

FOTOGRAFÍA Y SERIES DE TELEVISIÓN. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS DEL ESTILO VISUAL TELEVISIVO

PHOTOGRAPHY AND TELEVISION SERIES. METHODOLOGY FOR THE ANALYSIS OF THE TELEVISION VISUAL STYLE

LAURA CORTÉS-SELVA
cortesselvalaura@gmail.com

Universidad Católica
de Murcia

Resumen: No constituye ninguna novedad el hecho de que las series de televisión –especialmente las norteamericanas– se hayan convertido en serias competidoras de los largometrajes de ficción. Entre las causas que lo explican se encuentra la calidad de su contenido narrativo, pero también el incremento de su calidad formal o estilística. En este sentido, autores como Bignell (2009: 160) consideran que el estilo visual constituye un elemento clave para entender la denominada televisión de calidad, especialmente desde finales de la década de los años ochenta. La influencia del estilo cinematográfico es determinante en el aumento de la calidad estilística de algunas de las mejores series del ámbito norteamericano y británico (Cortés-Selva y Rodríguez, 2011: 71-87). Aunque la mayoría de las investigaciones se centran en el contenido del guion de los productos audiovisuales, existen otros niveles altamente narrativos relacionados con las producciones televisivas. Entre ellos destaca el estilo visual en el que –entre otros agentes– el director de fotografía encuentra su ámbito de expresión ofreciendo una narración en paralelo que sirve de soporte a la del director. La importancia del estilo visual se ha visto reflejada a través de su estudio –fundamentalmente en la ficción cinematográfica– por la escuela norteamericana, la británica y la francesa. En el ámbito español, aunque existen numerosas publicaciones de carácter técnico centradas en el aspecto fotográfico de los filmes, son escasas las investigaciones dedicadas al análisis del estilo cinematográfico y del televisivo. Enmarcada en la teoría de la práctica cinematográfica, el objetivo principal de este trabajo es presentar una propuesta metodológica para el análisis del estilo visual de las series televisivas. Con ello se pretende importar al ámbito nacional el interés, existente en otras latitudes, por el estudio del estilo visual de las series de televisión. **Palabras clave:** estilo cinematográfico; estilo visual; fotografía cinematográfica; fotografía; series de televisión; metodología.

Abstract: It is not a novelty the fact that television series –specially North American ones– have become serious competitors of feature films. Among the main causes of this, it stands out the narrative content quality, but also an increase of their formal or stylistic quality. In this latter sense, authors such as Bignell (2009: 160) consider that visual style is one of the key elements to understand the so-called “quality television”, mainly from the end of the eighties. Although the majority of the research is focused on the narrative content of audiovisual products, there exist other levels of narration –among we find visual style- that is used by other agents related to audiovisual production, such as cinematographers, to express a parallel story that supports the director’s point of view. The importance of visual style has its reflection upon its study –mainly in cinema- by the North American, the British and the French school. In Spain, although there are many publications devoted to technical aspects of cinematography, there is a scarce research based on the analysis of visual style, either in cinema or television series. Framed in the theory of cinema practice, the main objective of this paper is to present a methodological proposal for the analysis of television series visual style, showing the main elements that conform it. With this, it is an aspiration to import the interest in the study and reflection upon national or/and international television series visual style. **Keywords:** Cinema style; Visual Style; Cinematography; Photography; TV series; Methodology.

1. Introducción

Film style matters because what people call content comes to us in and through the patterned use of the medium’s techniques. Style is the tangible texture of a film, the perceptual surface we encounter as we watch and listen, and that surface is our point of departure in moving to plot, theme, feeling, everything else that matters to us.

Bordwell, 2005: 32

Bordwell (1997: 4-11) define el estilo cinematográfico como el empleo sistemático y significativo de los elementos formales de la puesta en escena. Las opciones por las que se decantan los creadores cinematográficos –sometidas a limitaciones históricas, presupuestarias y narrativas– configuran su estilo. Butler (2010: 15) define el estilo televisivo como un sistema o conjunto de patrones relacionados con la técnica audiovisual que cumplen una función dentro del texto audiovisual. Según el autor, todo programa televisivo contiene un estilo determinado que constituye su textura, su superficie, la red que une los significantes y a través de los cuales comunica.

“El estilo visual de una obra cinematográfica es responsabilidad del director de fotografía. Su ámbito creativo se divide entre el diseño de la luz y –dependiendo del ámbito geográfico– de la cámara. El director de fotografía se apoya en un conjunto de profesionales que conforman su equipo y que le ayudan a ejecutar su concepción o universo estilístico. Por lo tanto, el director del filme discute con los diferentes jefes de equipo todas las cuestiones relativas a la construcción del filme y acepta o rechaza las propuestas realizadas en torno al estilo visual. No obstante, el diseño o concepción, en cuanto a idea, de la fotografía cinematográfica de un filme forma parte de la expresión artística del director de fotografía” (Cortés-Selva, 2013: 496).

La importancia del estilo cinematográfico radica en su capacidad para comunicar el pensamiento creativo que surge de cada uno de los creadores cinematográficos involucrados en el proceso de producción de un filme, y del que queda constancia en la forma y el contenido del mismo.

Gibbs (2006: 5) señala que la elaboración de un filme incluye un conjunto de decisiones: cada fotograma, cada corte, cada elemento de la actuación es el resultado de elegir una opción y de rechazar otras. De ahí que a la hora de analizar un filme resulte necesario identificar una decisión o un grupo de decisiones y preguntarse qué consecuencias se derivan de su elección.

La misma atención que todos los miembros implicados en un producto audiovisual (guion, dirección, fotografía, etc.) ponen en su consecución, debe ser tenida en cuenta por el analista del estilo visual. Resulta necesario para cualquier investigador de esta disciplina realizar el camino contrario a la construcción del texto fílmico –lo que Bordwell (2005: 256) denomina *reverse engineering*– una deconstrucción para obtener un conocimiento lo más completo posible de su estilo. Este hecho –para muchos tedioso e inútil– revela el funcionamiento del texto audiovisual y la labor que los diferentes creadores involucrados en el proceso de producción llevan a cabo.

Salt (2001: 98) menciona que la teoría de la práctica cinematográfica ha existido desde los inicios del desarrollo cinematográfico con ejemplos como las obras de Kuleshov (*The Banner of Cinematography*, 1920), Pudovkin (*Film Technique*, 1926) y Balasz (*Der Geist des Films*, 1930), centradas principalmente en el análisis de la práctica cinematográfica americana.

Términos como “profundidad de campo”, “desenfoque” o “clave alta” no han sido inventados por semióticos para describir elementos estilísticos, sino que provienen de la profesión fotográfica. De ahí que el analista del estilo debería tener un conocimiento previo de los términos empleados en una determinada época, si pretende comprender ciertas convenciones estilísticas. De hecho, sin

menoscabar neologismos que surgen en el entorno académico como “puesta en escena”, sería razonable que empleáramos términos enraizados en dicha cultura si se ajustan con corrección al concepto al que aluden. De este modo estaríamos contribuyendo a fortalecer los vínculos entre el mundo académico y la industria audiovisual (Butler, 2010: 10).

Teniendo en cuenta la perspectiva de la teoría de la práctica cinematográfica, el objetivo principal de este trabajo es presentar una propuesta metodológica para el análisis del estilo visual de las series televisivas. Con ello se pretende iniciar una vía de investigación en el panorama español que instaure el mismo interés por el estudio del estilo visual cinematográfico y televisivo (nacional o internacional), presente en otras latitudes.

2. Metodología

El estudio del estilo cinematográfico ha sido tradicionalmente un ámbito abordado por los investigadores anglosajones y centrado mayoritariamente en la ficción cinematográfica. No obstante, dicho estudio se ha llevado a cabo fundamentalmente a través de tres escuelas. La norteamericana, liderada por los estudios de Bordwell (2007, 2006, 2005, 1997, 1989 y 1988), Bordwell y Thompson (1995) y Bordwell, Thompson y Staiger (1985). La escuela británica, en la que destacan autores como Salt (2006 y 1992), Perkins (1997), Gibbs (2002), Gibbs y Pye (2005) y Buckland (2006). Finalmente se encuentra la escuela francesa, con autores como Burch (1969) y Bellour (1966). En España existen numerosas publicaciones de carácter profesional como los textos publicados en la revista *Cameraman*, así como obras que recogen entrevistas o monográficos sobre directores de fotografía: Almendros, 1982; Llinás, 1989; Pérez, 1993; Fernández, 1994; Angulo, Fernández y Rebordinos, 1995; Nykvist, 1997; siguiendo la estela de obras como la de Schaefer y Salvato (1990). No obstante, son escasos los estudios de carácter científico focalizados en el análisis del estilo cinematográfico y del estilo visual. En este sentido destaca la obra de Caldevilla (2005), centrado en el análisis del director de cine Steven Spielberg, así como la de Cortés-Selva (2013) y Cortés-Selva y Carmona-Martínez (2014a y 2014b), focalizada en la reflexión en torno al estilo visual, tanto cinematográfico como televisivo (Cortés-Selva y Rosell, 2011).

En el ámbito del estilo televisivo, en Estados Unidos –además de la obra clásica de Fiske y Hartley (1978)– destacan publicaciones como la de Caldwell (1995), así como más recientemente la de Butler (2010 y 2012) –muy influenciado por la obra de Bordwell– y Horwitz (2013).

En Gran Bretaña, entre los autores de mayor relevancia es necesario señalar a Caughie (2000), Jacobs (2000), Salt (2001 y 2006), Sexton (2003), Lury (2005),

Bignell (2009), Cardwell (2006), Gibbs y Pye (2005, 2006, 2007 y 2009), así como más recientemente las obras de Peacock y Jacobs (2013) y Creeber (2013).

De entre las escuelas mencionadas, existen diferentes planteamientos metodológicos para el estudio científico del estilo cinematográfico y televisivo. En su mayoría se decantan, o por una metodología cualitativa o por otra de corte cuantitativo, pero en ningún caso existen aproximaciones que las hibriden. En el primer caso –con un planteamiento cualitativo– destaca la metodología para el análisis del estilo cinematográfico que plantean Bordwell y Thompson (1995) y que se detalla a continuación. Butler (2010, 2012), por su parte, centrado en el ámbito televisivo, introduce ciertas modificaciones sobre la base metodológica iniciada por Bordwell para presentar su propia metodología.

Bordwell y Thompson (1995: 335-338) plantean un tipo de metodología cualitativa para el análisis del estilo cinematográfico en la que, en primer lugar, el analista debe detectar la estructura organizativa, el sistema formal narrativo o no narrativo del texto audiovisual. En segundo lugar, el analista debe ser capaz de identificar las técnicas más destacadas que se emplean. Finalmente, en tercer lugar, el investigador debe ser capaz de localizar los patrones de las técnicas dentro del filme y observar cómo están estructuradas. Para esto último, el autor propone varias estrategias: reflexionar sobre nuestras reacciones ante determinadas opciones estilísticas (por ejemplo: si un plano comienza con un *travelling* hacia delante, ¿debemos esperar que finalice con otro hacia atrás?); buscar los modos en los que el estilo refuerza patrones de la organización narrativa o no narrativa, ya que en todo filme, la “puntuación” o diferenciación entre segmentos se sirve de características estilísticas (cambios de color, de luz, de tratamiento de cámara, etc.). Una escena de una película tendrá normalmente una estructura dramática de planteamiento, nudo y desenlace y el estilo a menudo lo reflejará (por ejemplo con un montaje más acelerado o con una tipología de planos más cerrada). Finalmente, el autor plantea la posibilidad de proponer funciones para las técnicas destacadas y los patrones encontrados, es decir, el papel que desempeña el estilo en la forma global del filme.

Bordwell (2005: 33-34) distingue entre cuatro funciones que puede desempeñar el estilo. Una función denotativa, que incluye una descripción básica de los elementos estilísticos presentes en el texto audiovisual. Una función expresiva en relación a las emociones que el estilo visual es capaz de provocar *per se* en el espectador. Los elementos capaces de provocar este tipo de función suelen ser la luz, el color, la música, las interpretaciones y los movimientos de cámara. Bordwell también considera la función simbólica que alude a la capacidad que tienen ciertos elementos estilísticos para adquirir significados conceptuales, abstractos o metafóricos. Finalmente, el autor contempla la función decorativa

que alude a un tipo de estilo que ni denota, ni expresa, ni simboliza, sólo decora. Es el estilo por el estilo.

Butler (2010: 21), inspirado por las investigaciones de Bordwell, pretende continuar su legado creando una poética televisiva o “telepoética”. El autor destaca la utilidad para el estudio del estilo televisivo de la noción de esquema o patrón que menciona Bordwell, ya que permite caracterizar los rasgos de ciertos modos de producción, como por ejemplo el acercamiento multi-cámara que ha dominado tradicionalmente a las *sitcoms* norteamericanas, discutir sus funciones y su significado. Butler también adopta el modelo de problema-solución propuesto por Bordwell –e inspirado a su vez en Gombrich (1979)– para la elaboración de sus análisis. Para ilustrarlo, el autor expone cómo el cambio del modelo de grabación multi-cámara al de cámara única ha logrado hallar diferentes soluciones a los problemas narrativos y de presentación del humor inherentes a la comedia clásica.

Butler (2010: 3-21) diferencia entre el acercamiento al estudio de la estilística desde un punto de vista descriptivo, analítico, evaluativo e histórico. Sus análisis se concentran en la estilística descriptiva, analítica e histórica, dejando de lado la evaluativa por no disponer de un método del todo eficaz. La estilística descriptiva que –como su nombre indica– trata de describir el estilo, tiene en la semiótica su mejor aliada, ya que es capaz de ofrecer las descripciones más minuciosas. Dentro de esta tendencia que aspira a un sistema de descripción objetiva se encuentran todas las propuestas de los estudiosos de la estilometría, con metodologías cuantitativas que tratan de buscar motivos recurrentes o patrones en el uso de determinadas técnicas a lo largo del texto audiovisual. La estilística analítica se centra en analizar el propósito y la función del estilo. En este nivel de análisis se examina cómo funciona el estilo dentro del texto audiovisual, buscando patrones de elementos estilísticos y la relación entre ellos. Finalmente, la estilística histórica sitúa a los programas televisivos concretos en contextos históricos más amplios. De hecho, el autor confirma que su acercamiento básico a la historia del estilo televisivo consiste en que dicho estilo es el resultado de la intersección entre la economía, la tecnología, los estándares de la industria y ciertos códigos estético/semióticos.

Con el propósito de contemplar aquellas funciones que no sólo están presentes en los productos televisivos de ficción, sino también en los anuncios publicitarios, en los documentales o en las noticias, Butler (2010: 14-15) añade otras cuatro funciones a las mencionadas por Bordwell: la función persuasiva, o la capacidad del estilo para persuadir; la función de interpelar o llamar la atención del espectador; la función de diferenciar las identidades de marca, especialmen-

te presente en series como *ER* (NBC, 1994 y 2009) o *CSI: Crime Scene Investigation* (CBS, 2000-2015), y la función que el autor denomina “en directo” o “en vivo”, que alude al conjunto de técnicas convencionales que se han transformado en representativas de lo que identificamos como un programa “en directo”.

Desde otra perspectiva, autores como Salt (2006 y 1992), Bordwell (<http://www.cinematics.lv/bordwell.php>), Buckland y Elsaesser (2002), Charles O’Brien (<http://www.cinematics.lv/obrien.php>) y Yuri Tsivan (<http://www.cinematics.lv/tsivian.php>), realizan análisis descriptivos de diversas obras audiovisuales, apoyándose en una metodología de corte cuantitativo empleando *software* específico como Cinematics, que permite automatizar determinadas mediciones y acelerar la obtención de datos.

Este tipo de programa informático también está presente –como herramienta fundamental– en las investigaciones llevadas a cabo por Lev Manovich y su grupo de investigación del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de California (<http://lab.softwarestudies.com/2008/09/cultural-analytics.html>). Emplean tecnología digital para gestionar grandes cantidades de datos sobre imágenes –fijas y en movimiento– y crear visualizaciones que permiten analizar dichas imágenes desde diferentes puntos de vista. Para ello utilizan programas como el ImageJ, que será empleado en esta investigación para el análisis del color de la imagen.

Entre las grandes ventajas que ofrece la tecnología digital se encuentra su capacidad para la obtención masiva, inmediata y objetiva de datos cuantitativos en tiempo real, lo que proporciona acceso a la posibilidad de analizar datos visuales a gran escala. Esta tecnología digital está cambiando los métodos de análisis de las denominadas *Digital humanities*, transformando nuestra habilidad para usar y comprender información de manera diferente a como lo hacen las estructuras de conocimiento tradicionales (Berry, 2011).

3. Resultados

El acercamiento metodológico presentado en esta investigación bebe de los acercamientos de los autores mencionados en el anterior epígrafe. Esta nueva propuesta metodológica pretende ofrecer una aproximación multi-modal con perspectivas múltiples desde las que analizar el estilo visual de un mismo texto audiovisual. De ahí que se haya optado por varios niveles de análisis que combinan planteamientos metodológicos cuantitativos y cualitativos.

Esta nueva metodología supone un avance con respecto a la planteada inicialmente por Cortés-Selva y Carmona-Martínez (2014a y 2014b). De corte eminentemente cuantitativo, la mencionada metodología es capaz de responder a preguntas de carácter descriptivo sobre el estilo visual y a su evolución a lo largo

del desarrollo narrativo, así como a los posibles vínculos entre los elementos del estilo visual y del contenido narrativo. Este tipo de información caracterizada por el rigor científico supone una base exhaustiva para introducirnos en un segundo nivel interpretativo. En ese nivel interpretativo se empleará un acercamiento cualitativo que se expone a continuación, y que nos ofrecerá respuestas relacionadas con los 'para qué' y los 'por qué'.

El investigador que se enfrente por primera vez al reto de analizar el estilo visual de una serie televisiva con la metodología planteada en esta investigación debe tener a su disposición todos los productos que forman parte de su objeto de estudio –en este caso todas las temporadas de una serie– en el mismo formato (DVD, Blu-Ray, celuloide, etc.), para poder comparar los resultados. Esta característica, que no es tan importante en variables como la escala del plano o la composición de la imagen, es fundamental para el análisis cuantitativo del color o del brillo. Lo lógico es pensar que cuanto mayor calidad tenga dicho formato más certeros serán los resultados, pero es necesario tener en cuenta que ciertos soportes –como el celuloide– no se encuentran al alcance del investigador con la misma facilidad que un DVD.

Aunque lo ideal es analizar la totalidad de las temporadas que forman parte de una serie, también es posible centrar el análisis en los capítulos piloto de las series. Este hecho se justifica porque es en esos capítulos donde se condensan los principios fundamentales del estilo visual que dominará la totalidad de la serie. En este sentido, Chris Carter, productor y director ejecutivo de la serie *Millennium* (FOX, 1996-1999) –creador también de la serie *The X-Files* (FOX, 1993-2002)– destaca que a la hora de plantearse el estilo visual de un episodio piloto es necesario tomar las precauciones necesarias para que el resultado se ajuste con precisión al que la totalidad del producto tendrá, ya que los ejecutivos de los estudios inspeccionan de modo detallado cuál va a ser el aspecto visual de los mismos (Probst, 1996: 46-55).

La unidad de análisis del primer nivel descriptivo de esta investigación es el plano individual de cada capítulo, puesto que posee unas características fotográficas específicas susceptibles de medición que es necesario tener en cuenta para obtener unos resultados rigurosos. En el segundo nivel de análisis, de corte interpretativo, se tendrá en cuenta la dimensión temporal y de movimiento inherente a la forma cinematográfica y, por lo tanto, se analizarán las escenas y las secuencias que forman parte del capítulo.

Es necesario apuntar que cada capítulo se ha dividido previamente en cuatro partes proporcionales –atendiendo a su duración en minutos– para conocer su estructura narrativa. De este modo es posible observar el comportamiento de una variable en cada acto narrativo y su evolución a lo largo de los

mismos. Aunque no se trata de una proporción exacta, nos basamos en la estructura narrativa propuesta por autores como Field¹ y aplicada al guion cinematográfico, para extrapolarla a la estructura de los capítulos de las series. De este modo, si un capítulo posee una duración de 60 minutos, el primer acto durará 15 minutos, el segundo 30 minutos y el final otros 15 minutos. Autores como Cutting, Brunick y Delong (2011) demuestran cómo el estilo tiene su reflejo en los actos narrativos que conforman un filme. Tras un estudio de 150 películas hollywoodienses, entre 1935 y 2005, concluyen que el estilo visual se refleja en los actos narrativos de los filmes. En concreto, los planos de mayor longitud suceden al principio del desarrollo narrativo, al final y en las divisiones entre el primer, segundo y tercer acto.

3. 1. Primer nivel de análisis. Estilística descriptiva

Este primer nivel de análisis se centra en la descripción del estilo visual, para lo que se obtendrá –en primer lugar– información genérica sobre las series analizadas y, en segundo lugar, información específica sobre ciertas variables formales directamente vinculadas con la fotografía cinematográfica y otras relacionadas con el contenido narrativo.

3. 1. 1. Variables genéricas

Parte fundamental de la metodología presentada en esta investigación, se basa en la obtención de datos genéricos de cada capítulo de la serie analizada. A través de la consulta de bases de datos, publicaciones de entrevistas a los productores y/o fuentes bibliográficas de relevancia como las especializadas *American Cinematographer* o *InCamera*, en las que se publican artículos relacionados con la práctica cinematográfica y televisiva. Del mismo modo se consultarán obras audiovisuales que ofrecen material extra sobre la realización de una determinada serie.

La información que se pretende recabar es el título de la serie y de cada capítulo analizado, el año de realización (permite acceder a un análisis estilístico histórico, contextualizando la utilización de determinados elementos fotográficos, y observar su evolución), el equipo artístico y técnico de la película, especialmente el creador, el productor, el director, el director de fotografía y el director de arte (son las personas más vinculadas con el aspecto visual del texto audiovisual).

[01] Field (2001) considera que el primer acto posee una duración de 30 minutos; el segundo acto (60 minutos); y el tercer acto (30 minutos), es decir los tres actos, desde el punto de vista narrativo, presentes en cada filme. Otros autores como Thompson (1999) consideran que una gran cantidad de filmes pertenecientes al cine clásico de Hollywood poseen cuatro actos de aproximadamente 25 ó 30 minutos.

También se obtendrá información acerca del tipo de cámaras empleadas, el formato de grabación en cuanto a las dimensiones del mismo (altura y anchura), pero también si el material se ha registrado en vídeo (analógico o digital) o en celuloide (35 mm., 16 mm., 8 mm., etc., su sensibilidad, si es específico de luz de día o de tungsteno y si es color o en blanco y negro). Las ópticas empleadas, sus características principales (su distancia focal y la apertura de diafragma) y la utilización de diferentes filtros.

3. 1. 2. Variables específicas

La obtención de información específica hace referencia a las variables formales y de contenido que serán analizadas. Es necesario tener en cuenta que ciertas variables se cuantifican mediante la identificación de cada plano y su observación detallada, y otras variables (como el brillo, el tono o la saturación) precisan de la obtención de una imagen fija o fotograma representativo de la totalidad del plano, para su cuantificación.

Los datos específicos que se obtienen del análisis de cada plano individual componen las variables divididas en formales y de contenido. Las variables formales son los pilares fundamentales del estilo visual (diseño de cámara, diseño lumínico y colorimétrico), y las de contenido incluyen elementos temporales, espaciales y actorales, que forman parte de la narración, y cuya asociación con las variables formales nos hablarán del cumplimiento de funciones del mismo nombre (temporal, espacial y actoral).

Tanto las variables formales como las de contenido pueden ser cuantitativas, si ofrecen resultados numéricos, o cualitativas si son categorías o atributos y sólo pueden ser nominales u ordinales.

Aunque la metodología para el análisis descriptivo de las variables formales y de contenido mencionadas se especifica de forma detallada en Cortés-Selva y Carmona-Martínez (2014a), es necesario especificar que entre las variables formales propiamente fotográficas incluidas en el diseño de cámara se encuentra la duración del plano en segundos, la escala de plano y la tipología de movimientos de cámara, si los hubiere. Por lo tanto, cuál es la duración media de cada plano y cómo evoluciona a lo largo del arco narrativo, y lo mismo para la escala de los planos y para los movimientos de cámara.

En cuanto al diseño lumínico, segundo eje del triángulo formado por las variables formales, se analiza el tipo de clave (alta, media o baja) que posee cada imagen analizada a través del brillo que refleja, es decir, cuál es la clave predominante en el capítulo y cuál es su evolución a lo largo del arco narrativo.

Finalmente, el diseño colorimétrico contempla el tono, la saturación y la escala de tonalidades de la imagen analizada, es decir, se obtendrán gracias al

empleo del *software* ImageJ64, datos relativos a los colores predominantes de la imagen (porcentualmente) y cómo evolucionan a lo largo del desarrollo narrativo.

El análisis de las variables arriba descritas se aborda mediante una metodología cuantitativa que nos permite obtener resultados descriptivos exhaustivos y precisos de cada uno de los planos. Es, además, un método que permite ser replicado por cualquier investigador.

Una vez especificadas las variables formales relativas a la cámara, la iluminación y la colorimetría, se analizan las variables de contenido mediante un análisis cuantitativo de contenido. A través de una codificación numérica, se detalla si dicha variable está presente o no en los planos analizados. Relacionadas con la narración cinematográfica las variables de contenido contemplan las espaciales, que incluyen las localizaciones dominantes y si se trata de espacios exteriores o interiores; las variables temporales, que indican un momento del día (día/noche) o una época (pasado, presente y futuro). Finalmente se tendrá en cuenta la variable personaje, distinguiendo si se trata de un personaje dominante o secundario (Cortés-Selva y Carmona-Martínez, 2014a).

Una vez obtenidos los datos relativos a cada una de las variables mencionadas, se procede a su tratamiento con el programa SPSS v.19. En el caso de las variables cuantitativas formales, el *software* nos proporciona datos relativos al valor medio, la desviación estándar, el valor máximo y el valor mínimo de las mismas (Martín, Cabero y De Paz, 2008). En el caso de las variables cualitativas, permitirá la elaboración de tablas de contingencia cuyos valores porcentuales nos hablan del nivel de presencia de cada una de ellas en la totalidad de la obra analizada.

Tantos los datos relativos a las variables cuantitativas como aquellos relacionados con las cualitativas nos ayudan a entender la naturaleza descriptiva de las variables mencionadas, así como su evolución a lo largo del desarrollo narrativo del capítulo o de la serie analizada.

3. 2. Segundo nivel de análisis. Estilística analítica

El hecho de que el análisis descriptivo detallado en el subepígrafe anterior posea como unidad de análisis el plano individual, deja huérfanas a dos de las características ontológicas de la forma cinematográfica: el tiempo y el movimiento. El cine es una sucesión de planos con sentido narrativo. Por ello, el segundo nivel de análisis que se plantea tiene como unidad de análisis la escena y la secuencia.

Basándonos en las propuestas metodológicas de Bordwell y de Butler, se realiza un análisis interpretativo facilitado por una metodología cualitativa para tratar de encontrar los significados, las posibles funciones que cumplen los patrones estilísticos hallados. Se contemplarán las cuatro funciones mencionadas por Bordwell (2005: 33-34): la función descriptiva, la expresiva, la simbólica y la función deco-

rativa. También se tendrán en cuenta las funciones “identidad de marca” y la función “en vivo” o “en directo”, introducidas por Butler (2010: 14-15).

Los patrones hallados podrán cumplir tanto las funciones mencionadas con anterioridad, como las funciones relativas al espacio (¿definen un determinado espacio?), al tiempo, (¿definen un determinado tiempo como la noche, o el día o la época?) y al personaje (¿definen un determinado perfil del personaje?).

Durante todo el proceso de análisis se tendrá en cuenta la estructura narrativa del texto audiovisual (planteamiento, nudo y desenlace) y se observará si los patrones estilísticos hallados se relacionan entre sí apoyando el supuesto arco narrativo. ¿Se adaptan a algún momento dramático en concreto?

Para facilitar la búsqueda de patrones y su funcionamiento en la estructura narrativa, nos servirán de apoyo las visualizaciones proporcionadas por programas informáticos como Thumbs, que además de la totalidad de fotogramas del texto audiovisual, aporta información sobre el código de tiempo de cada uno de ellos.

3 .3. Tercer nivel de análisis. Estilística histórica

Este nivel de análisis pretende aportar el contexto histórico en el que se insertan las series o los programas televisivos analizados, teniendo en cuenta determinadas condiciones económicas, tecnológicas, y estético-culturales que tienen lugar en el mencionado momento histórico. Esto se debe a que el estilo es el resultado de una intersección entre la economía, la tecnología, los estándares de la industria y ciertos códigos estético-culturales.

4. Conclusiones

Las principales conclusiones a las que se ha llegado tras la propuesta metodológica planteada son las siguientes:

En primer lugar, la herramienta metodológica diseñada se explica con la suficiente claridad y detalle como para que otros investigadores puedan repetir el proceso.

La metodología planteada permite la elaboración de análisis descriptivos sistemáticos, objetivos y verificables de los parámetros relacionados con el estilo visual de un producto audiovisual, en este caso una serie de televisión. Permite, además, dar respuesta a los ‘por qué’ y los ‘para qué’ en el nivel interpretativo.

La tecnología digital implicada en la propuesta metodológica permite, en el caso del tratamiento de datos estadísticos con el programa SPSS, obtener datos cuantitativos que permiten análisis descriptivos pero también inferenciales, ya que consiguen –no sólo describir objetivamente las variables analizadas– sino descubrir la existencia de relaciones entre ellas y, así, posibles significados y/o funciones desempeñadas.

En el caso del programa ImageJ64, permite la obtención automática de datos cuantitativos relativos al color (tono, saturación y brillo) de un amplio conjunto de imágenes y en tiempo real, datos imposibles de obtener mediante la observación directa de la imagen, con lo que transforma nuestra habilidad para usar y entender la información obtenida de un modo alternativo al análisis mediante el visionado tradicional de la imagen.

El programa Thumbs, permite obtener el ADN de cada capítulo analizado, lo que ofrece una perspectiva novedosa para la visualización del texto audiovisual, en el que además se incluye el código de tiempo.

Los resultados obtenidos de los análisis llevados a cabo –tanto descriptivos como interpretativos– pueden contrastarse con las pretensiones iniciales de los creadores. Tanto el análisis descriptivo como interpretativo permite elaborar clasificaciones objetivas de determinados elementos estilísticos individuales o de conjuntos de patrones.

En cuanto a futuras líneas de investigación, sería interesante –en primer lugar– despertar el interés en el ámbito español por la elaboración de este tipo de análisis centrados en los productos televisivos y –quizás como Butler– tener la ambición de realizar una telepoética española.

De modo más concreto, existen muchos ámbitos relacionados con la teoría de la práctica cinematográfica que sería necesario analizar, entre los que se encuentra la dirección de fotografía, por supuesto, pero también la dirección artística o el diseño del sonido, ya que tradicionalmente los estudios se basan fundamentalmente en el trabajo de los directores de los productos audiovisuales.

Finalmente, la herramienta metodológica creada posee la suficiente flexibilidad para la incorporación futura de otros parámetros relacionados con el estilo visual o con el contenido narrativo, e incluso la posibilidad de crear sinergias con otros ámbitos de la producción como la dirección de actores y la dirección artística, disciplinas estrechamente vinculadas con el aspecto visual de las series.

5. Referencias

- ▶ ALMENDROS, N. (1982): *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- ▶ ANGULO, J.; HEREDERO, C. F. y REBORDINOS, J. L. (1995): *En el umbral de la oscuridad. Javier Aguirresarobe*. Donostia-San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca.
- ▶ BERRY, D. M. (2011): 'The computational turn: thinking about the digital humanities', en *Culture Machine*, n° 12, pp. 1-22.
- ▶ BELLOUR, R. (1966): 'Pour une stylistique du film', en *Revue d'esthétique*, n° 19 (2), pp. 161-178.

- ▶ BIGNELL, J. (2009): 'Television police series', en GIBBS, J. y PYE, D. (eds.): *Close-up 03: the police series; Weimar cinema; Men's cinema*, pp. 1-66. London: Wallflower Press.
- ▶ BORDWELL, D. Consultado el 3 de marzo de 2015 desde: <http://www.cinemetrics.lv/bordwell.php>
- ▶ BORDWELL, D. (2007): *Poetics of cinema*. New York: Routledge.
- ▶ BORDWELL, D. (2006): *The way Hollywood tells it: Story and Style in modern movies*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- ▶ BORDWELL, D. (2005): *Figures traced in light: On cinematic staging*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- ▶ BORDWELL, D. (1997): *On the history of film style*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ▶ BORDWELL, D. (1989): *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge: Harvard University Press.
- ▶ BORDWELL, D. (1988): *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- ▶ BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995): *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- ▶ BORDWELL, D.; THOMPSON, K. y STAIGER, J. (1985): *Classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- ▶ BUCKLAND, W. (2006): *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: Continuum.
- ▶ BUCKLAND, W. y ELSAESSER, T. (2002): *Studying Contemporary American Films. A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold.
- ▶ BURCH, N. (1969): *Theory of film practice*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- ▶ BUTLER, J.G. (2010): *Television style*. New York: Routledge.
- ▶ BUTLER, J.G. (2012): *Television: critical methods and applications*. New York: Routledge.
- ▶ CALDEVILLA, D. : 'El sello Spielberg'. Consultado el 11 de septiembre de 2015 desde: <http://fama2.us.es/fco/frame/frame5/estudios/1.6.pdf>
- ▶ CALDWELL, J. T. (1995): *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
- ▶ CARDWELL, S. (2006): 'Television aesthetics and close analysis: Style, mood and engagement in *Perfect Strangers*', en GIBBS, J. y PYE, D. (eds.): *Style and meaning: studies in the detailed analysis of film*. Manchester: Manchester University Press.

- ▶ CAUGHIE, J. (2000): *Television Drama: Realism, Modernism, and British Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- ▶ CORTÉS-SELVA, L. (2013): 'El sello del estilo visual de Dick Pope y Mike Leigh', en *Historia y Comunicación Social*, nº 18. Esp. octubre, pp. 491-501.
- ▶ CORTÉS-SELVA, L. y CARMONA-MARTÍNEZ, M. (2014a): 'Propuesta metodológica para el análisis del estilo visual de los filmes. Un acercamiento empírico', en UBIERNA GÓMEZ, F. y SIERRA SÁNCHEZ, J. (eds.): *Miscelánea del entorno audiovisual en 2014*, pp. 817-834. Madrid: Fragua.
- ▶ CORTÉS-SELVA, L. y CARMONA-MARTÍNEZ, M. (2014b): 'Propuesta metodológica para el análisis, la visualización y el significado del color', en CAMARERO, E. (ed.): *Contenidos y formas en la vanguardia universitaria*, pp. 75-91. Madrid: ACCI.
- ▶ CORTÉS-SELVA, L. y RODRÍGUEZ, M. M. (2011): 'La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas', en PÉREZ, M. A. (coord.): *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, pp. 71-87. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- ▶ CREEBER, G. (2013): *Small screen aesthetics. From TV to the internet*. London: Palgrave Macmillan on behalf of the British Film Institute.
- ▶ CUTTING, J. E.; BRUNICK, K. L. y DELONG, J. E. (2011): 'How act structure sculpts shot lengths and shot transitions in Hollywood film', en *Projections*, nº 5 (1), pp. 1-16.
- ▶ FERNÁNDEZ, C. (1994): *El lenguaje de la luz. Entrevistas con directores de fotografía del cine español*. Madrid: Festival de cine de Alcalá de Henares.
- ▶ FIELD, S. (2001): *El libro del guion: fundamentos de la escritura de guiones*. Madrid: Plot ediciones.
- ▶ FISKE, J. y HARTLEY, J. (1st. Ed. 1978): *Reading televisión*. London: Methuen.
- ▶ GIBBS, J. (2006): 'Filmmakers' choices', en GIBBS, J. y PYE, D. (eds.): *Close up: 01*, pp. 1-87. London: Wallflower press.
- ▶ GIBBS, J. (2002): *Mise-en-scène: film style and interpretation. Short Cuts*. London: Wallflower Press.
- ▶ GIBBS, J. y PYE, D. (2009): *Close-up 03 : the police series; Weimar cinema; Men's cinema*. London: Wallflower Press.
- ▶ GIBBS, J. y PYE, D. (2007): *Close-Up 02: movies and tone / reading Rohmer / voices in film*. London: Wallflower Press.
- ▶ GIBBS, J. y PYE, D. (2006): *Close-Up 01: Filmmakers' choices / The pop song in narrative film / reading Buffy*. London: Wallflower Press.
- ▶ GIBBS, J. y PYE, D. (eds.) (2005): *Style and meaning: studies in the detailed analysis of film*. Manchester: Manchester University Press.

- ▶ GOMBRICH, E. H. (1979): *The sense of order: A study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon.
- ▶ HORWITZ, J. (2013): 'Visual Style in the 'Golden Age' Television Drama: The Case of CBS', en *CiNéMAS* (special issue 'Fictions télévisuelles: approches esthétiques'), vol. 23, nº 2/3. Consultado el 4 de octubre de 2015 desde: <http://www.erudit.org/revue/cine/2013/v23/n2-3/1015184ar.html?vue=resume&mode=restriction>
- ▶ JACOBS, J. (2000): *The Intimate Screen: Early British Television Drama*. Oxford: Oxford University Press.
- ▶ LLINÁS, F. (coord.) (1989): *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- ▶ LURY, K. (2005): *Interpreting television*. London: Hodder Arnold.
- ▶ MANOVICH, L. y DOUGLAS, J. (2009): 'Visualizing temporal patterns in visual media'. Consultado el 3 de marzo de 2015 desde: http://softwarestudies.com/cultural_analytics/visualizing_temporal_patterns.pdf
- ▶ MARTÍN, Q.; CABERO, M. T. y DE PAZ, Y. (2008): *Tratamiento estadístico de los datos con SPSS*. Madrid: Thomson ediciones.
- ▶ NYKVIST, S. (1997): *Culto a la luz*. Madrid: Ediciones del Imán.
- ▶ O'BRIEN, C.: 'Multiple language versions and national films, 1930-1933'. Consultado el 3 de marzo de 2015 desde: <http://www.cinemetrics.lv/obrien.php>
- ▶ PEACOCK, S. y JACOBS, J. (2013): *Television aesthetics and style*. New York: Bloomsbury Publishing.
- ▶ PÉREZ, J.A. (1993): *Pasqualino De Santis: El resplandor en la penumbra*. Valladolid: Semana Internacional de cine de Valladolid.
- ▶ PERKINS, V. (4ª edición 1997): *El lenguaje del cine*. Madrid: Ediciones Fundamentos.
- ▶ PROBST, C. (1996). 'Mining the macabre', en *American Cinematographer*, nº 77 (10), pp. 46-55.
- ▶ SALT, B. (2006): *Moving into pictures*. London: Starword.
- ▶ SALT, B. (2001): 'Practical Film Theory and its application to TV series drama', en *Journal of Media Practice*, nº 2(2), pp. 98-113.
- ▶ SALT, B. (1992): *Film style and technology: History & Análisis*. London: Starword.
- ▶ SCHAEFER, D. y SALVATO, L. (1990): *Maestros de la luz*. Madrid: Plot ediciones.
- ▶ SEXTON, J. (2003): '«Televerite» hits Britain: documentary, drama and the growth of 16mm filmmaking in British televisión', en *Screen*, nº 44 (4), pp. 429-44.
- ▶ THOMPSON, K. (1999): *Storytelling in the New Hollywood*. Cambridge: Harvard University Press.
- ▶ TSIVAN, Y.: 'Intolerance study'. Consultado el 3 de marzo de 2015 desde: <http://www.cinemetrics.lv/tsivian.php>