exterior. No podemos desconocer otras miradas que apuntan más a lo netamente teórico, pero en una revisión primera tendremos en cuenta la importancia de la propia construcción del significado de texto.

Por otra parte, para el estudio del discurso nos encontraremos en medio de un planteamiento básico que es la doble esencia del discurso, por una parte una postura individualista (cada hablante tiene una propia visión y construcción de sus discurso) y otra colectiva, en donde se genera un sentido global del lenguaje para todos los hablantes.

Para llegar a la conceptualización de texto debemos partir por la concientización de algunos elementos como los enunciados, el propio texto y por consiguiente el discurso. En un principio el enunciado constituye la unidad mínima de comunicación efectiva, es una estructura lingüística que cumple con la

“reglamentación” de poseer un sentido completo y la indispensable intensión comunicativa.

De este modo vamos acercándonos a estructuras más complejas y podemos abordar de manera directa al texto constituyéndolo como un conglomerado de enunciados que interactúan entre sí. Es aquí en donde encontramos visiones más disímiles en las que texto y discurso son vistos como conceptos iguales ante un mismo fenómeno, pero en algunos casos los autores plantean la diferenciación obvia que debe existir entre ambos términos.

Díaz J. et al. (2009) se acercan más al concepto de texto, señalando la siguiente referencia:

“El texto es un conjunto de elementos estructurados y jerarquizados que posee su propia significación, [...] el texto es una estructura cerrada dotada de una frontera (interfaz) semiótica a través de la cual entra en complejas relaciones de transcodificación con otros textos”. (Lotman, 1970).

En primera instancia la referencia nos remite a la circulación en torno a una concepción más bien reducida de texto, que sólo menciona la estructuración básica del concepto, por otra parte, el mismo autor nos muestra una visión mucho

más amplia que incluye la complejidad y hermetismo que este posee, haciendo hincapié en la capacidad significativa que tiene el texto con el lector y con otros textos.

Van Dijk (1990) menciona al texto como el elemento netamente abstracto entre los dos términos en conflicto, y para discurso propone que se trata de un conjunto de unidades coherentes y cohesionadas efectivamente expresadas. En este sentido el autor nos lleva a una concepción mucho más real sobre el lenguaje y nos saca de la abstracción de este, nos lleva a un plano en donde la comunicación efectiva y real es generada por hablantes de todo tipo. La importancia de esto último toma forma al buscar respuestas que apunten a la comprensión de los enunciados, Van Dijk aterriza los conceptos y los hace palpables y comprensibles, saca al lenguaje de la burbuja abstracta y teórica para llevarlo a lo tangible y real.

1.1.1.- DISCURSO AUDIOVISUAL

Crítica a la terminología v/s valoración esencial.

Es necesario conocer la noción de discurso audiovisual para determinar y entender las particularidades de este tipo de texto. Es propicio lograr una certeza sobre el concepto mismo, ya que los estudios sobre este tipo de relato lo sitúan distante de la lógica del lenguaje, por lo tanto el término es puesto en duda y bajo la lógica del lenguaje en su estado formal escrito.

Determinar la discursividad de lo audiovisual es y ha sido una empresa compleja puesto que no cumple con ciertos parámetros propios del texto, pero sin duda la audiovisualidad contiene dentro de sus filas elementos que los conformarían como una construcción discursiva.

Es notorio para los receptores la diferencia del soporte, sin duda alguna la audiovisualidad ofrece un esencia única, que hace al formato extraño y apetecible, conjugando la armonía entre texto, imagen, imagen en movimiento y sonido, elementos que funcionan en torno a cautivar y mover al espectador.

El audiovisualidad en si no ha sido vista como discurso, y menos como un constructo intenso y complejo, al parecer a quienes a diario observan imágenes multimodales las separan de raíz de la esfera del lenguaje en la forma de lingüística, de la narrativa, y demás componentes.

En la audiovisualidad se debe considerar y no dejar de lado la presencia del guión narrativo dentro de este mundo, como señala García Jiménez (1996) *“el guión del audiovisual narrativo constituye un instrumento de referencia continua...”*, de esta manera el texto narrativo, en la forma de argumento/ idea/ sinopsis o como texto técnico por ejemplo el storyboard, conforman una unidad mayor que algunos autores no reconocen como texto o discurso, el propio García Jiménez (1996) nos presenta en su Narrativa Audiovisual una lista que expone por qué el “discurso audiovisual” no debe ser considerado tal, puesto que se pone en duda la existencia de un lenguaje audiovisual.

Para que exista un lenguaje real se deben cumplir con tres condiciones básicas: en primer lugar, establecer la finitud de los signos, incluirlos en un repertorio léxico y determinar normas y reglas que rijan la articulación de los elementos. Según esto no es posible la denominación de “lenguaje” o “discurso” audiovisual, puesto que el fenómeno no se ha materializado en alfabetos de libre conocimiento para los lectores.

En otro ámbito, el mismo autor señala que las imágenes visuales o sonoras que conforman el “lenguaje audiovisual” no son verdaderos signos de un lenguaje sino que se han dado por hecho que estos signos son referentes vinculantes por semejanza de la percepción, a esto debemos sumar que la lectura de estas imágenes no se debe a una capacidad articuladora lingüística sino más bien a un reconocimiento del mundo natural.

Es aquí donde surge la interrogante sobre la existencia efectiva del “discurso audiovisual” o de un “lenguaje audiovisual”, considerando las condiciones básicas planteadas por García Jiménez (1996) (finitud de signos, creación de repertorio de signos y reglamentación de estos) es posible señalar que estas condiciones son observables en cierta medida en la mayoría de los lectores de audiovisualidad. Se ha establecido un lenguaje universal en el que todos actores lingüísticos están facultados para realizar las decodificaciones correspondientes, hoy en día contamos con un “esperanto” audiovisual que ratifica la condición de discurso.

La postura que recoge García Jiménez (1996) es abrumadora para esta investigación, mas no capta el sentido profundo del discurso como tal, como construcción humana personal y colectiva. Discurso como tal es la planificación y organización del lenguaje con el fin de transferir información por medio de la interrelación de hablantes con la presencia continua de la intención comunicativa.

En el plano del soporte audiovisual se busca esencialmente lo mismo, las formas son claramente distintas, pero la presencia de la intención y la organización hacen del fenómeno audiovisual un discurso complejo, pero que incita al estudio de este mismo acercándolo más a la concepción cupular de discurso como tal.

1.2.- DISCURSO AUDIOVISUAL Y POSMODERNIDAD

En la narrativa audiovisual las imágenes se complementan con los sonidos, son elementos fundamentales al momento en el que se narra una historia y por lo tanto participan en la interacción con los sujetos receptores. Resulta fundamental caracterizar el discurso audiovisual en medio de la posmodernidad para poder entender en profundidad las características del fenómeno en cuestión.

En un principio este tipo de narrativa era sólo visual (cine mudo), no existía el uso del sonido. Años más tarde se anexó el sonido a la imagen, lo que constituyó un gran adelanto para el cine, la televisión y todos aquellos recursos que dependen de éstos. Por tanto la narrativa audiovisual tiene sus orígenes en el cine. Tiempo después con la integración del sonido en el cine se crean los diálogos y la música que envuelve las escenas, siendo ésta última un gran aliado para provocar la emoción en el espectador.

Uno de los elementos importantes en la narrativa audiovisual es la continuidad, que se encuentra en directa relación con el hilo conductor de la narración; esta da continuidad al discurso y con esto, a pesar de los múltiples

cambios que se hacen dentro de la narración, se puede mostrar a esta como un todo.

“Un diseño audiovisual debe ser percibido como un todo, mayor que la suma de sus componentes. Cada signo adquiere valor por su relación con los demás, o sea, en función al sistema al que pertenece” (Ráfols, 2003).

Hoy podemos ver que las historias son contadas de manera fragmentaria, pero a pesar de esto, podemos ver un hilo conductor que las relaciona como un todo para entender lo que se muestra.

La continuidad en la narrativa audiovisual es lo que da sentido a lo que vemos y oímos, y ésta es necesaria para provocar expectativas en el usuario o receptor de esta experiencia audiovisual. Tenemos también otro aspecto fundamental en la narrativa audiovisual y es el tiempo.

Remontémonos al área que será esencial en nuestra investigación: el cine. En el área del cine la estructura de la narrativa responde al tiempo, aunque también se encuentra determinada por otros factores como el guión y el diálogo, en donde se estructuran las escenas. La diégesis responde a lo que ocurre con los personajes y el diálogo entre ellos.

En un comienzo, o tradicionalmente la historia tenía un principio, desarrollo, clímax y conclusión. Esto con el paso de los años fue cambiando, ya no se seguía ese patrón tan estrictamente, sino que ahora la diégesis se nos presenta en forma desordenada.

El orden y la duración en la narrativa de la historia no responden a un orden cronológico. Ahora la historia se ve alterada, pudiendo incluso esta tener o no tener final y se omiten muchas partes para dejar que el espectador interprete lo acontecido.

Ahora la Posmodernidad ha hecho que nos acostumbremos a este tipo de historias en las que no hay un orden cronológico, lo que causa en el espectador un sentimiento de duda con respecto a lo que sucede en la historia.

Esta narrativa se presenta sin duda alguna en el cine contemporáneo y en la televisión, siendo ahora característica de éstos la fragmentación de su discurso.

Con la posmodernidad aparecen otras maneras de contar una historia por la ruptura de la linealidad, la fragmentación formal y diegética. Con el posmodernismo se potenció la organización de estructuras narrativas más

complejas. La pérdida de la linealidad marcó modos distintos de la concepción unitaria de la obra literaria.

En la narración cinematográfica este fenómeno se da a finales del siglo XX y comienzo del siglo XXI, el mundo contemporáneo se caracteriza por la complejidad y contradicción y el discurso audiovisual se enfoca hacia la descomposición de la unidad. Es aquí donde el relato fílmico se desarticula, rompiendo con la tendencia dominante, llevando a nuevos modos de contar la historia.

A partir de la última década del siglo XX los contenidos diegéticos se multiplican, relegando a un segundo plano los conceptos tradicionales. Ahora en la posmodernidad los conceptos de tiempo y espacio toman nuevos rumbos, lo que implica nuevas formas de recepción del relato fílmico. Esto sin duda nos lleva a la concepción de un espectador mucho más activo, ávido de interpretar sus propias apreciaciones de la historia; es decir el campo cinematográfico viene a establecer el desmembramiento de los discursos y de los argumentos.

En cuanto a la fragmentación en el cine, normalmente ha sido establecida a partir de un punto de vista temporal y no diegético, pero los discursos que

establecen una disgregación en su configuración diegética son los que resultan más llamativos en el terreno de la fragmentación.

“A veces el contenido narrativo de un discurso está formado por un complejo entramado de pequeños microtextos que constituyen historias atómicas. El sentido del texto completo se resuelve por la articulación y vertebración de estas historias” (García Jiménez, 1996). Según esto las Historias Atómicas pueden tener más o menos independencia argumental en donde las diégesis tienen universos diferentes y cuando la independencia dentro del texto no es total se le define como bloques narrativos.

Para esto podemos citar la clasificación hecha por Inmaculada Gordillo (2006) en su texto “La fragmentación en el discurso audiovisual. El caso de Sin City”.

La clasificación es la siguiente:

a) Historias atómicas independientes: Su relación tiene que ver con algún elemento narrativo en común (un lugar, una temática...), pero su articulación es independiente. Cada una de ellas se desarrolla íntegramente antes de dar paso a la siguiente, y no existen elementos episodios.

b) Historias atómicas relacionadas o enlazadas: son películas compuestas de más de un elemento fragmentario que se presentan relacionándose de alguna manera: bien en cuanto a la estructura formal, bien por algún elemento de contenido. Podemos encontrar varios casos:

- Relacionadas por coordinación: si no existen distinciones jerárquicas entre cada una de los fragmentos. Las historias coexisten y se desarrollan entremezclándose, con una disposición aparentemente aleatoria.

-Relacionadas por subordinación: si existe un elemento argumental principal a partir del cual puede entenderse la presencia de los demás fragmentos, como en filmes basados en estructuras con flahsback.

- Organizadas en torno a un eje: En este caso existe un hilo narrativo que va hilvanando el desarrollo de cada una de las historias, relacionándose con todas ellas y articulando sus límites.

En relación al texto audiovisual, la heterogeneidad de materiales y el abandono de apretados ropajes clásicos que otorgaban a la acción un protagonismo esencial es un logro establecido por lo que de forma poco apropiada se denomina antinarración: en esta modalidad de relato encontramos una situación narrativa nada orgánica, “si no fragmentada y dispersa”.

Gordillo (2003) destaca la siguiente apreciación: *“Los personajes resultantes son múltiples, relacionados entre sí y con el ambiente mediante nexos débiles, y continuamente oscilantes entre el comportarse como protagonistas y el limitarse a los papeles secundarios”* (Casetti y Di Chio, 1991)

La fragmentación también se refleja en el abandono de la causalidad: el hilo que relaciona los acontecimientos entra en crisis: las relaciones causales y lógicas son sustituidas por simples yuxtaposiciones casuales. Y si ya no es necesario organizar causalmente los distintos episodios de un relato, a veces funcionan como fragmentos independientes, más o menos relacionados. Incluso dentro del mismo episodio en ocasiones son obviadas las explicaciones narrativas imprescindibles y pertinentes para exponer la situación narrada, tan necesarias en el cine clásico o en la narración fuerte. Por ello, incluso filmes cercanos a la narrativa clásica, donde la acción es el eje central sobre el que se apoyan todos los demás elementos narrativos, recogen episodios exentos de antecedentes o

desenlaces, por lo que se recurre nuevamente al fragmento como elemento vertebrador.

La disgregación es palpable en el relato audiovisual contemporáneo, hoy en día observamos una tendencia hacia la descomposición. El relato posmoderno es la consolidación de esta tendencia. Para Farré (2004), una de las claves del cine posmoderno es la desaparición del discurso clásico, en aras de uno nuevo que fragmenta y altera las leyes del espacio y del tiempo. En este sentido podríamos decir que en el terreno audiovisual, el gusto por el fragmento proviene a partir de la expansión, esto es una característica esencial, si tenemos en cuenta que la fragmentación del discurso que ejerce la televisión es por llamarlo de algún modo “su sello personal”.

La fragmentación del discurso televisivo es una estrategia narrativa posible gracias a las características productivas del medio y las condiciones de su consumo. Un ejemplo de esto son las narraciones en serie, el medio televisivo es quien condiciona el formato de los distintos programas que tienen una estructura episódica, compuestos por unidades independientes, pero relacionadas; las tramas se cierran en cada episodio. También existen otros con una estructura serial; cada capítulo carece de final y la trama continúa en los siguientes programas. Es decir la televisión posee una serie de rasgos específicos y diferentes de otros discursos audiovisuales, en donde la fragmentación es uno de

los ámbitos más evidentes; no queremos decir con esto que esta característica separe a la televisión de otras expresiones contemporáneas, sino que por el contrario, este rasgo la acerca a estas expresiones.

1.3.- COMPRENSIÓN LECTORA

Las relaciones humanas, más allá de la convivencia social, buscan establecer mecanismos de interacción y transferencia comunicativa. El hombre desde su origen ha buscado las mejores alternativas para comunicarse con sus semejantes y establecer vínculos eficaces. Cuando hablamos de la comunicación nos ponemos en medio del proceso básico de generar un texto, en un lado el constructor de este y por otra parte quien lo recibe y procesa. Ante todo este proceso básico de comunicación nos hemos nutrido de distintas teorías que buscan plasmar todo este proceso.

Condemarín, Mabel y Alliende, Felipe (1997) presentan a la comprensión lectora *“como la capacidad para extraer sentido de un texto escrito”*. Esta es solo una apreciación básica y preliminar, pero que cobra sentido a la hora entender el concepto en función de las necesidades de interacción del lector con el texto, así también esta definición sugiere una aportación mayor por parte del lector, señalando que es él quien debe irrumpir en el texto para extraer los sentido mas internos de la construcción discursiva.

Ya conocidos son los modelos de interacción comunicativa que nos muestran la estructura que tiene el proceso comunicativo, además de las relaciones y tareas que desempeñan los hablantes. Es aquí donde nos enfrentamos directamente con la situación de traspaso de información, en donde quien recibe el mensaje da inicio al proceso fundamental de interpretar la realidad contenida en un discurso.

El proceso de lectura, visto desde una perspectiva rígida, es un proceso de decodificación absoluta, en donde signos gráficos e imágenes estáticas afectan la comprensión de los individuos.

La concepción metacognitiva ha dado paso en los últimos años a una concientización mayor por parte de los lectores a la hora de enfrentarse a un texto y adentrarse en su estructura más interna, estableciendo una nueva y mejorada relación texto/lector. Dentro de esto es que se plantea la importancia de los mecanismos que utiliza el lector para establecer el vínculo con el texto, la relación texto- lector no es un acto azaroso sino un entramado de planificaciones que tienen el norte de la comprensión efectiva.

El proceso de comprensión lectora debe ser visto, en primera instancia, como un proceso mental altamente complejo, determinante a la hora de

interactuar con un determinado discurso. La comprensión lectora apunta directamente al lector y a su desempeño lingüístico frente a situaciones comunicativas en las que lo leído debe tomar sentido para alguien. Pero además quien produce un texto debe generar la posibilidad de lectura y comprensión, de otra forma su esfuerzo comunicativo no tendría efecto.

Según Rodríguez Diéguez (1991) la comprensión lectora consiste en *“la atribución o construcción de significado a través de lo escrito”*, de esta manera podemos visualizar la presencia de dos vertientes básicas: un nivel literal y un nivel inferencial. Estos dos niveles conviven en el lector para dar forma a un perfil lector determinado, único para cada receptor. Comprender es por lo tanto reunir la lectura de códigos y la interpretación mental que hace el individuo.

Como podemos ver el proceso de comprensión lectora apunta hacia variados puntos de vista y análisis, considerando siempre en el centro de todo al lector. Es necesario destacar que el nivel de complejidad comprensiva que logre desarrollar un lector dependerá de la experiencia previa que relacione con las palabras, los párrafos y la intención del autor del texto. Comprender un texto es darle un espacio a la nueva información para que se desenvuelva en medio de los conocimientos preexistentes en nuestra mente.

Como señalábamos en párrafos anteriores, leer no sólo significa descifrar palabras de una manera casi mecanizada, sino que va más allá de lo entendible, se trata de un proceso de razonamiento superior, del cual no somos conscientes y por lo tanto no somos capaces de manejar esta situación instintivamente. Es claro que algunos individuos podrán desenvolverse de mejor manera a la hora de enfrentarse a un texto, puede ser que por el azar de la genética este sujeto tienda a responder de mejor manera que otro, pero sin duda alguna sabemos que el ser humano puede desarrollar habilidades por efecto de la instrucción. Comprender un texto puede entonces ser enseñado bajo ciertos criterios y por lo tanto el entendimiento de textos, de todo tipo puede ser mejorada en la medida que los modelos que se manejen sean bien instalados en los hablantes.

La comprensión entendida como un ejercicio mental complejo, debe considerar también la completación de los vacíos por medio de la comprensión complementaria. Todo proceso de decodificación comprende un entendimiento literal, que es extraído íntegramente de las páginas del texto, lo literal es aquello que vemos, pero la comprensión debe ir mucho más allá de los niveles más básico de una lengua, debe llegar a una comprensión superior, dada por la comprensión inferencial, en donde relacionamos lo escrito y lo que está “escrito entre líneas”. Sobre esta lógica es fácil establecer uno de los motivos que origina la problemática de no comprender aquello que se lee, es posible establecer por lo tanto que la falta o carencia comprensiva está dada por un acceso precario al

texto, de esta manera los niveles más altos de comprensión no son articulados por el lector generando una comprensión superficial.

Los niveles de comprensión pueden darnos variados puntos de vista a la hora de intervenir un texto, cuando nos enfrentamos a un texto diferente al clásico monomodal supuestamente debería ascender en la escala comprensiva hacia los niveles de la sintaxis audiovisual y la semántica.

Bajo la perspectiva de los niveles de comprensión resulta lógico establecer una estructuración mayor que apunte a una concepción modular al momento de observar y tomar conciencia del proceso comprensivo.

Esta concepción planteada por Jerry Fodor (1983), propone la existencia de un sistema cognitivo compuesto por unidades funcionalmente autónomas, de aquí nace el planteamiento de los niveles comprensivos que nos llevan al gran entramado cognitivo que es comprender.

A continuación, un esquema que representa el flujo ascendente de acuerdo a los niveles de comprensión.

NIVEL SEMÁNTICO

NIVEL SINTÁCTICO

NIVEL DE LA PALABRA

NIVEL DE LA SÍLABA

NIVEL DEL FONEMA

NIVEL DE LA LETRA

NIVEL DE LOS RASGOS VISUALES

Como evidencia, el esquema anterior propone el aumento comprensivo según la estructura propia del lenguaje, desde un nivel básico a uno complejo. Este proceso de lectura y comprensión debe pasar por cada uno de estos niveles, de manera ascendente, dando paso a un flujo de procesamiento automático y obligatorio. Pero esta obligatoriedad no está presente en todos los lectores (o por lo menos no es consciente en todos) y de ahí la situación deficitaria a la hora de completar el circuito comunicativo con un texto.

La comprensión lectora es vista por todos los hablantes como una competencia propia de la lingüística impresa y visible en un texto, asociada a la escritura, disociada de otras formas discursivas alejadas del papel. El proceso de comprensión debe ofrecer al lector una ventana de significados, reconociendo la intencionalidad del autor para validarse como elemento fundamental en la relación de significados transferidos.

1.3.1.- MODELOS DE COMPRESIÓN LECTORA

Interacción, transferencia y transacción.

Nos detendremos a observar la relación que existe entre el lector y el texto. Sin espacio a vacilaciones es preciso decir que los modelos de comprensión lectora dependen fundamentalmente del nivel participativo del lector y de la estructura comprensiva, dada en cierta medida por la arquitectura lingüística que posea un texto. No hay que olvidar que en esta materia podemos encontrar perspectivas que propongan niveles sucesivos o simplemente automaticidad instantánea y paralela.

Existe el modelo interactivo que propone una alternativa a la hora de definir aquellas cosas que se deben saber. Este modelo presenta la relación entre lo leído y lo que ya se ha leído con anterioridad, por lo tanto el proceso de lectura se inicia antes del enfrentamiento con el texto logrando establecer una planificación previa al momento de la decodificación. Se forman también ciertas expectativas de lectura en el lector, que hacen más atractivo el ingreso al texto.

En todo este proceso se generan hipótesis comprobables al instante de la lectura, las que van validando las expectativas y el acercamiento efectivo con el texto. No está demás advertir que este proceso, bajo el modelo interactivo se

mueve en la memoria a corto plazo, generando por lo tanto un pequeño espacio para la recordación inmediata, la búsqueda de “lo conocido” y la nueva información que se adhiere. Sin la memoria a corto plazo la comprensión no sería factible en la necesidad de la inmediatez.

Se debe consignar que este modelo cobra sentido en la medida que se logra establecer una imagen sólida en la mente del receptor, considerando así la aparición o generación de esquemas mentales estables, duraderos y significativos para el sujeto. Hilda Quintana ¹ rescata a Heimlich y Pittelman en “La enseñanza de la comprensión lectora”, en donde señalan que *“la comprensión lectora ha dejado de ser un simple desciframiento del sentido de una página impresa”*, se transforma por lo tanto en una actividad inclusiva para el desarrollo del lector.

Anterior a todo esto se entendía a la comprensión lectora como un simple acto de *transferencia informativa*, en donde el lector se presentaba como un ente pasivo a la hora de relacionarse con el texto y con el emisor. El rol del receptor está regido por el modelo comunicacional, en la medida que el receptor o lector se remite a su función basal.

1.- (http://www.espaciologopedico.com/articulos2.php?id_articulo=498) La autora recurre a los autores para esclarecer las diferenciaciones lógicas de la comprensión fuera de la formalidad escritural.

En los últimos años se ha hecho presente una nueva postura frente a la comprensión de los textos que proviene de la literatura. Esta postura propone una transacción entre el texto y el lector orientada hacia un ciclo de reciprocidad entre el cognoscente y lo conocido, de esta manera la fluidez en la interacción funciona de manera activa, proporcionando al lector una experiencia lectora mucho más significativa, tanto por lo que ha adquirido, como por la situación particular de creación de un nuevo texto dentro de él.

Para Quintana (2004), la concepción de variadas estrategias a la hora de acceder al texto tiene como resultado la posibilidad de desarrollar distintos tipos de lectores, pero que intervengan el texto de manera diferente, considerando la efectividad.

1.4.- MODELO QUINARIO

Estrategia estructural

La decisión de definir y posteriormente utilizar este modelo para el análisis es por su uso masivo a la hora de ingresar a los relatos. El modelo quinario se ha aplicado y enseñado por años en el sistema de educación formal para el análisis de textos narrativos y por necesidad evolutiva se ha aplicado a nuevos formatos y discursos, ante eso buscamos comprobar su pertinencia y eficacia según sus características.

El modelo quinario se ha desplazado desde la propuesta aristotélica que señala el movimiento de la unidad de acción, mas no propone un funcionamiento para este. Larivaille² es quien ordena y estructura este modelo dando una significación especial a la estructura o unidad central que mueve la acción desde un universo turbado a un nuevo estado restablecido.

2.- El autor señalado es quien recopila, ordena y plantea este modelo, basado en "El arte poética" de Aristóteles.

La construcción de base de todos los relatos funciona de acuerdo a la modificación de la acción, esto en función de la transformación de la secuencia narrativa, *“todo relato se define por la presencia de dos lindes narrativas (situación inicial y situación final), entre las cuales se establece una relación de transformación”* (Marguerat, Daniel & Bourquin, Yvan 2000).

Esta forma de percibir los relatos se enmarca como una estrategia de apropiación del discurso. El modelo quinario se presenta como una herramienta para desentrañar todos los accesos narrativos y facilitar al lector el ingreso a la obra en sí. Nos lleva por diferentes niveles o situaciones hacia la estructuración del relato.

Álvarez (2001) menciona un modelo quinario estructurado bajo cinco estados: estado inicial, complicación, desarrollo, resolución y estado final, bajo esta lógica se logra establecer que los relatos se configuran según el transcurso de un proceso situacional, originado por la dinámica del texto.

Se propone una definición del modelo e base a la evolución del mismo y las consideraciones de Larivaille:

“Modelo quinario: modelo estructural que descompone la trama del relato en cinco momentos sucesivos.

Situación inicial (o exposición): circunstancias de la acción (marco, personajes); llegado el caso, se señala una carencia (enfermedad, dificultad, ignorancia) cuyo intento de supresión mostrará el relato.

Nudo: elemento desencadenante del relato, que introduce la tensión narrativa (desequilibrio en el estado inicial o complicación en la búsqueda).

Acción transformadora: resultado de la búsqueda que cambia la situación inicial: la acción transformadora se sitúa en el plano pragmático (acción) o cognitivo (evaluación).

Desenlace (o resolución): supresión de la tensión mediante la aplicación de la acción transformadora al sujeto.

Situación final: enunciado del nuevo estado adquirido por el sujeto a raíz de la transformación. Estructuralmente, ese momento corresponde a la inversión de la situación inicial por supresión de la carencia”. (Marguerat, Daniel. & et al. 2000)

Según lo anterior es preciso indicar que el Estado Inicial se configura de manera tal que expone un equilibrio en las relaciones entre las partes del texto, fundamentalmente en el plano de los sucesos, generando una situación primeriza que da pie al desarrollo del texto, entregando información necesaria para la comprensión global del texto. Posterior a este estado se evidencia el quiebre de la primera situación, que busca detonar el proceso narrativo para alejarse de la situación inicial, es aquí cuando comienza el desarrollo de relaciones mas complejas, en algunos casos la contraposición de ideas toma fuerza en esta ruptura de la linealidad casi pasiva que presenta el estado primero.

En esta estrategia estructural se observa también un cuerpo mayor que constituye una unidad más amplia, se trata del desarrollo, es aquí en donde encontramos una mayor cantidad de sucesos y una mayor prolongación de las relaciones textuales en el relato. Pero esta etapa no cobra sentido sin la ruptura del texto, la resolución o desenlace pone fin a al proceso y por lo tanto culmina con la secuencia de acciones, de esta forma el relato toma un nuevo carácter en la exposición de los hechos, mostrándose como una estructura móvil, sujeta a modificaciones según las necesidades del relato para acceder a un estado en el cual se retoma el equilibrio inicial. Este estado final recupera la situación del inicio, claramente sin replicar las situaciones expuestas en primera instancia, pero si conservando y desarrollando un nuevo sentido del relato que propicie la estabilidad de las acciones.

Erróneamente se tiende a creer que el nivel del Desarrollo es el más importante, tanto por su contenido como por su cobertura, pero para la búsqueda de instancias que permitan abordar un relato desde aquellos elementos que son altamente significativos para el lector y su relación comprensiva, es preciso decir que son las rupturas en el relato las que juegan un papel protagónico para la comprensión de los conflictos internos que manifiesta el texto.

Las rupturas o quiebres ofrecen al lector una perspectiva mucho más acabada de la realidad expresada en la narración, le ofrecen al lector la posibilidad de escapar de la linealidad de las palabras y de lo plano del relato.

Situación Inicial→Nudo→Acción transformadora→Desenlace→Situación Final

El modelo quinario funciona en planos más complejos, es una estrategia de producción y comprensión del texto desde una mirada fundamental hacia el relato. Cuando se aplica este modelo sobre obras narrativas cumple su función de hilvanar la telaraña de ideas expuestas, no se detiene en aspectos superficiales, aun más, se aleja en cierto modo de aquellos elementos estéticos que corren en función de la exposición del relato; se constituye por lo tanto en un mecanismo de eficaz para entender las situaciones de mayor complejidad y relevancia en la narrativa.

1.5.- COMPETENCIA ESPECTATORIAL

Categorizar y definir la comunicación es un proceso altamente difícil, no sólo se trata de establecer como se da la comunicación en torno a los participantes, sino determinar qué es lo que se trata de comunicar.

El fenómeno de masas ha dificultado la enseñanza de la comunicación, enseñar a comunicarse es similar a instruir a un sujeto en la forma que debe respirar, es por lo tanto la concientización del proceso la que los involucrados en la educación, específicamente de la lengua, deben manejar e impartir.

El impulso temprano a la comprensión de la audiovisualidad genera lectores eficaces que poseen una actitud crítica y la capacidad de relacionarse con códigos audiovisuales comprendiéndolos y reproduciéndolos. Lomas (1993) ante esto plantea que es necesario el fomento de *un saber hacer y un saber cómo se hace*, lo que nos lleva a un nivel superior en el plano del análisis audiovisual, en donde para comprender hay que saber como funciona efectivamente el entramado interno de la composición de una discursividad audiovisual, de igual manera se escapa del estado de pasivo y se adquiere la condición activa del lector, desarrollando el proceso de solicitud hacia el texto como señala Arconada, (2000).

Comprender un texto no significa decodificar solamente, sino manejar un variado repertorio de habilidades significativas a la hora de internarse en un texto. La audiovisibilidad se constituye como una amalgama de textos que funcionan de acuerdo a la necesidad comunicativa, es por esto que la enseñanza de la comprensión debe ir mucho más del simple acto de decodificar un libro.

Carlos Lomas (1993) plantea que la enseñanza de la comprensión lectora, en medio del mundo de la comunicación (audiovisibilidad) debe apuntar al desarrollo de aprendizajes en cuanto a signos presentes en las imágenes, así también a la comprensión de procedimientos de la sintaxis que componen ala imagen y la valoración del contenido pragmático, todo esto según el autor para alfabetizar audiovisualmente a los individuos.

A lo expuesto anteriormente, Arconada (2000) hace un alcance que no puede ser dejado de lado, sugiere que la competencia espectral se debe desarrollar en función del entendimiento completo del interior del discurso audiovisual, a lo que señala que esta debe poseer:

“capacidad de identificar las características, funciones y promesas de los medios”,

“capacidad de autoanálisis como espectadores en la relación con cada medio, analizando las propias expectativas y pautas del consumo”.

De esta manera, el autor nos pone en medio de la comprensión del concepto, la competencia espectral nos debe indicar como enfrentarnos al acto comunicativo y como efectivamente debe ser nuestra actuación en el plano de la producción y de la comprensión.

Se debe entender esta competencia como un elemento fundamental al momento de comprender la totalidad de los elementos constitutivos del fenómeno audiovisual, por lo tanto dicha competencia acrecienta la competencia comprensiva, expresiva y metacomunicativa del proceso lector en un medio distinto a la textualidad formal.

CAPÍTULO II: DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

2.- LA NARRATIVA AUDIOVISUAL COMO NARRATOLOGÍA

La narrativa audiovisual en su sentido más estricto recibe el nombre de narratología que permite entender los procesos y mecanismos que se usan para el análisis de sistemas audiovisuales. Entonces la narratividad considera la forma y el funcionamiento.

La narrativa como ciencia autónoma nace de la “Morfología de Propp”, y actualmente se preocupa de la reflexión teórico-metodológica que se aplica en los textos icónicos y audiovisuales, siguiendo los pasos de la semiótica.

En el sentido de la narratología, no responde al mismo significado que narrativa, la diferencia fundamental es que la narratología de los análisis semióticos no es suficiente de por sí para dar solución a los problemas planteados por la pragmática y las poéticas narrativas, aunque estas son las dimensiones fundamentales de la narrativa audiovisual si tomamos en cuenta a esta como ciencia que aspira a la formación de narradores audiovisuales.

La narrativa audiovisual como una disciplina busca la inserción de saberes teórico-prácticos que entregue a los espectadores herramientas fundamentales para poder analizar con criterios fundados los textos narrativos audiovisuales y que al mismo tiempo puedan construir sus propias realidades.

En este sentido Jesús García Jiménez (1996), en su libro “Narrativa audiovisual” plantea las condiciones del saber narratológico, “el saber y el saber hacer, que busca esta disciplina es”:

a) Un saber intelectual: de las posibilidades y funciones narrativas de la imagen y del sonido, por oposición a un puro conocimiento sensitivo-perceptivo.

b) Un saber intrínseco: un saber demostrado, opuesto a un conocimiento de fe o de simple autoridad.

c) Un saber reflejo y elaborado: por oposición, no sólo a un conocimiento vulgar, como el saber intelectual, sino también un conocimiento espontáneo y autodidáctico como puede ser el del profesional no universitario de los medios.

d) Un saber abierto y tentativo: por oposición a un conocimiento cerrado y terminado. La poética narrativa de la imagen incluye entre sus rasgos esenciales a la estética y la creatividad.

e) Un saber práctico: por oposición a un conocimiento teórico especulativo.

Si tomamos en cuenta estos saberes, podemos deducir que la narrativa audiovisual como disciplina busca formar competencias no sólo teóricas, sino que estas sean aplicadas a los textos narrativos audiovisuales para conseguir un análisis más profundo en el sentido de poner a disposición herramientas que años atrás no eran tomadas en cuenta a la hora de analizar este tipo de textos.

Es por esto que es de suma importancia conocer el sistema narrativo audiovisual sobre todo en nuestra investigación, a continuación los aspectos preponderantes de estos sistemas.

La morfología de la narratividad audiovisual nos hace suponer la existencia de un sistema narrativo propio; elementos que son distintos, pero que se relacionan entre sí como los factores de implicación obligatoria esenciales en el sistema narrativo audiovisual, estos son la imagen y el sonido, los que remiten a la acción narrativa a su categorización temporal. También están los factores de implicación optativa que tienen una menor implicancia que los anteriores y responden a lo que el autor quiere plasmar al discurso narrativo a partir del tiempo y la acción, el autor es quien nos dice si el relato se fundará en el espacio en sus relaciones con el personaje o en sus relaciones con el tiempo, también nos dice si el discurso se centrará en la palabra, en la imagen visual o en la música y si este conjunto de factores se dará de forma sincrónica o diacrónica.

Debemos tener presente que en el sistema narrativo intervienen tres tipos de códigos que también se encuentran presentes en la narrativa audiovisual:

1.- Lingüístico

Que en el universo audiovisual es una representación. Significado común y objetivo.

2.- Nivel retórico

Depende del concepto del autor, éste puede asignarle a la imagen una significación particular (semiótica o retórica).

3.- Nivel genérico

Desde la capacidad predictiva que ofrece el analista, el sistema narrativo es muy paradójico. Los códigos lingüísticos y semióticos tienen una gran libertad lo que los convierte en factores impredecibles, pero los códigos del sistema narrativo han transformado el sistema narrativo audiovisual en un sistema predecible.

En el proceso narrativo audiovisual se presentan dos vertientes, una conceptual y otra configuracional. La conceptual que es la que más nos atañe en esta investigación, tiene que ver desde la idea a la propuesta literaria.

Aquí encontramos una descripción fenomenológica:

1.- Operación adicional

El proceso narrativo audiovisual consiste en la suma de imágenes visuales y acústicas procesadas de acuerdo con los códigos perceptivos de reconocimiento del objeto.

2.- Operación sucesiva

El proceso narrativo se despliega sobre un continuum de significación en el que predomina el discurso de la cámara y del micrófono por sobre el discurso del montaje.

3.- Operación configuracional

La vertiente configuracional del proceso narrativo le permite no sólo captar el conjunto, sino también extraer una configuración.

4.- Operación reflexiva

El intento de abarcar el conjunto de acontecimientos narrativos para reducirlos a unidad pone de manifiesto la intervención de un “juicio reflexivo” a la manera de Kant y desvela la vertiente conceptual del proceso narrativo.

5.- Operación teleológica

El proceso narrativo arrastra al oyente-espectador en virtud de expectativas ordenadas hacia la conclusión.

6.- Operación perspectiva

La focalización y el juego electivo del punto de vista, además de fundar las estrategias narrativas, se convierten en el elemento que especifica al proceso narrativo.

7.- Operación irónica

El proceso audiovisual estriba en la capacidad de la imagen visual y auditiva para portar, con independencia de sus vínculos referenciales, significación conceptual añadida. La operación irónica supone un quiebre, un distanciamiento y una emancipación de la imagen con respecto al contenido de su representación.

8.- Operación didáctica

La idea de que la imagen es la “literatura de los pobres”, aparece en la literatura medieval. La operación didáctica alude a la esencia misma del proceso narrativo en cuanto pertenece al orden del “hacer” práctico y revela la dimensión pragmática del discurso en sus connotaciones ideológicas.

También existe una descripción poética en el que el proceso narrativo audiovisual que es el orden de los textos audiovisuales en una secuencia que va desde lo más básico de la historia, hasta la propuesta literaria de su conversión final del relato audiovisual.

García Jiménez (1996), sostiene que este proceso supone los siguientes pasos:

1.- La idea

Que es la expresión mínima del concepto mental que alumbra el origen de la historia e informa y da unidad a su contenido; la formulación teórica del pensamiento simple en el que finalmente se resume.

2.- La story-line

Descripción de la idea en pocas líneas. La síntesis más escueta de la historia.

3.- La sinopsis

Es la esencia de la idea expresada concisamente de un modo narrativo. Es el verdadero punto de partida para el proyecto que ha de presentarse al productor y realizador y primer desarrollo del guión. Su lectura debe permitir una comprensión de la historia. Con este fin, la sinopsis describe el carácter de los personajes, describe las acciones y los acontecimientos fundamentales.

4.- El tratamiento

Es muy similar a una historia corta bien contada, es decir, una versión más larga que la idea, escrita en forma narrativa. Añade pormenores y cuerpos a la sinopsis. Describe las situaciones narrativas, el modo en que los personajes han de hablar y moverse, sus entradas en escena y sus salidas, la intervención de los elementos sonoros no verbales.

5.- La estructura

Es el esqueleto de la historia colocado de forma coherente. Esa coherencia tiene su límite en la comprensibilidad y verosimilitud. Es la verdadera contribución del guionista que con la libertad que requiere todo acto poético, fragmenta el relato en escenas y secuencias, decide su distribución y ordenamiento, fija sus relaciones y pauta las transiciones. Esta estructura puede ser:

a) Lineal simple, si el relato en su desarrollo se muestra fiel al tiempo cronológico.

b) Lineal intercalada, si en el relato, a pesar de ser lineal, se intercalan secuencias que de algún modo se separan del plano de la realidad en que ocurre la historia.

c) In media res, si para afirmar la legitimidad que asiste al guionista para alterar el orden de los acontecimientos, inicia el relato con los situados en un momento avanzado de la acción, para preocuparse después de los anteriores por medio de la analepsis o flashbacks.

d) Paralela, si hace intervenir a dos o más líneas narrativas proporcionadamente importantes y sin conexiones aparentes entre sí.

e) Inclusiva, si unas historias contienen a otras.

f) De inversión temporal, si el relato en su desarrollo se muestra infiel al tiempo cronológico mediante la inclusión de flashbacks o flashforwards.

g) De contrapunto, si varias historias confluyen en un mismo hilo narrativo.

El relato audiovisual también debe poseer una estructura dramática que gravita en la representación de las acciones que son principales o secundarias, también llamadas nucleares o satélites. El orden del relato resulta de la interrelación de las acciones. Podemos decir que el elemento característico de la estructura narrativa es la secuencia y el de la estructura dramática es la escena. El proceso dramático cumple su función narrativa en cuanto a que acomoda la participación y tensión emocional del espectador de acuerdo a sus tres etapas básicas: planteamiento, clímax y desenlace.

6.- El guión literario

Es la narración completa de las acciones protagonizadas por los personajes en un tiempo y espacio definidos, podríamos decir que es el producto final, es lo que permite al realizador el modo práctico de su conversión en mensaje audiovisual.

7.- El guión técnico

Es el conjunto de especificaciones técnicas que permite a los profesionales tomar decisiones concretas en orden a la producción y realización que convierte al texto literario en texto narrativo audiovisual.

Siguiendo en el ámbito del proceso narrativo audiovisual, encontramos la Vertiente Representacional que revela la verdadera naturaleza del proceso narrativo en cuanto al orden práctico y al orden antropomórfico.

Por otro lado y siguiendo el hilo conductor de nuestra investigación, García Jiménez establece, según recopilación, dos formas características del proceso narrativo: el telling y showing, estas se diferencian por el grado diverso de presencia del narrador. El showing (representación dramática) tiene una presencia muy limitada en cambio en el telling la presencia es muy activa, capaz de manipular la historia. En este sentido en la narrativa audiovisual:

- El telling es showing: porque la narrativa audiovisual se caracteriza por un hacer dramatizado, en donde se cuentan las historias representándolas, o sea, las imágenes asumen la función discursiva y se han plasmado en soportes materiales que permiten su articulación.

- El showing es telling: las imágenes visuales y acústicas se asocian a los otros elementos portadores de significación y a las articulaciones que configuran los mensajes audiovisuales, permiten la presencia controladora del narrador en el discurso, creando mundos alternativos que se alejan de la realidad. En este sentido el guión es la estructura que desempeña una función de guía para la organización de todo el proyecto audiovisual, es considerado la pauta del proceso de creación audiovisual y desempeña funciones fundamentales como la de

mantener la continuidad narrativa y dramática, organiza los elementos técnicos y humanos, planifica la puesta en escena, entre otras.

Continuando con la perspectiva analítica del texto narrativo, los relatos audiovisuales son textos, o sea, conjuntos finitos y analizables de signos con sentido narrativo.

Este tipo de analítica tiene como objeto el “adiestramiento” para analizar textos audiovisuales.

La gramática nos dice que un texto narrativo tiene unidades específicas y su estructura está en base a un conjunto de reglas que supone también que es posible describir la estructura y funcionamiento del texto narrativo como se describe la organización de las lenguas naturales. En lo audiovisual “gramática” se usa más en un sentido metafórico. Es sabido por todos que el lingüista Ferdinand De Saussure, comprendió que la lengua es un sistema de signos, pero no el único, así se constituyó una necesidad de una ciencia que estudiase la vida de los signos y nace así la “Semiología” definiéndola como “la ciencia que enseña en qué consisten los signos”. Luego Charles S. Peirce, estudia los signos desde una perspectiva lógica y bautiza esta disciplina con el nombre de semiótica.

Hoy se entiende por semiótica a la aplicación de la Semiología en cualquiera de los sistemas particulares de signos. Con esto se construye un modelo semiológico que se basa en dos premisas:

1.- Todo es dialéctica significativa, o sea, puro texto.

2.- El análisis semiológico está por encima de cualquier otro análisis.

Gracias a estas dos premisas el modelo semiológico ha sido óptimo para el análisis del discurso narrativo, puesto que su visión es focalizada.

A diferencia del modelo fenomenológico, el modelo semiológico está muy bien estructurado y posee una metodología propia. El analista comienza por definir el corpus, determinado de acuerdo con el principio de pertinencia, este corpus debe ser finito, pero extenso para que sus elementos saturen un sistema lleno de semejanzas y diferencias, es decir, se apela a la exhaustividad. También debe ser homogéneo, aunque no resulta fácil, puesto que los relatos audiovisuales son notablemente complejos.

El análisis semiológico prefiere conjuntos sincrónicos y procede mediante una decantación comparativa progresivamente refinada de observaciones pertinentes sobre el objeto siguiendo distintos niveles, podríamos decir que el método semiológico posee los criterios de valoración más afinados de todas las ciencias humanas. El principio de pertinencia hace que el sistema se observe desde el interior.

Históricamente los modelos de análisis inspirados en Propp, han partido de la hipótesis de que existen formas universales de organizar la narración y han

manifestado que la existencia de suprarrelatos servían para aplicar el modelo proppiano al análisis de textos narrativos más complejos, como lo son los textos audiovisuales, pero se han equivocado. El modelo de Propp se conforma con la fachada superficial de la narratividad, sin entrar en el análisis de las estructuras profundas del relato.

A. J. Greimas observa esta limitación y se aparta de las premisas de Propp y da lugar a un nuevo modelo llamado “Actancial” en el que el verdadero nudo de la frase es el verbo y propone un modelo de análisis del relato, no basado en un número preciso de funciones, sino en los actuantes.

Modelo actancial

El actancial es un modelo particular del análisis semiológico, es una versión semiótica del modelo comunicacional.

Este modelo se centra en la relación sujeto/objeto. El sujeto es el operador de las transformaciones que configuran el desarrollo narrativo (macroestructura). Se caracteriza por una relación de deseo, o sea, del querer. Sujeto es el que quiere el objeto. Esta relación funda la sintaxis de la narrativa que reside en la articulación de tres secuencias:

- 1.- Prueba cualificante: sujeto tiene la competencia para poder actuar.

2.- Prueba principal o decisiva: el sujeto conquista el objeto.

3.- Prueba glorificante: el sujeto ve reconocida la acción que ha llevado a cabo.

El objeto es aquello que el sujeto quiere alcanzar y debido a este se origina una estructura narrativa de doble signo:

- Polémica: aquí al papel del sujeto se opone al de un anti-sujeto.

- Contractual o transaccional: intercambio de objetos entre sujetos.

El objeto a nivel macroestructural determina el significado del sujeto. A esta relación Greimas también aporta con otras dos:

- Destinador/destinatario: el destinador es la instancia que comunica al destinatario, un objeto de naturaleza cognitiva. El destinador también es promotor de la acción del sujeto.

- Ayudante/oponente: son términos que designan el papel desempeñado por los actores. El ayudante asume un papel actancial de cooperar con el sujeto en la realización de su programa narrativo. El oponente asume el papel de dificultarla o impedirla. Lo que define al ayudante es el poder hacer y al oponente, el no poder hacer del sujeto.

Siguiendo en el sentido de los modelos que se utilizan en la narrativa audiovisual nos encontramos con el modelo pragmático, a continuación una aproximación a la estructura de este modelo

El modelo pragmático

El pragmático es un modelo de carácter inductivo y parte del análisis de los textos narrativos audiovisuales para inferir las reglas que presiden su construcción. La tarea que se propone es rehacer el proceso creativo y revivir la experiencia poética de la creación audiovisual. Este modelo se desmarca del modelo semiológico en su fe ciega en la imagen visual y auditiva como signos capaces de fundar un verdadero lenguaje.

El modelo pragmático es una representación de un tipo particular de organización discursiva, que incluye a la creatividad entres sus componentes y relacione esenciales. Muestra afinidades con el modelo fenomenológico en que no acepta razonamientos, en su dimensión poética prima el sentido de la libertad creativa, centra su interés por el plano de la historia y el plano del discurso, muestra una clara preferencia por las condiciones de producción del discurso y por los efectos de su recepción/creación.

Toda obra narrativa audiovisual puede ser considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la que cada relato sería únicamente una de las realizaciones posibles. La cuestión retórica del

audiovisual narrativo queda instalada en el problema básico y radical de la existencia de un verdadero lenguaje audiovisual y en la posible existencia de códigos en los sistemas de connotación. La retórica de las imágenes es específica en cuanto está sometida a las exigencias físicas de la visión.

Por otra parte la poética narrativa proporciona al autor algunos instrumentos capaces de evaluar el contenido y la expresión del mensaje narrativo:

a) Capacidad heurística: grado variable en que el autor posee la facultad de concebir ideas y de generar alternativas, sobre las que puede tomar una decisión creativa.

b) Capacidad asociativa: grado variable en que el autor posee la facultad de evadirse de los sistemas de denotación de las imágenes para proponer a los oyentes/espectadores sentidos connotados.

c) Libertad asociativa: grado variable en que cada autor posee la facultad de eludir el mandato de todos los elementos constrictivos, que condicionan su capacidad de crear.

d) Originalidad combinatoria: grado variable en que cada autor posee la facultad de conectar y contraponer las imágenes generando estructuras narrativas y dramáticas.

e) Capacidad estratégica: grado variable en que cada autor posee la facultad de concebir un programa narrativo, de hacerlo aceptable para su lector y de llevarlo a su realización del modo más entretenido.

La narrativa audiovisual prescinde de una consideración rigurosa de la dimensión sintáctica, porque su consideración discursiva no se atiene a la regulación de un lenguaje. Por otro lado la dimensión semántica coincide con el estudio de la historia narrativa que es el significado del texto audiovisual.

El discurso audiovisual también tiene un compromiso con el sistema lingüístico, porque la palabra escrita y hablada constituye una fachada esencial del sistema narrativo audiovisual. La palabra en el discurso audiovisual es un elemento insustituible para señalar esos parámetros que definen la interacción dinámica entre interlocutores, enunciado y contexto.

Otro aspecto importante en el relato audiovisual es el tema. En la poética narrativa el tema es el desarrollo mínimo de la idea, sin expresar el proceso lógico de su validez racional.

La elección temática acaba convirtiéndose en un rasgo personal del quehacer narrativo en la poética y en la estética de los autores concretos. La tesis por ejemplo es un tema demostrado, así como la idea y el tema están presentes, activan y motivan el inicio del relato, la tesis se desprende de su final, cuando la idea y el tema se han quedado suficientemente demostrados por el argumento.

La calidad del relato audiovisual no estriba en el tema, sino en el discurso, o sea en la forma en que es abordado y desarrollado hasta convertirse en argumento. El argumento en este aspecto es el efecto retórico y pragmático del discurso audiovisual.

Los diálogos

El diálogo es un intercambio alternante, directo, inmediato, personal, de ideas, opiniones, etc. entre personajes por medio del lenguaje. El diálogo es ante todo mimesis, no sólo favorece la acción, sino que ha de ser él mismo acción.

En el cine los diálogos son acciones por tres motivos: por la dimensión ilocutoria de la palabra hablada, por el carácter escénico y representacional de la narración fílmica y por la naturaleza misma de la acción cinematográfica. El diálogo es el procedimiento común de los diversos géneros narrativos, pero pertenece más al género dramático y al relato audiovisual.

El autor en la construcción de los diálogos toma tres factores en consideración:

1.- El personaje

Los diálogos se revelan como rasgos característicos de la psicología de cada personaje y responden a su carácter, se convierte en un hecho revelador de la identidad que el autor ha conferido intencionalmente a los personajes.

2.- La obra narrativa

Los diálogos desempeñan la misión de hacer más legible el texto narrativo y también son agentes identificadores del sistema verbal que da consistencia a la narratividad de la imagen.

3.- El lector-oyente-espectador

Con respecto al destinatario, el diálogo es un claro factor de la legibilidad del texto y al mismo tiempo un vehículo de procesos psicológico de identificación y de proyección.

Clases de diálogos:

- Diálogos de comportamiento: conversaciones intrascendentes que caracterizan a la vida cotidiana. No comprometen a los personajes, pero definen alguno de sus rasgos.

- Diálogos de escena: informan de los pensamientos, sentimientos e intenciones de los personajes. Son más teatrales que cinematográficos.

- Diálogos diegéticos: desempeñan una función narrativa que afecta al motivo, desarrollo y desenlace de la acción principal, a las propiedades del discurso, etc.

- Diálogos autoriales: los diálogos se convierten en signos deícticos o conectores de las instancias de enunciación y muy especialmente del autor o de sus delegados en el texto.

- Diálogos de referente lingüístico: los diálogos fílmicos, estrictos previamente en un guión literario, remiten a los códigos de diferentes lenguajes.

La funcionalidad narrativa de los diálogos es que estos construyen, caracterizan, expresan, relacionan y comunican a los personajes entre sí y al mismo tiempo con el público lector-oyente-espectador. El análisis de los diálogos exige textos originales, no es pertinente hacer un análisis de diálogos doblados o subtítulos.

La imagen

Las imágenes del cine o la televisión no son propiamente signos, más bien son imágenes especulares, que son susceptibles de contener significación, lo que nos conduciría a una articulación discursiva, o sea, el lenguaje audiovisual aparece como el conjunto de procedimientos conducentes a la elaboración discursiva de estas imágenes. La representación del tiempo en imágenes se atiene a las categorías de duración, acontecimiento y sucesión.

La música

La presencia de la música en el relato audiovisual responde a tres modalidades:

1.- Música/sonido in

La fuente sonora se hace visible en la imagen.

2.- Música/sonido off

La fuente sonora no se hace visible, pero la lógica del relato justifica su existencia.

3.- Música /sonido over

La fuente sonora, ni se hace visible, ni responde a la lógica del relato. Suele ser marca y vestigio de la intencionalidad del autor.

Concepciones de la música en el discurso narrativo audiovisual.

a) Sintética: la música centra la atención en la situación considerada como una unidad.

b) Analítica: la necesidad de buscar una concordancia rigurosa entre los motivos musicales y los efectos visuales.

c) Contextual: la música es un elemento necesario para crear una atmósfera envolvente o dar expresión a la recepción del mensaje transmitido con la palabra o la imagen.

d) Diegética: la música responde con propiedad a su compromiso con el discurso narrativo, o sea, ejerce su función sobre la acción y el tiempo.

e) Dramática: la música actúa sobre el universo de las emociones y contribuye de ese modo a la definición de la situación narrativa.

f) Mágica: la presencia de la música transporta a la historia a una nueva dimensión metalingüística, más allá de los códigos de la lengua y más allá de los códigos del relato.

El personaje

García Jiménez, se centra en La morfología de Propp, la cual da primacía a las funciones sobre los personajes. Función dice Propp: “es la acción de un personaje”. También dice que “el número de personajes es finito y los reduce a siete”.

Propp establece que los personajes corresponden a agrupamientos, que constituyen la esfera de acción de cada uno de ellos. Se dan tres posibilidades:

- La “esfera de acción” corresponde exactamente con el personaje.
- Un personaje ocupa varias “esferas de acción”.
- Una sola “esfera de acción” se divide entre varios personajes.

Las esferas de acción son por tanto modos de agrupación lógica de las distintas funciones y corresponden a los personajes porque ellos son los agentes de la acción.

La función es para Propp la acción contemplada como fundamental y eficaz para el desarrollo de la intriga y no como desempeñada por un personaje. Esta idea de que los personajes son ante todo lo que hacen, lanzada en un principio por éste, será compartida con posterioridad por muchos otros autores.

Si tenemos que referirnos a un concepto de personaje, podríamos decir que es una de las categorías más necesarias y más oscuras de la poética, por el hecho de que autores y críticos del hecho narrativo han venido mostrando un interés decreciente por este.

El personaje tiene que ver mucho con el actor. El personaje se convierte en un sujeto inseparable de la acción y está construido y representado en el texto por un conjunto discontinuo y disperso de marcas que podríamos denominar su etiqueta semiótica. Estas marcas vienen determinadas por las elecciones estéticas

del autor y pueden ser: la recurrencia, la estabilidad, la riqueza, la extensión, la pertinencia y la eficacia.

Estudiar al personaje desde una perspectiva semiológica es considerarlo como un signo en lugar de aceptar su existencia dada por una tradición crítica, centradas en la noción de persona y esto implica importantes consecuencias metodológicas.

G. Jiménez nombra en su "Narrativa Audiovisual" a Emile Benveniste quien dice que para que un fenómeno dependa de la semiología es necesario que se den estas cuatro condiciones:

- 1.- Ha de incluirse en un proceso intencional irreversible de comunicación.
- 2.- Ha de manipular un número finito de signos (léxico).
- 3.- Ha de contar con un número finito de reglas (sintaxis).
- 4.- Todo esto con independencia de los mensajes producidos o que puedan producirse.

El personaje en la semiología no es exclusivamente literario ni antropomorfo, no está ligado a un sistema semiótico determinado y es una construcción del texto como una reconstrucción del lector.

Los semiólogos distinguen tres tipos de personajes en cuanto a signos:

1.- Signos referenciales

Son los que remiten a una realidad del mundo exterior.

2.- Signos deícticos o conectores

Son los que remiten a una instancia de enunciación.

3.- Signos anafóricos

Son los que remiten a otro signo, separado del enunciado. Su función es cohesiva, sustitutiva, abreviadora y economizadora.

Ahora si nos centramos en la determinación de cualquier personaje, podríamos decir que depende de:

- El tipo de relación con la función(es) que asume.
- El tipo de modalidades, de que aparece investido.
- El modo particular de integrarse en las clases de personajes-tipo.
- Su distribución en el seno del relato en su totalidad.
- Las calificaciones y roles temáticos, de que son soporte.

El personaje dramático dentro de la narrativa audiovisual debes ser entendido como un sujeto de acción y sujeto de actuación en cuanto a sujeto de acción forma parte del contenido de la historia, en cuanto a sujeto de actuación es texto ficcional, pero encarnado gracias a la interpretación de un actor, o sea el personaje dramático es una doble propuesta: del autor escénico y del autor intérprete.

El interés dramático de los personajes estriba en el hecho de ser incompletos porque:

- Él propiamente no comparece en escena, sí el actor.
- El personaje en cuanto a criatura de ficción no muere jamás.

-Encuentra sus infinitas vidas posibles en los infinitos actos expresivos y diferenciales de los sucesivos actores que lo interpretan.

El personaje no es humano, sólo es humano el actor. La interpretación es la respuesta a la imagen que el actor se forma del personaje y su técnica de interpretación y caracterización, permiten al actor construir un personaje verosímil, pero nunca un personaje verdadero. No hay discurso dramático sin expresión, ni expresión sin actor.

Personajes redondos y personajes planos.

E. M. Forster (1972), en su obra “Aspectos de la Novela”, hizo la clasificación entre “personajes redondos” y “personajes planos”.

Son personajes planos los contruidos en base de una o de pocas marcas o cualidades, son estáticos y enunciadores de un discurso muy poco variado, de comportamiento muy predecible y repetitivo lo que lo hace fácilmente reconocible, asociable al tipo.

El personaje redondo, en cambio, asimila a un sujeto con psicología propia y personalidad individual, es el resultado de la invención de un verdadero carácter, desempeña papeles relevantes en los universos narrativos y dramático. Aporta calidad al relato en términos de verosimilitud.

La acción

La acción no es un acontecimiento. Entre hacer y acontecer, hay alguna diferencia. El acontecimiento es siempre una mutación fenoménica, o sea, observable.

En la narrativa audiovisual la imagen del movimiento es el acontecimiento; la acción simple es el significado de la imagen en términos de representación. La acción medida es intencional.

El discurso de la acción

García Jiménez en el análisis del discurso de la acción, se enfoca en P. Ricoeur, quien dice que se tiene que tomar en cuenta tres niveles:

1.- Nivel conceptual

Consiste en el análisis de las nociones o categorías, sin las cuales es imposible dar a la acción su “sentido de acción”. En este sentido el análisis del discurso de la acción en su nivel conceptual ha de abordar el problema de orden y jerarquizar los conceptos y motivos de la acción. En la narrativa audiovisual coincide con el análisis icónico (de los motivos).

2.- Nivel proposicional

En un primer momento aquí se distinguieron los actos constatativos y performativos, pero después se introdujo la distinción entre actos locucionarios y elocucionarios.

En el enunciado constatativo el decir no se altera con el objeto y se distingue claramente del hacer. En el enunciado performativo, se define y caracteriza por su respeto de las reglas convencionales que constituyen su espacio de juego.

3.- Nivel discursivo

La forma más elevada del discurso de la acción es la lógica de la acción. Aquí hay que determinar si la argumentación puesta en práctica por la acción constituye una forma implícita de dicha lógica o si más bien constituye una excepción.

Jürgen Habermas (1999), en su “Teoría de la acción comunicativa” explica el concepto sociológico de la acción valiéndose de cuatro tipos:

1.- Acción teleológica

Supone una decisión entre varias alternativas de acción. El autor se apoya en una interpretación de la situación y elige el medio más apropiado para la realización de su propósito.

2.- Acción estratégica

El actor introduce en el cálculo acerca de su éxito la expectativa de las decisiones de otros agentes, que también actúan con vista a la realización de su propósito.

3.- Acción dramática

Resulta de participantes que entran en interacción, de modo que constituyen los unos para los otros un público ante el cual se ponen a sí mismos en escena. El actor busca ser visto y aceptado por el público de una manera determinada que corresponde a su autoimagen.

4.- Acción comunicativa

Es la interacción de varios sujetos que son portadores de lenguaje y acción y entran en una relación interpersonal, ellos buscan entenderse en una situación de acción para poder coordinar sus planes. El elemento principal de la acción comunicativa es el lenguaje y una interpretación consensuada de la situación.

La narrativa literaria y oral convierten los enunciados en relata (actos sobre el papel). La narrativa audiovisual, en virtud de la capacidad discursiva de la imagen, convierte los predicados del hacer en “representaciones” de actividades. Es claro que en las narrativas de la imagen no hay acciones sino imágenes en movimiento, cuyo significado son las acciones.

Modalidades de la acción

La acción narrativa en su modalidad verbal admite tres formulaciones visuales:

1.- Activa

La actividad externa es el significante de la acción interna.

2.- Pasiva

La inactividad externa es el significante de la inacción interior.

3.- Deponente

La inactividad externa es el significante de la acción interior.

El sentido último de la acción ha de buscarse en su significación y eficacia en el desarrollo de la intriga.

Estructura y propiedades de la acción:

a) Principio: que exige acción posterior, pero no anterior.

b) Medio: que exige acción anterior y posterior.

c) Fin: que exige acción anterior, pero no posterior.

Propiedades de la acción en la teoría aristotélica:

1.- Acción simple

Es la que conserva su unidad porque carece de peripecia (que es la acción subordinada que produce un efecto contrario respecto a la acción principal) y de anagnórisis (que es la acción subordinada que convierte el personaje desconocido en conocido).

2.- Acción compleja

Es la que pierde su unidad por la introducción de peripecias y anagnórisis.

3.- Acción pertinente

Es la que determina, completa, acompaña o modula el desarrollo de la intriga.

4.- Acción elíptica

Cuenta aquellas cosas que concurren a una acción determinada.

5.- Acción verosímil

Es el nivel de coherencia de las acciones.

En lo que tiene que ver con la acción resolutive los géneros narrativos como el cine de terror o ciencia ficción se han encargado de demostrar que el final de la acción, ha dejado de ser la muerte.

El momento final de la acción narrativa tiene características muy especiales, este momento se relaciona con estos conceptos:

1.- Paradoja

Consiste en poder afirmar que el final es su verdadero inicio retórico y poético.

2.- Elucidación

El final permite un esclarecimiento definitivo de las relaciones existentes entre los motivos de la historia.

3.- Resolución

En la narrativa audiovisual el tema aparece formulado como un problema, los elementos esenciales de este carácter problemático son: la perplejidad, el orden inteligible y la dimensión inquisitiva.

4.- Síntesis

El final permite llegar a la formulación mental esquemática y resumida de los elementos más pertinentes del relato.

5.- Parénesis

El final es el momento más indicado para que el autor exprese su visión personal de la que será su obra narrativa.

Si el relato problematiza la existencia, permitiendo la intervención de fuerzas subversivas y la presencia activa del mal, la acción resolutive supone la restauración del orden considerado como natural de acuerdo al código del autor.

Para todo narrador audiovisual el final es la hora de la verdad. Hace patente la inverosimilitud y la inconsistencia de las relaciones entre los motivos, su falta de equilibrio armónico, la falsedad de los caracteres, es decir, el final supone la depreciación o la revalidación cualitativas del relato.

El final de un relato audiovisual es, como plantean algunos autores, un vestigio iconológico.

De lo dicho se desprende que el final narrativo constituye un verdadero test para la identificación del autor, porque supone un desafío a su sensibilidad, a su ideología, a su destreza poética, etc. En el final resplandece el estilo del autor.

El momento final también contribuye a definir la funcionalidad diferencial del héroe. El héroe es el sujeto de un querer, que lo pone en relación con un objeto del deseo y que encuentra su resolución al final del relato. El final es el momento en que el ser y el parecer coinciden, es el momento en que se revelan los personajes verdaderos, se derrumban los falsos personajes, se descubren los personajes ocultos y se desenmascaran los personajes engañosos.

El espacio

El espacio creado por la imagen tiene las siguientes características:

1.- Naturaleza

Espacios exteriores y espacios interiores. En los espacios exteriores podemos encontrar la naturaleza que es el gran aliado del personaje.

2.- Magnitud

Es el tratamiento de los grandes espacios. Las escalas de los planos del discurso audiovisual introducen magnitudes significantes que no se corresponden con las magnitudes de la percepción real del mundo natural.

3.- Calificación

Corresponde a la calificación de espacios abiertos/cerrados, vacíos/lLENOS.

4.- Identificación

Son los espacios referenciales, históricos, espacios geográficos, nacionales, locales, etc.

5.- Definición

Las propiedades definición/identificación del espacio audiovisual permiten establecer analogías con el espacio del Barroco. El Barroco aspira sobre todo a borrar los límites para dar la impresión de infinitud.

6.- Finalidad

Hay una finalidad referente: espacios religiosos, comerciales, industriales, etc. También una finalidad inmanente: espacios dramáticos, rítmicos, formantes, etc.

7.- Relación con los personajes

Espacios íntimos, personales, públicos. El espacio circundante interviene en la narrativa a modo de comentario visual, que expresa el modo de ser de los personajes.

8.- Relación con la acción

Espacios decisionales, convivenciales, laborales, domésticos, etc. Son elementos pertenecientes no sólo a la programa narrativa, sino también al sistema narrativo.

9.- Relación con el tiempo

Espacios diurnos, nocturnos, crepusculares, estacionales, etc. Los diurnos son espacios visuales, los nocturnos, auditivos y táctiles.

Hay un espacio que acompaña siempre a los significantes del discurso narrativo, porque la imagen analógica, en cuanto a sustancia expresiva, tiene siempre por significado a su natural e insobornable condición de remitir a un referente. La diégesis pasa necesariamente por la mimesis y la imagen narrativa por la percepción del mundo natural, por lo que existen en el relato:

a) Espacios cualificantes, ordenadores, simbólicos e interiores que confirman, ratifican, transforman, etc.

b) Espacios reguladores de los vínculos entre las funciones narrativas, que no tienen cara visual.

c) Espacios íntimos, personales, sociales y públicos que definen los círculos de la comunicación interpersonal.

d) Espacios intelectuales, morales, políticos e ideológicos, que remiten a modo de presencia/ausencia y proximidad/distancia entre las instancias enunciantoras del texto narrativo.

e) Espacios mágicos, habilitados por fuerzas sobrenaturales, paranormales, ocultas o misteriosas.

f) Espacios referenciales que pueden ser identificados en un tratado de geografía, astronomía y espacios culturales que pueden ser identificados con la ayuda de la historia o del mito.

El análisis del discurso narrativo audiovisual ha descubierto que el espacio en cualquiera de sus formas actúa como un "*leitfaden*" del discurso, o sea como un hilo conductor, una llave maestra. El verdadero estatuto narrativo del espacio gravita en la esencial dimensión perspectiva de todo relato. La perspectiva narrativa da razón de la percepción del mundo narrado. La idea del espacio también está vinculada a la profundidad de la perspectiva. Si la perspectiva se refiere al sujeto de la percepción comunicable, la profundidad hace referencia a la cantidad y calidad del saber o conocimiento acerca del objeto percibido.

Los connotadores espaciales, al designar el hecho y la profundidad de la perspectiva narrativa, nos dan razón del plano perceptivo psíquico del relato, o sea, contemplan la narración como un hecho de comunicación y ponen en relación

al emisor y al receptor, el objeto percibido es el texto, cuyo significado es la historia.

En el relato literario el espacio es abstracto. Su percepción pasa por la reconstrucción imaginaria y subjetiva del lector. En un relato visual, el espacio es concreto, literal y preciso. El espacio en las narrativas literaria y fónica es un constructo, y en las visuales, un percepto.

Si bien en la palabra escrita o hablada hay descripciones muy concretas, estas inducen al lector o al oyente imágenes mentales que apelan a una reconstrucción subjetiva del espacio.

La palabra construye el espacio sirviéndose de cuatro modos distintos:

1.- De modo explícito

Mediante el uso de calificativos, mediante la referencia a objetos reales y conocidos y también mediante símiles y comparaciones, cuyo segundo término implica una relación espacial.

2.- De modo implícito

El discurso contribuye a la construcción imaginaria del espacio porque las imágenes mentales se asocian fácilmente con otras.

3.- De modo directo

El autor de un relato literario u oral configura el espacio mediante la descripción.

4.- De modo indirecto

El autor obliga a pasar por el espacio a los personajes.

En el relato heterodiegético el narrador es un dios del espacio, tiene la capacidad de narrar los acontecimientos desde posiciones ventajosas privilegiadas, no accesibles a los personajes de la diégesis.

En las narraciones orales los puntos de referencia para configurar el espacio son siempre subjetivos e indeterminados y el oyente puede identificarlos a partir de un triple argumento: las descripciones del autor implícito, los postulados del relato y las percepciones de los personajes.

Ahora nos concentraremos en la narrativa audiovisual del cine.

El cine construye el espacio de tres formas:

1.- Lo representa gracias al registro de la imagen visual.

2.- Lo hace sensible mediante los movimientos de la cámara.

3.- Lo construye mediante tres características de su discurso: fragmentación, yuxtaposición y sucesión. Estas pasan inadvertidas para el espectador que se forma la impresión de un espacio unitario.

El espacio fílmico es:

1.- Convencional

El espacio no tiene ninguna realidad absoluta; es una convención demarcatoria, que depende de las condiciones perceptivas de la imagen y del sonido.

2.- Discursivo

El espacio es uno de los factores que constituye “la forma del contenido” de la historia. Surge de la articulación de las propiedades de la imagen visual y auditiva que conforman el discurso fílmico: representación, segmentación y articulación.

3.- Temporal

El cine ha hecho de la duración una dimensión del espacio. El espacio cinematográfico no es sólo escenografía, es también diégesis.

4.- Sintético

El raccord crea una espacialidad sintética, pero carece de referencia objetiva.

5.- Dinámico

El espectador estéticamente está en movimiento perpetuo, del mismo modo que el espectador es móvil, también lo es el espacio que se le presenta.

6.- Perspectivo y subjetivo: la imagen fílmica subraya la naturaleza narrativa del discurso porque crea un espacio que es perspectivo y subjetivo.

El tiempo

El tiempo es, como el espacio, en la narrativa de la imagen una categoría del discurso en el sentido de concepto ordenador del mismo. El tiempo determina la aparición de la narratividad, el tiempo narrativo es una convención.

Para el tiempo narrativo seguir una historia es comprender los acontecimientos en la medida en que muestran una dirección particular y esta viene determinada en el relato por su estructura temporal. Esta dirección del tiempo es la apariencia de una sucesividad. El lenguaje de la imagen tiene la virtud de representar escenarios pretéritos o de anticipar escenarios futuros, pero su discurso no puede evitar que la vivencia de los unos y de los otros sea en presente.

La imagen está capacitada para transgredir el principio de la linealidad, suministrando una cantidad variable de informaciones simultáneas. La imagen narrativa tiene la posibilidad de producir en el espectador la vivencia o percepción

de un flujo discontinuo. La vivencia discontinua del tiempo como función analítica del relato permite hablar de un tiempo discontinuo simétrico y de un tiempo discontinuo disimétrico. La tipología del tiempo representado o significado por la imagen en función de la continuidad/discontinuidad del flujo permite establecer la relación entre el tiempo y ritmo en el discurso narrativo.

El discurso de la imagen permite crear la impresión de aceleración y ralentización del tiempo gracias a procedimientos técnico-mecánicos. La mayor o menor velocidad en el paso del tiempo depende del movimiento de los objetos, del ritmo de la acción y de la cantidad de información aportada por el discurso.

La subjetividad de la estimación del pasado del tiempo tiene su base físico-perceptiva en la artificialidad con que el cine reproduce el movimiento y en las limitaciones de nuestra percepción visual. En la proyección normal de veinticuatro imágenes por segundo la pantalla sólo muestra imágenes durante la mitad del tiempo, permaneciendo a oscuras el resto, la sensación de continuidad responde al hecho de que las impresiones visuales persisten en el nervio óptico durante una fracción de segundo.

El discurso de la imagen permite figurar una profundidad temporal, que progresa a la manera de un punto de fuga hacia el pasado, o hacia el futuro; mediante la multiplicación de la analepsis (flashbacks) o prolepsis (flashforwards).

En la narrativa de la imagen existe la percepción de un tiempo activo, definido como la impresión de que los seres se han estancado mientras el tiempo transcurre. También existe la percepción de un tiempo pasivo caracterizado por la impresión contraria, son los seres y objetos los que cambian mientras el tiempo permanece. El discurso de la imagen crea finalmente la sensación de que las cosas cambian con el paso del tiempo.

En el discurso icónico también interviene el tiempo exterior o tiempo objetivo. La referencialidad del tiempo objetivo viene dada por el contenido de la historia. El tiempo es texto y relato, al mismo tiempo.

Dentro del discurso narrativo se incluyen tres modalidades que corresponden a los tiempos gramaticales: pretérito, presente y futuro, pero en la configuración de los códigos narrativos del cine aparece la aplicación del tiempo del discurso y del tiempo de la historia.

En el relato icónico el tiempo narrativo, está constituido por tres relaciones:

1.- El movimiento

Cuando la imagen hace perceptible movimientos extremadamente lentos o extremadamente rápidos de la naturaleza, de los cuales no tenemos percepción en la realidad.

2.- La estructura narrativa

La estructura del relato estriba siempre en el hecho de que casi nunca dura lo mismo contar la historia que vivirla.

3.- El tiempo fiel

La radio y la televisión en directo se caracterizan por la adecuación durativa del tiempo de la historia y el tiempo del discurso. Por otra parte, el cine sólo ha empleado este régimen por vía de excepción.

El tiempo de la historia narrativa es casi siempre menor que el tiempo referente y el tiempo del discurso menor que el tiempo de la historia, pero puede suceder lo contrario. En el primer caso la imagen representa el tiempo condensado; en el segundo, el tiempo dilatado.

La imagen reproduce en presente la vivencia del pasado o anticipa la vivencia del futuro, en esto consiste la secuencia anacrónica. Las formas estructurales de esta son la analepsis o flasbackss, que nos da la sensación de volver a vivir momentos ya vividos y la prolepsis o flasforwards, que son las vivencias anticipadas de hechos que todavía no han acontecido.

La estructura de la secuencia anacrónica es:

Son externas aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular en su comienzo y final remite a un tiempo anterior al presente de la historia que se interrumpe.

Son internas aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular en su comienzo y final remite a un tiempo posterior al presente de la historia que se interrumpe.

Son mixtas aquellas secuencias anacrónicas, cuyo significado particular remite en su comienzo a un tiempo anterior y en su final a un tiempo posterior al presente de la historia crónica que se interrumpe.

2.1.- EL MODELO QUINARIO EN LA AUDIOVISUALIDAD.

Ya nos es familiar la estructura del modelo quinario en medio de las páginas de relatos e historias que mueven al lector por mundos impensados. Los relatos se mueven a partir del desarrollo de acciones y sucesos que generan relaciones entramadas al interior del texto.

Las nuevas formas discursivas no nacen de la espontaneidad sino que se generan a partir del desarrollo o evolución lógica que presenta el lenguaje en función de la comunicación humana, de esta manera los textos escritos e impresos derivan en construcciones que no utilizan el papel sino una pantalla de cine o de televisión. Pero el texto audiovisual o el discurso audiovisual, dado lo anterior, deben su concepción a experiencias anteriores, que los configuran como dependientes de modalidades discursivas clásicas, por esta razón es que el análisis de productos audiovisuales se mueve dentro de la esfera de la lingüística y la literatura. Sería un error señalar que la audiovisualidad no se relaciona con la formalidad del lenguaje y el texto.

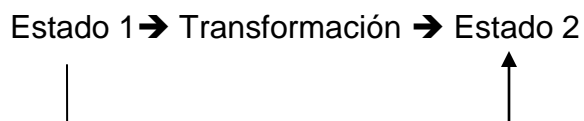
El modelo quinario como estrategia estructural de comprensión proviene del análisis textual formal, que se orienta hacia la generación de una clave de acceso directa para la identificación de la arquitectura interna de los relatos. El modelo quinario funciona de acuerdo a las necesidades del texto proponiendo vertientes

diversas al momento de activar el relato, es en este punto en donde queremos establecer la pertinencia del modelo quinario expuesto a un escenario distinto, en donde el texto y el relato funcionan a partir de nuevos códigos dados por la imagen, el sonido y formas textuales superpuestas.

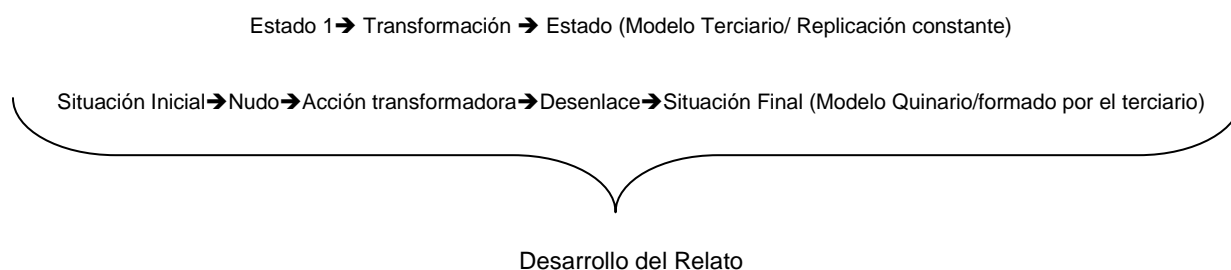
En la audiovisualidad podemos encontrar, como señala Eduardo Serrano Orejuela ³, *relatos mínimos* que conforman una estructura mayor secuenciada de acuerdo a los quiebres o rupturas que el texto plantea. De esta forma el modelo quinario, según la visión del autor cobra un sentido preponderante al momento del análisis o intento comprensivo del texto audiovisual, se configura por lo tanto una estrategia de comprensión situacional dependiente de las acciones propuestas en el relato.

Los relatos mínimos se configuran a favor de la estructura quinary desarrollando quiebres que se conjugan entre la dicotomía *permanencia – cambio* que supone una alteración de la linealidad en el relato. Si este relato fuere audiovisual, en consideración a lo anterior, sería aplicable el modelo quinario, es más funcionaría de acuerdo a una estructura terciaria que es más simple en el momento del análisis.

3.- (<http://faculty.ksu.edu.sa/belaichi/DESCRIPCIONES/EI%20relato%20mínimo.pdf>) El autor recurre a los análisis de Vladimir Propp y Todorov.



La situación de permanencia y cambio es recurrente a lo largo de los relatos, de hecho se sugiere que la estrategia terciaria constituye en suma con otra estructura de igual característica conforma una estrategia quinaria. Esto es replicable a lo largo del texto, entendiendo con ello la movilidad de las acciones y la transformación constante.



Al analizar un texto audiovisual bajo esta estrategia se pueden observar ejemplos ⁴ que se originan a partir de la transformación de estados, de manera tal que el simple hecho de alterar una situación o transformarla se convierte en la génesis de una unidad discursiva susceptible de ser analizada como si fuera un texto a pesar de la multimodalidad.

4.- Un spot publicitario que exponga las garantías sobre un determinado producto, en el cual se proponga un cambio al momento de usar el artículo. La publicidad de los productos para lavar la ropa recurre a esta forma de exposición discursiva.

El relato mínimo se convierte en una unidad que contiene lo mínimo de ser analizado, en este caso el cambio de estado.

Serrano Orejuela (1997), destaca la visión de Todorov en la que señala que la estructura del relato mínimo se visualiza por medio del modelo quinario, pasando por una sucesión de desequilibrios en la trama del relato. Si contamos con un texto audiovisual debemos verlo como una unidad de unidades que funciona de acuerdo a la intencionalidad el relato y por sobre todo como un constructo que cargado de significación en sus quiebres, esto por la importancia de los signos en la audiovisualidad.

Es preciso señalar que el modelo quinario, que bien funciona con textos escritos, puede ser aplicado como una estrategia de comprensión lectora de relatos audiovisuales, pero que está sujeto a la efectividad del mismo.

No es posible comprender un relato multimodal sin recurrir a esta estrategia que al parecer se activa de manera inconsciente, pero que al detenernos a analizar un texto de estas características se nos hace patente su existencia y estructura.

El quinario es el modelo que actúa en todo sentido a la hora de comprender, establece como se desarrollan las situaciones y deja en claro que los sucesos del relato no son dados por la generación espontánea sino que provienen de las propias relaciones del texto.

En función del análisis es fundamental exponer que el modelo quinario funciona de acuerdo a dos quiebres o rupturas, pero estas rupturas bien pueden ser la sucesión de dos modelos terciarios entrelazados para el mejor desarrollo del discurso. El modelo quinario puede contener una serie de estructuras que complejizan el fenómeno narrativo, además señalar que el modelo quinario se acopla a estructuras mayores (cine) en donde el cambio de estados sea constante a lo largo de un relato, a diferencia del terciario que propone una estructura menor y más simple (spot publicitarios).

2.2.- COMPRENDER EL DISCURSO AUDIOVISUAL

Comprender el discurso audiovisual no significa ingresar superficialmente al fenómeno, se trata de desarticular el texto multimodal, pero no de manera mecánica, sino reflexiva. A esto debemos agregar que el proceso de comprensión debe estar ligado a una inmediatez (ligado a la memoria a corto plazo) que permita instalar la nueva información en la superestructura mental.

No cabe duda que la audiovisualidad se ha apoderado de las relaciones comunicativas modernas, convirtiéndose en una cuasi realidad paralela dada por la carencia de cercanía entre el emisor y el receptor (de manera física) y la inmediatez en medio de las distancias imposibles. Todos los mensajes de los medios masivos de comunicación abruman la vida de las personas con textos que oscilan entre la realidad y la ficción, dependiendo de quien dirija estas misivas.

No es desconocido que el desarrollo de los medios de comunicación masiva está generando actitudes en los lectores, posiblemente por el analfabetismo funcional frente a los medios y sin duda alguna por la incapacidad comprensiva a la hora de enfrentar un texto bajo otro formato. La comprensión del discurso audiovisual debe estar marcada por el entendimiento de la existencia de nuevas

formas discursivas, distintas a las letras o palabras, mas bien nos enfrentamos a un abecedario infinito de signos que aumenta cada día según la necesidad de comunicarse.

Umberto Eco (1996) señala un aspecto fundamental relacionado con las relaciones sociales a partir de la actuación comprensiva:

“En nuestra sociedad los ciudadanos estarán muy pronto en divididos, si no lo están ya, en dos categorías: aquellos que son capaces sólo de ver la televisión, que reciben imágenes y definiciones preconstituidas del mundo, sin capacidad crítica de elegir entre las informaciones recibidas, y aquellos que saben entender la televisión y usar el ordenador y, por lo tanto, tienen la capacidad de seleccionar, al menos de un vistazo, entre una fuente fiable y una absurda. Se necesita una nueva forma de destreza crítica, una facultad todavía desconocida para seleccionar la información brevemente con un nuevo sentido común. Lo que se necesita es una nueva forma de educación”.

Bajo esta lógica se entiende una relación obligada entre comprender estos “nuevos” textos y el desarrollo de las sociedades, cabe destacar que los textos más consumidos se encuentran en la televisión y en las aportaciones del Internet,

por lo tanto se hace indispensable formar lectores audiovisuales y no simples observadores de la realidad representada.

CAPÍTULO III: REFLEXIONES SOBRE EL ANÁLISIS

En el presente capítulo reflexionaremos sobre toda la investigación, sobre aquellos aspectos más destacables y principalmente sobre nuestras conclusiones acerca del fenómeno audiovisual. Consideramos importante este capítulo y la forma de desarrollarlo ya que la propia experiencia acerca mucho más el fenómeno a la realidad comunicacional de los lectores.

3.- RELACIÓN DE LOS DISCURSOS

Nuestra mirada investigativa nos ha llevado por dos mundo distintos pero que un análisis interno nos llevan al mismo lugar: la comunicación. El texto escrito y el texto audiovisual logran convivir por la necesidad reciproca que tienen, en mayor medida por el discurso audiovisual.

El discurso audiovisual se constituye como discurso en la medida que el texto formal le da los conceptos de coherencia y cohesión, le otorga la organización de sentidos y una estructura interna, lo que se traduce en relatos audiovisuales bien contruidos.

Esta relación entre ambos textos logra mantenerse en la medida que no existen claves de lectura propias del discurso audiovisual, ya que la que posee vienen del texto escrito (tradición lingüística, literaria, etc.), estrechando más aun los vínculos obvios. Aquí es destacable la presencia de autores como Propp y Todorov, que vienen de la narrativa, y que aporta sus estudios a favor de la narratología y la audiovisibilidad analizada.

El texto audiovisual no existe sin el texto formal escrito, y este depende, en la actualidad (en muchos casos) de la audiovisibilidad y los fenómenos de comunicación masiva para no perder su presencia en la sociedad.

En medio de la caracterización de ambos tipos de textos hemos puesto al modelo quinario para establecer la pertinencia de este sobre un relato para cual no fue confeccionado, sobre esto es necesario señalar que el modelo quinario se ubica como elemento que unifica los textos en función de las situaciones que afectan al receptor en uno de sus sentido: la visión. Aquí el sonido queda fuera de la analítica que puede generar el modelo quinario.

Para concluir este apartado es preciso establecer que ambos textos poseen características similares y dependientes, pero que se alejan de ser analizados bajo la misma óptica.

3.1.- RELACIÓN TEXTO – LECTOR

Las separaciones que se establecen entre el lector y el texto audiovisual están dadas por múltiples factores, partiendo de la premisa que presenta a un mal lector en el plano textual formal, este, posiblemente será un mal lector en un discurso multimodal. A esto hay que sumar la separación obvia que existe entre leer y producir un texto, vale decir, se genera una disociación con el fenómeno producida por la incapacidad de producir efectivamente un texto audiovisual. En general sabemos que podemos tomar un lápiz o un laptop y embarcarnos en la escritura, pero son muy pocos los que toman una cámara de video o un computador para producir un texto que se distancie del papel.

Somos consumidores de textos audiovisuales y no productores por lo tanto se dificulta la comprensión. Nuestra realidad circula en torno a la producción de textos escritos y sólo en ocasiones excepcionales nos adentramos a la tarea de construir un producto audiovisual. Respecto a lo anterior es posible reflexionar sobre la siguiente expresión “producir es entender”. Este enunciado emerge como respuesta a varios puntos de la investigación, de tal manera que validamos este concepto, no puede haber comprensión sin la capacidad de producir un texto similar al analizado. En muchas ocasiones comprendemos solo lo que podemos

tener en nuestras manos, aquello tangible y que en algún momento somos capaces de tomarlo y concretar alguna figura discursiva.

Al finalizar esta investigación podemos establecer que un texto escrito difiere en muchos sentidos de un texto audiovisual, si nos centramos en su análisis podemos establecer que hoy no existe un modelo apropiado para caracterizar un relato audiovisual que dispone de tramas mucho más complejas que las que se nos presentan en los textos monomodales. En los textos monomodales según las estrategias de análisis que poseen, sea esta el modelo terciario o quinario, distan de proporcionar una cobertura completa que oriente el estudio de los textos multimodales. Resulta un tanto incongruente que no se preste atención o que no se establezca un referente para el análisis de este tipo de textos, puesto que hoy nos encontramos rodeados de ellos.

Los textos audiovisuales disponen de un lenguaje complejo, pero son capaces de representar con mucha precisión los acontecimientos, conductas e ideas al que también puede hacer alusión un texto escrito e incluso estos (textos audiovisuales) pueden ser más eficaces al momento de transmitirnos un contenido.

Está claro que los mensajes audiovisuales facilitan la comunicación, estos son más dinámicos y por tanto resultan más motivadores, lo que los convierte en un excelente medio para la educación, si consideramos nuestra futura labor como profesores, siempre y cuando estos inviten a reflexionar y no se conviertan en un medio que promueva el ocio.

3.2.- APLICACIÓN DE LA ESTRATEGIA

La estrategia estructural de comprensión lectora, el modelo quinario, es posible de aplicar en los textos multimodales (audiovisual) en la medida que se use como guía de lectura o mapa de lectura, no como instrumento analítico.

La aplicación de un modelo de ingreso al texto escrito, en un formato audiovisual multimodal, no carece de sentido, si de efectividad a la hora del proceso mental inmediato que realiza el sujeto, de manera que el modelo quinario no aborda ciertas esferas del discurso audiovisual, se limita a descifrar las rupturas del texto, las secuencias de acciones y las transformaciones que dan vida a un relato dinámico. Elementos constitutivos de la audiovisualidad, como el sonido quedan fuera de todo análisis por parte del modelo quinario, por razones obvias este aspecto es propio de la modalidad discursiva multimodal, se trata de un elemento cargado de espectacularidad y afectación sensorial.

La aportación del lector también es fundamental, este debe mantener un amplio grado de conciencia del fenómeno y de la estrategia, sin el conocimiento de estos, de manera integral, es imposible que se pueda analizar una construcción audiovisual.

A lo anterior podemos sumar:

“El espectador común no está en condiciones de hacer una metacognición de la IC, al no poder reconocer los guiños y pliegues –los elementos- del lenguaje cinematográfico y, mucho menos, rastrear los efectos significantes que despiertan en su ánimo y en su cognición dicho lenguaje”. (Espino Barahona, 2004)

A esto debemos sumar que el receptor audiovisual no realiza o no genera un espacio de interacción tal con el texto, no completa los espacios habitualmente y se deja llevar por el aparataje espectacular de la audiovisualidad que le entrega todo lo necesario.

Es preciso señalar que los análisis sobre el discurso audiovisual deben realizarse siempre bajo condiciones óptimas del formato, es objeto de análisis debe presentarse de manera original, no sufrir modificaciones en cuanto a traducciones o subtítulos que se transforman en ruido al hora de la comprensión del texto.

Referido a lo anterior, el modelo quinario podría suplir la falencia frente a la modalidad sonora, con la cobertura que realiza por sobre los ruidos, afrontando sin

dificultades las traducciones y los subtítulos. El modelo quinario aborda el plano secuencial del discurso audiovisual y no la totalidad situacional y técnica del relato audiovisual.

PROYECCIONES

En esta parte de la investigación es en donde concluimos algunos aspectos fundamentales, así también proyectamos este trabajo con miras al desarrollo de nuevas habilidades para la formación de nuevas generaciones de lectores inmersos en un mundo que continuamente se aleja de la lectura tradicional y se va incluyendo en los nuevos libros, materializados en la amalgama del sonido y la imagen.

Si bien la lectura tradicional de textos monomodales es una fuente irremplazable para la adquisición de conocimientos, no debemos despreciar por ningún motivo la capacidad de los textos multimodales para crear estos mismos conocimientos de una manera más eficaz y dinámica, por lo que es primordial determinar modelos acordes para el análisis de dichos textos.

Si miramos a nuestro alrededor nos podemos dar cuenta que mucha de la información que recibimos se encuentra dada por un sinnúmero de anuncios que revisten imágenes y anuncios de los cuales no nos podemos abstraer. El enorme crecimiento de una “maquinaria” publicitaria que se vale de medios audiovisuales para dar a conocer sus productos, reviste en nosotros los destinatarios una creciente preocupación por investirnos de conocimientos acerca de cómo

debemos decodificar este tipo de textos, situándonos en una perspectiva de una creciente preocupación por ser lectores competentes de los textos multimodales.

En ningún caso buscamos plantear un modelo de comprensión de textos audiovisuales, más bien nos propusimos develar los aciertos y las carencias de los mecanismos de análisis de comprensión de textos que se nos enseñan hoy en día, dejando al descubierto la necesidad de crear nuevos modelos que abarquen de manera pertinente el análisis del texto audiovisual, porque los modelos con los que contamos en nuestros tiempos ya se encuentran obsoletos debido a que fueron creados para analizar un tipo de textos basado en la escritura sobre el papel y no para determinar el análisis de las complejas características de un texto que contenga imágenes y sonidos.

Pensamos que el tema es digno de ser analizado, sobre todo por nuestra labor como profesores en donde buscaremos formar alumnos con capacidades acordes a los tiempos que vivimos, por tanto, se hace indispensable una formación integral, en donde las habilidades de comprensión lectora audiovisual sea algo innato en ellos para su mejor socialización con su entorno.

En la narrativa audiovisual, y si nos abocamos directamente al cine, podríamos decir que este se irá alejando de lo visual, de “la imagen por imagen”,

para convertirse en un medio de escritura tan eficiente como el del lenguaje escrito, aunque muchos autores niegan esta posibilidad, hoy se está encontrando una forma en la que se convierta en un lenguaje tan explícito que el pensamiento podrá ser plasmado directamente en la película.

En el cine, al referirnos a un concepto de “lenguaje”, habría que reemplazarlo por el concepto de “estilo”, el lenguaje que es la técnica de cada cineasta, es su propia técnica. Según esto podemos decir que el cine contemporáneo más avanzado ha dejado de ser lenguaje y de algún modo también un mero espectáculo, para convertirse en estilo. Hoy los cineastas pueden valerse de una forma de expresión tan eficiente como lo es el lenguaje escrito.

La recopilación de fuentes estuvo dada por la búsqueda de perspectivas conocidas en torno a la comprensión lectora y a los conceptos de texto y discurso, en cualquier caso tratamos de generar información a partir de nuestra propia experiencia, consideramos fundamental para esta investigación la percepción personal que mantuvimos sobre el fenómeno audiovisual y la comprensión del mismo.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ, G. (2001). **Textos y Discursos. Introducción a la Lingüística del Texto**. Concepción. Ediciones Universidad de Concepción.

ARISTÓTELES. **El arte poética** (1964). Trad. José Goya y Muniain. Madrid: Espasa-Calpe S.A.,

BAL, Mieke (1990). **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra.

CASSETTI, Francesco y CHIO, Federico di (1991): **Cómo analizar un film**. Barcelona: Paidós.

CONDEMARÍN, Mabel y ALLIENDE, Felipe (1997): **De la asignatura del Castellano al Área del Lenguaje**, Ediciones Dolmen, Santiago de Chile, página 99.

DÍAZ JARA, Cristian; FARÍAS PÉREZ, Ivón; FUENTES GONZÁLEZ, Jessica (2009). **Seminario para optar al Título de Profesor de Educación Media en Lenguaje y Comunicación**. Chillán. Universidad del Bío-Bío. Facultad de Educación y Humanidades. 90 págs.

ECO, Umberto (1996). **Conferencia en la Academia Italiana degli Studi Avanzati**. USA, 12 de noviembre de 1996.

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1996). **Narrativa Audiovisual**. Madrid: Cátedra.

HOUDÉ, Olivier (2003.). **Diccionario de ciencias cognitivas: neurociencia, psicología, inteligencia artificial, lingüística y filosofía**. Buenos Aires: Amorrortu.

LOMAS, Carlos. (1993). **Sistemas verbales y no verbales de comunicación y enseñanza de la lengua**, pp. 93-131 en Carlos LOMAS y Andrés OSORO (ed.). *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua*. Barcelona : Paidós.

LOMAS, Carlos (2003). **Leer par entender el mundo**. APUNTE.

LOTMAN, Yuri (1970). **Estructura del texto artístico**. Madrid, Editorial Itmos.

RÁFOLS, R. i Colomer, A (2003). **Diseño audiovisual**. Barcelona, Gustavo Gili,

RODARI, Gianni (1983). **Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias**. Barcelona: Argos Vergara.

RODRÍGUEZ DIÉGUEZ, J. (1991). **Evaluación de la comprensión de la lectura**. En Puente, A. (ed.), *Comprensión de la lectura y acción docente*. Madrid: Pirámide; Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 301-345.

UGARTE, Manuel (2008). **Las nuevas tendencias literarias**. Valencia: F. Semepere y Cia. Editores.

VANDENDORPE, Christian, (2003). **"Del papiro al hipertexto: Ensayos sobre las mutaciones del texto y la lectura"**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 233 págs.

VAN DIJK, Teun (1990). **La ciencia del texto**. Barcelona: Paidós.

BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

ARCONADA M. Miguel Ángel (2000). **“Los sistemas de comunicación verbal y no verbal en el área de la lengua”**. Pág. 185. *Destrezas Comunicativas en la Lengua Española*. Ministerio de educación, cultura y deporte. Secretaria general de educación y formación profesional. Faresco S.A. Madrid.

Versión digital:

http://books.google.cl/books?id=rqlqaTpHREgC&pg=PA185&dq=competencia+espectatorial&hl=es&ei=0WX6TMa9JYK88gaa1umACw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q=competencia%20espectatorial&f=false

[Consulta en 25 / 11 / 2010]

ESPINO BARAHONA, Erasto Antonio (2004). **“Cuando la cámara habla... se acerca, se aleja... desde arriba, desde abajo... y se mueve también”**. **Propuesta didáctica para leer la Imagen Cinematográfica**

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=7906

[Consulta en 25 / 11 / 2010]

FARRÉ, Susana (2004): **“Paradigma posmoderno”**.

http://www.miradas.net/articulos/2004/0403_killbillvoll1.html.

[Consulta en 24 / 06 / 2010]

FODOR, Jerry. (1983). **“La modularidad de la mente”**.

http://books.google.cl/books?id=ISglzxoFgikC&printsec=frontcover&dq=Jerry+Fodor&source=bl&ots=rirnehwLIY&sig=vAWgxXd7qVBC4D8zC7bntkcRrV4&hl=es&ei=wMD5TOiPL8T38Aawy7CWCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=14&ved=0CFQQ6AEwDQ#v=onepage&q&f=false

[Consultada en 11 / 11 / 2010]

FORSTER, E. M. (1972), **“Aspectos de la Novela”**.

http://www.escrituracreativa.com/escrituracreativa/EDITOR_ONLINE/pdf/envio28.pdf

[Consulta en 17 / 11 / 2010]

GORDILLO, Inmaculada. **“La fragmentación en el discurso audiovisual.**

El caso de Sin City (Robert Rodríguez y Frank Miller, EE. UU., 2005)

http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num3/Lafragmentacion.ElcasodeSinCity.pdf

[Consulta en 26 / 06 / 2010]

HABERMAS, Jürgen (1999), **“Teoría de la acción comunicativa”**

http://www.unavarra.es/puresoc/pdfs/tesis/alustiz/02B-Capitulo_Cuarto.pdf

[Consulta en 25 / 11 / 2010]

MARCEL, Martin. **“El lenguaje del cine”**

<http://www.agapea.com/libros/El-lenguaje-del-cine-isbn-8474323819-i.htm>

[Consulta en 25 / 11 / 2010]

MARGUERAT, Daniel & BOURQUIN, Yvan. (2000). **Cómo leer los relatos bíblicos. Iniciación al análisis narrativo.** Editorial Salterae. Cantabria. España.

Versión digital:

http://books.google.cl/books?id=DK-RxnBFz5MC&pg=PA71&dq=modelo+quinario&hl=es&ei=bJf6TMv8HY-t8AaVs7jjCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CCoQ6AEwAQ#v=onepage&q=modelo%20quinario&f=false

[Consulta en 24 / 11 / 2010]

PROPP, Vladimir. **Morfología del cuento.** Editorial Omagraf, S.L. España.

Versión digital:

http://books.google.cl/books?id=8-TXWnauEe8C&printsec=frontcover&dq=morfolog%C3%ADa+del+cuento+de+prop&hl=es&ei=9dX7TKjdO8GC8gaXksCICw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

[Consulta en 25 / 11 / 2010]

QUINTANA, Hilda E. (2004). **“La enseñanza de la comprensión lectora”**.-

http://www.espaciologopedico.com/articulos2.php?ld_articulo=498

[Consulta en 27/ 05 / 2010]

SEGOVIA, Raquel. **“Semiótica Textual y Traducción Audiovisual”**

<http://www.vives.org/pdf/setam/Segovia.PDF>

[Consulta en 14 / 10 / 2010]

SERRANO OREJUELA, Eduardo (1997). **“El relato Mínimo”**

<http://faculty.ksu.edu.sa/belaichi/DESCRIPCIONES/EI%20relato%20mínimo.pdf>

[Consulta en 17 / 10 / 2010]

_____ **“Elementos que intervienen en la comunicación lingüística”**.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12702745325696051654435/008034_2.pdf

[Consulta en 07 / 09 / 2010]

_____ **“Modelos de comprensión lectora”**

http://www.preparatoria118edomex.com.mx/WEB_Neodocentes/Tareas/Archivos%20JCMF/MODELOS%20DE%20COMPRESION%20LECTORA.doc

[Consulta en 08 / 09 / 2010]