ACOTACIONES PARA UN ESTUDIO DE LA INFORMACIÓN FILMICA

Román de la Calle

"Las consecuencias de las imágenes serán las imágenes de las consecuencias".
M. McLuhan

Tomando como punto de partida los estudios de Claude E. Shannon y Warren Weaver, en torno a la problemática de la Teoría de la Comunicación, [1] se han intentado frecuentes extrapolaciones, algunas eficaces, a otros dominios de las ciencias, las humanidades y las artes.

El concepto de *Comunicación* pertenece, de hecho, a esos campos "liminares", que se hallan estratégicamente colocados, sirviendo de frontera obligada entre un número diverso de disciplinas, y que, aún hoy, no forman una totalidad unificada. [2]

Los trabajos de Shannon, a pesar de moverse exclusivamente a nivel sintáctico, han posibilitado otras muchas investigaciones, a diferentes niveles. Los nombres de A. Moles, M. Bense, Umberto Eco, Gillo Dorfles... son suficientemente representativos en lo que respecta a estas nuevas orientaciones.

[1] Shannon & Weaver, *The Mathematical Theory of Communication,* Univ. of Illinois Press, Urvana (Eleventh printing 1967).

[2] Pueden servir de introducción general a estos temas, entre otras, las obras: Colin Cherry, *On Humma Communication,* The Massachusetts Institute of Technology, 1957; Stanford Goldman, *Information Theory,* New York, Prentice-Hall 1953; J. R. Pierce, *Symbols, Signals and Noise,* New York, Harper and Brothers, 1961. (Hay traducción española en *Revista de Occidente.*)

Por otra parte, no cabe ninguna duda de que las extrapolaciones del núcleo conceptual, complicado y riguroso, de las aportaciones matemáticas —como fundamento teórico del empirismo vago que había predominado en este campo de investigación— exigen una cautela y un reconocimiento claro de la "analogicidad" y adecuación, que sufren los elementos integrantes del proceso comunicativo y sus propias leyes.

Posiblemente tenga toda la razón Umberto Eco cuando señala, refiriéndose a esta materia, que "se trata de una convergencia de problemas que [...] reflejan [...] *analogías de estructura,* sin que por lo demás se deban o se puedan instaurar paralelos rigurosos". [3]

Pero lo peligroso, opinamos, no es la analogicidad misma, sino el desconocimiento de su existencia, ya que tan negativo puede ser la obsesiva búsqueda de un hueco paralelismo snobista —el pecado de la simetría es una plaga intelectual frecuente, que degenera en mera escolasticidad—, como el rechazo a ultranza de la dinámica metodología que nos brindan las recientes aportaciones de los diversos campos científicos.

Nosotros no vamos a discutir aquí el nivel de aplicabilidad de la teoría sino que nos ocuparemos sólo de un aspecto de la dialéctica existente entre dos elementos (dipolares) básicos del proceso de comunicación: [4]

—la *Fuente* (information source)
—el *Receptor* (destination).

Tratamos realmente de acotar la materia y analizar el alcance de los "patterns" de la *Información Visual* [5] —en cuanto dotados de una capacidad propia de estructuración— en torno a los posibles niveles semánticos.

[3] Umberto Eco, *Opera Aperta,* Bompiani E. C., Milan, 1962, § 3. (Hay traducción española en Seix-Barral.) El subrayado es nuestro.

[4] Shannon & Weaver, *ob. cit.,* pág. 34. "Schematic diagram of a general communications system".

[5] Cohen-Séat & Fougeyrollas, *L'action sur l'homme, cinéma et T.V.,* Ed. Denoël, Paris, 1961. (Hay traducción española en el Fondo de Cultura Económica, México.)

Creemos que la cuestión es importante toda vez que la potencia estructuradora, que tanto el cine como la televisión ejercen sobre los individuos y las masas, utiliza una dinámica nueva, que enfrenta al "homo typographicus" [6] del orden verbal y al "homo iconicus" [7] del orden visual. [8]

Pero el hecho de centrar nuestro análisis en los puntos cargados de semanticidad nos obliga a reconocer, a su vez, la proximidad de la *Semiología* (saussureana) como campo limítrofe.

La Teoría de la Información, en sus diversas vertientes, la problemática de los Mass-media y la Semiología deben darse la mano en esta "tierra-de-nadie" en que nos encontramos, formando un triángulo fundamental, cuyo incentro posiblemente sea el punto umbilical de las especulaciones del futuro.

Nos moveremos, pues, en el terreno fílmico exclusivamente, y nuestro objeto será, como hemos indicado, la ICONOSFERA —campo de la Información Visual— con sus implicaciones a nivel semántico en el eje *Fuente-Receptor*. (F/R).

I

Es sabido que la Comunicación, como hecho biunívoco, posibilita una fluencia de mensajes alternativos: F/R. Pero "el proceso [comunicativo] no se cierra si al lado de la posibilidad de recibir [mensajes] no se coloca la posibilidad de transmitir". [9]

Esta observación, trivial a primera vista, explica la prioridad diacrónica del orden verbal sobre el visual. El problema sincrónico podría enfocarse por un doble camino:

[6] Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy*, Univ. of Toronto Press, 1962. (Hay traducción española en Aguilar.)

[7] Dieuzeide H., "Principes généraux d'une réflexion filmologique appliquée à la T.V.", *Revue Int. de Filmologie*, X, 1960.

[8] Cohen-Séat, *Problèmes du cinéma et de l'Information Visuelle*, Presses Univ. de France, 1961, § 1 y 2.

[9] Renato May, *Civiltá delle imagini. La T.V. e il cinema*, Ed. 5 Lune, Roma, 1957, Cap. 1 y 3. (Hay traducción española en Ed. Rialp.)

—civilización audiovisual
—civilización de la escritura.

En el primer caso M. McLuhan tendría muchísimo que comentarnos. En el segundo deberíamos ceñirnos a la postura barthesiana de un reduccionismo de cualquier sistema semiológico al "lenguaje", ya sea por mediación de un enlace estructural redundante o como mero "relevo" en lo tocante al sistema de la lengua. [10] Quizá ambas posiciones no sean tan dispares, vía contenido, y su divergencia radique más a nivel metodológico.

Esta cuestión sincrónica la posponemos a la aclaración diacrónica, que deseamos plantear siguiendo a R. May, quien afirma que "el lenguaje de los sonidos presenta dificultades de organización, de coordinación y puntualización extremadamente complejas, [pero frente a esto] el lenguaje de las imágenes es más sencillo y natural". [9] Mas ¿cómo se explica entonces la primacía del orden verbal, configurador y vehículo del pensamiento y de la cultura a través de los siglos?

El proceso comunicativo del orden verbal se completa y clausura en la misma posibilidad humana de coordinar el oído (receptor) y los órganos de fonación (fuente). Pero no ocurre lo mismo en el proceso comunicativo del orden visual, donde la cadena de la expresión queda incompleta para una gama que sea relativamente rica. Disponemos de la vista en cuanto medio de captación de estímulos ópticos, pero nos falta un órgano "especializado" para la emisión y estructuración de imágenes dinámicas. [11]

Las conquistas de la civilización, con el despliegue de las técnicas, han aportado una auténtica prolongación de las facultades humanas. [12] De esta forma se puede "clausurar" el

[10] Roland Barthes, *Eléments de sémiologie,* Introduction, Ed. Gonthier, París, 1965. (Hay traducción castellana en Ed. Tiempo Contemporáneo y en la serie B de Comunicación, Ed. A. Corazón.)

[11] La existencia de la danza, los gestos y demás actitudes vienen retroactivamente a subrayar la "dificultad" comunicativa del orden visual, reducido, en estos casos a una diversidad de matices subsidiarios, de alcance limitado. (La Cinésica y la Prosémica estudian estos sistemas).

[12] "Todos los medios son prolongaciones de alguna facultad humana, psíquica o física." M. McLuhan & Q. Fiore en *The Medium*

proceso comunicativo del orden visual mediante un nuevo *órgano,* que nos permite comunicar imágenes ya estructuradas, definidas y dirigidas según propósitos concretos: el CINEMATÓGRAFO.

Con los Lumière nace un medio de comunicación desconocido e insólito, que moldea, alterando, la realidad que toca, [13] y que posibilita una perfectibilidad funcional en la dialéctica visual. ¿A caso no es el director de la obra cinematográfica quien impone al receptor una concreta Weltanschauung, presentándole aquello que debe ver, cómo debe verlo, cuándo debe verlo y durante el tiempo que deberá verlo?

(No en vano se ha hablado a lo largo de las Teorías Cinematográficas del "Cine-Ojo" o de la "Caméra-stylo". Aunque en contextos históricos y poéticas diferentes todas estas aportaciones teórico-prácticas han tenido un mismo denominador común.)

Hoy más que nunca se preguntan los teóricos, dentro de perspectivas semiológicas, por el aspecto sincrónico de este "misterioso lenguaje". Nosotros aceptaremos el término *lenguaje* operativamente, a sabiendas de su ambigüedad, so pena de no poder avanzar si nos introducimos en este peligroso campo con intenciones de polemizar.

Es inevitable, por otra parte, ignorar, en los recientes estudios fílmicos, la *actualidad* del dipolo ESTRUCTURA / PROCESO (Lengua/Habla) como noción fundamental; aunque esto fuerce a que, por un lado, la teoría saussureana deba alterarse en algunos extremos, y por otro, nos acerque al riesgo reduccionista, al que ya hemos hecho referencia, del universo fílmico *versus* el medio lingüístico. Lo primero que deberemos tener en cuenta cuando nos aproximemos a estos terrenos de investigación, es que los sistemas concernientes a los medios de comunicación de masas son sistemas de *alta complejidad semiológica,* en especial aquellos que acumulan la utilización de subcódigos. De ahí que el universo fílmico,

is the Massage, Bantam Books, New York, § 2º. (Hay traducción española en Paidós.)

[13] "Las sociedades siempre han sido moldeadas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación." M. McLuhan & Fiore, *ob. cit.,* § 1.2º parfo.

en cuanto tributario de diversas clases de signos, acreciente su dificultad. Quizá por ello el estudio del proceso semiósico fílmico está aún en plenos balbuceos.

Como el mismo R. Barthes señala [14] el establecimiento diferencial de los hechos de Lengua y de Habla implicaría una distinción previa de las lenguas componentes. Es más, sólo un análisis de cada ámbito subsidiario podría luego aportar, por acumulación, como parece pretender la teoría barthesiana, la propia solución resultante.

Pero aquí tiene cabida una importante objeción que se puede realizar desde una perspectiva fenomenológica al punto de partida barthesiano:

> ¿sería la acumulación de los sistemas subsidiarios, analizados separadamente, la contrapartida exacta de la Lengua compleja, originaria? ¿a qué se reduce entonces la caracterización específica del universo fílmico? ¿a una totalidad indiscriminada de imágenes-sonido-silencios-grafismos...?

Aunque no entramos en esta cuestión, nos inclinamos a una mutación cualitativamente nueva, de gran relevancia, nacida de la dialéctica interna de los distintos campos integrantes.

Pero, volvamos a nuestra cuestión originaria respecto de la clausura del ciclo comunicacional del cinematógrafo. Con este "enlace" se establece la linealidad Fuente / Receptor, basada en la noción relacional Lengua / Habla.

¿Qué proceso funcional se realiza entre los cuatro elementos dentro del campo que nos ocupa?

Dejando a parte el problema, grandemente sugestivo e interesante, que esperamos analizar en otro lugar, acerca de si el cine es Lengua o Lenguaje (discusión Ch. Metz —P. P. Pasolini), [15] podemos aventurarnos hipotéticamente en la

[14] Roland Barthes, *ob. cit.*, 1, 2, 5.

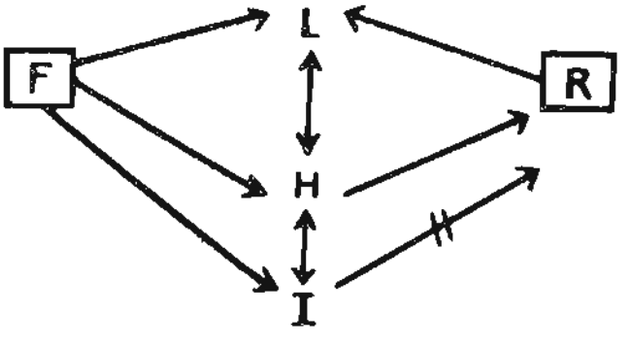
[15] Respecto a la conocida disputa pueden consultarse los dos artículos fundamentales: Ch. Metz, "El cine ¿Lengua o Lenguaje", en *Communications n.º 4*, Ed. du Seuil, Paris, 1961 y 64. (Hay traducción española en Ed. Tiempo Contemporáneo.) Pasolini, "La lengua escrita de la acción", de *Ideología y Lenguaje Cinematográfico*, Ed. A. Corazón, Col. Comunicación, serie A, n.º 1.

aplicación del dipolo estructural L/H, relacionándolo con los extremos F/R.

Los receptores del *mensaje* cinematográfico (H) deben conocer de alguna manera el *código* fílmico (L), aunque, claro está, nunca pueda hablarse de una identidad total en este plano gnoseológico. No cabe duda de que es a este respecto hacia donde va dirigida la conocida afirmación de Umberto Eco cuando dice que si fuese interrogado sobre "si el emisor y el destinatario se comunican y efectúan la recepción en base al mismo código [...] fundándonos no sólo en la Teoría de la Comunicación, sino en toda la historia de la cultura y de las experiencias de la sociología de la Comunicación —añade—, nuestra respuesta es NO. [16]

Aquí lo que ocurre es que está Eco utilizando el término "código" en una perspectiva diferente, que no corresponde al concepto de Lengua saussureana. Nadie duda que entre la Lengua y el Idiolecto [17] hay una gran zona intermedia: ambos polos son casos límites. El uno de la totalidad. El otro de concreción a nivel puramente individual. (Es claro que nadie monopoliza la Lengua TODA, por lo que cada individuo posee una PARTE.)

Sólo la imbricación de los sectores de L detentados por F/R podrá darnos la totalidad L, por otra parte siempre en continua evolución.



[16] U. Eco, *Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive*, Ed. Bompiani, Milán, 1957, pág. 40. Puede consultarse la problemática en *La estructura ausente*. Sección C. § 4. Ed. Lumen, 1972. Muy mejorada respecto a la edición italiana.

[17] R. Barthes, *ob. cit.*, 1, 1, 7.

Así pues, la participación *de alguna manera* de la Fuente y el Receptor en el mismo sistema (L) es condición necesaria, aunque no suficiente, para la comunicación. Ello asegurará al menos la posibilidad de una conexión entre la encodificación y la decodificación en la línea del mensaje (H).

Sería incomprensible la postura de U. Eco si la noción de Idiolecto no desempeñara un papel importante en la teoría del "estilo" personal de cada realizador. Y este va a ser un punto a dilucidar a continuación, planteado a nivel de la interrelación "masa-receptora" — "grupo de decisión", ya que es el caso del universo fílmico.

Cierto que la masa-receptora, en cuanto tal, como decíamos, reconoce "el conjunto sistemático de las convenciones necesarias a la comunicación" (L), mas la creencia de que la masa hablante sea el motor anónimo, detentador de la Lengua no se verifica en este sector de la Semiología por el que, zigzagueantemente, discurrimos. La Codificación fílmica (L) sólo podrá constituirse en forma diferencial confrontando sincrónicamente el *corpus,* delimitado, de los mensajes, elaborados por los "grupos de decisión", diacrónicamente, en tres cuartos de siglo, que se consideren pertinentes.

Estos centros de decisión —individuales, colectivos o simplemente anónimos— podrían ser clasificados, extrapolando la opinión de Eco en sus Appunti [18] del universo arquitectónico al fílmico, en las siguientes categorías de conducta:

a) actitud de absoluta integración al sistema social vigente (tradición y estereotipos).

b) actitud subversivo-vanguardista: Idiolecto extremo. (Ruptura de cánones y normas.)

c) actitud asimiladora-innovadora: teniendo en cuenta el código básico preexistente, se introducen novedades asimilables debido al enlace de parentesco con el código precedente.

El polo Receptor, a su vez, presentará diversas actitudes de respuesta correlativas a las del Emisor, e intentará, en lo posible, controlar las posturas de la fuente a través de lo que

[18] U. Eco Appunti, *ob. cit.*, pág. 199-200.

podríamos denominar *propósitos retroactivos* del receptor. Estas actitudes, a tergo, son de gran alcance sobre el emisor, y sus propias iniciativas quedan de alguna manera mediatizadas, al catalizarse en los polos del proceso de la comunicación auténticos círculos de control en la procesualidad misma, como un verdadero feed-back.

Así se explica que el usuario-receptor del mensaje sea uno de los factores principales de inercia en el desarrollo evolutivo del código (L), por lo que cualquier intento, desde el polo emisor, de carácter innovador será interpretado como "ruido", y por tanto se desencadenará una reacción a base de actitudes de extrañación o de rechazo, especialmente cuando lo novedoso se radicalice o sus aspectos cuantitativos sean muy considerables, llegando a la saturación. (Segunda actitud.) Ejemplo: El caso de "Intolerancia" de Griffith.

Y no sólo la inercia alcanza al elemento encodificador-decodificador, sino también, y profundamente, al plano contensivo, como es evidente. (Este aspecto se tratará en el epígrafe siguiente, a nivel de "Información".)

Ante estos hechos, simplemente apuntados por nosotros, se pueden aportar diversas teorías, ya conocidas por otra parte, respecto al auténtico protagonista estructurador del lenguaje fílmico:

a) —el *imaginario colectivo* [19] es el único y auténtico estructurador.

b) —el grupo de decisión es libre.

c) —el grupo de decisión está mediatizado por el imaginario colectivo, en sentido lato, con el que mantiene una relación convergente.

Dejando a un lado su interpretación, que nos conduciría a la disparidad de posturas, según los plexos ideológicos interpretantes, nos interesa subrayar que las actitudes receptivas serían, en cualquier caso, respecto a las de la fuente, también tripartitas, siguiendo su correlación:

a) —identificación.

b) —rechazo.

[19] R. Barthes, *ob. cit.*, 1, 2, 6.

c) —dialéctica de re-incorporación y asimilación (aprendizaje).

Está claro que existe entre las actitudes (fuente-receptor) y las teorías una cierta relacionalidad y un paralelismo, que podríamos representar en el siguiente esquema, sin caer en artificiales simetrías:

	1	2	3
ACTITUD DE LA FUENTE	Integración en el sistema. (Tradición.)	Postura vanguardista y de contestación a lo establecido.	Intento de actualización. Nuevas estructuraciones-puente.
ACTITUD DEL RECEPTOR	Facilidad decodificadora. Identificación.	Rechazo por incomprensión. Dificultad en la decodificación.	Re-incorporación por aprendizaje paulatino.
TEORÍA CORRESPONDIENTE	Dominio del polo receptor. (Peso colectivo.)	Libertar creadora. (Manifiestos.)	Convergencia recíproca: complementariedad. F/R.

II

En el anterior intento de circunscribir nuestra temática, hemos querido colocar la base de la interacción F/R, en el mensaje fílmico —común por otra parte en algunos puntos con otros mass-media—, y relacionarla con la estructura co-

dificadora. Ello nos ha conducido a la presentación de unas actitudes típicas y a unas teorizaciones vinculantes de los extremos conectados.

Creemos que tras lo dicho, no nos será difícil constatar que el cine tiende, en líneas generales, a una *comunicación fuerte,* es decir, que se da una organización tal del mensaje, en su estructura y en su contenido, que el receptor, por la redundancia, y por la base sociocultural de su formación (no se olvide la referencia anteriormente hecha al Imaginario Colectivo) puede intuir y prever.

De esta afirmación se desprende que la comunicación fuerte es el anti-polo de la auténtica originalidad informativa. El salto va de la periodicidad previsible a la unicidad imprevisible. [20]

Como corolarios habituales de la comunicación fuerte se presentan dos importantes notas, respecto a las cuales necesitamos algunos datos:

— la débil información fílmica.
— la ausencia del proceso que denominaremos *formatividad.*

Respecto a la primera de estas características, el adjetivo débil se utiliza para sugerir el considerable grado de probabilidad con que los mensajes se presentan en el universo cinematográfico. Es evidente que esta "debilidad" se refiere exclusivamente a la Información, frente a la facilidad comunicativa cinematográfica, estereotipada, [21] que actúa por vías insólitas sobre la psique del receptor, realizando auténticos cortocircuitos de enlace estímulo-respuesta, incluso a niveles subliminares. [22]

Esto crea en el espectador la ilusión de "participación" real en la interpretación decodificadora del mensaje que recibe, siempre correctamente realizada, tanto a nivel del plano de expresión como en el del contenido. Sólo así es explicable

[20] Cfr. A. A. Moles, *Théorie de l'Information et perception esthétique,* Ed. Flammarion, Paris, 1958, Cap. II, § 5.

[21] Puede ojearse el punto III, 2, 1 de la *Teoría de la Sensibilidad,* de X. Rubert de Ventós, Ed. Península, Barcelona, 1969.

[22] Cohen-Séat & Fougeyrollas, *ob. cit.,* Cap. III.

la banalidad y lo previsible de los esquemas cinematográficos, destinados al consumo en serie, con su ordenación fija y convencional (primera actitud comentada anteriormente).

[Rechazamos, basados en este hecho, aquellas teorías que afirman poder presentar con estructuras formales convencionales, contenidos realmente innovadores, en cuanto que aceptamos sin ningún tipo de excepción el enlace forma-contenido, subrayando la prioridad del polo contensivo a la manera lukacsiana, y la especificidad formal de esta implicación. [23]]

Frente a tal estado de cosas, una estructura abierta podría transmitir considerable información, pero exigiría un "animus" especial por parte del espectador, no siempre dispuesto a salir de unos determinados límites habituales.

En lo que respecta a la segunda característica, nos referimos al concepto de FORMATIVIDAD en el sentido empleado por L. Pareyson [24] —aunque prolongamos su alcance de modo especial a la actividad del receptor—, donde la fruición promueve a la vez una reconstrucción formal (y ello implica que también contensiva) estéticamente relevante, que posibilita un cierto perspectivismo, pluridimensional en cuanto tal, convergente sobre la misma obra, la cual queda determinada así por una red de inagotables conexiones.

Pero la verdad es que la comunicación fílmica se presenta habitualmente como mera réplica de un pattern definido, que tiende a buscar no sólo una *efectividad* en la transmisión del mensaje, sino que apunta a una *eficacia* determinada y aboca, finalmente, a una *eficiencia* más que demostrada.

(Debemos aclarar que entendemos que un proceso de comunicación es efectivo cuando, materialmente, el mensaje producido por la fuente es captado y decodificado por el receptor. El mismo mensaje será eficaz si los propósitos de la fuente se realizan, y eficiente cuando el campo de acción del

[23] Cfr. G. Lukács, *Estética,* II, 57; II, 78; II, 80; II, 101; II, 158; y *Prolegómenos a una Estética marxista,* pág. 191 y ss. Ambas obras en Ed. Grijalbo.

[24] L. Pareyson es el aglutinador de la Escuela de Estética de Turín y su obra fundamental es *Estetica-Teoria della formatività,* Zanichelli, Bolonia, 1960.

mensaje —efectos— se amplía más allá de lo conscientemente esperado). [25]

Este hermetismo de la obra obliga al espectador a una "pasividad" respecto a la estructuración creativa —neoestructuración—, pero no le exime de los fenómenos de empatía (Einfühlung) habituales en la diégesis fílmica: [26] identificación, proyección, fascinación, enajenación...; [27] que encarnan su actividad.

Contrariamente, una *opera aperta,* empleando la feliz expresión de Umberto Eco, exigiría interpretaciones múltiples y provisorias, pertinentes, profundas y esclarecedoras en distinto grado, según la sensibilidad, estado y "belief" del contemplador. (Diferencial semántico de Osgood.)

Pero la mayoría de obras cinematográficas se hallan, cuando más, abiertas a una pseudoambigüedad, ya que descansan sobre una weltanschauung convencional y fija, que estereotipa los mismos tratamientos. Por eso el proceso de *obsolescencia* [28] destruye rápidamente la novedad que pudiesen aportar, y su información, pobre, se agota de inmediato al reducirse a "narratividad". [29]

Es curioso y tentador establecer una relación entre las dos grandes poéticas que han existido en la historia del cine y la "originalidad" fílmica. Podríamos hablar así:

a) De la época del montaje-soberano en el que se centraban todas las esperanzas de "creatividad". El arte exigía

[25] Cfr. Cohen-Séat & Fougeyrollas, *ob. cit.*, Cap. III.

[26] Etienne Souriau emplea las palabras "diègèse" y "diégetique" para referirse a todo lo que de alguna manera pertenece a la historia narrada, propuesta por el film, en el campo de lo inteligible. Esta terminología se ha generalizado por completo.

[27] H. Agel & A. Ayfré, *Cinéma univers de l'absence?*, Ed. Privat, 1960, Parte I. (Hay traducción española en Rialp.) — Cohen-Séat, *Problèmes du cinéma...*, *ob. cit.*, Cap. VI, pág. 163 y ss.

[28] Respecto al concepto de "obsolescencia" como consumo o desgaste puede consultarse la obra de Gillo Dorfles, *Simbolo, comunicazione, consumo,* Ed. G. Einaudi, 1962. (Hay traducción española en Lumen.) Y también de Dorfles, *Il devenire delle arti,* Ed. Einaudi, Turin, 1959, Parte I, Cap. V, § 3 y 4. (Hay traducción en el F.C.E.)

[29] Cfr. Ch. Metz, *ob. cit.*, "El cine: Lengua o lenguaje?", epígrafe titulado "Un lenguaje sin lengua: la narratividad del film".

la manipulación de la realidad profílmica y, a fortiori, la selección y construcción subsiguientes al rodaje.

Pero el montaje se efectúa primordialmente en la dimensión espacial —figurativa— de la diegesis fílmica. Aunque está claro que, *eo ipso,* la temporalidad se ve afectada por el cine-mecano [30] constructivista.

b) De la poética del plano-secuencia, como requisito indispensable de la liberación de la cámara. Y quizá debamos preguntarnos con Rossellini [31] por el motivo de la manipulación de la realidad presente como panacea para la creación cinematográfica.

Tras la búsqueda de la originalidad en el montaje-soberano se ha desembocado en la manipulación de las estructuras temporales [32] como vademecum del nuevo cine y de las nuevas teorías. El lenguaje cinematográfico ha lanzado sus anclas entre el flash-back y el flash-forward, entre el pasado y el futuro.

La evolución del lenguaje fílmico busca, pues, constantemente nuevos caminos para la consecución de una mayor "formatividad" y una creciente "originalidad".

Es evidente, después de lo expuesto, que la noción de "Formatividad" nos plantea cuestiones importantes, a nivel semiológico, que es necesario tener en cuenta, tanto en la relación L/H como en la dimensión, ya señalada, F/R.

Retomando nuevamente el problema, podemos decir que, desde una perspectiva puramente lingüística, la relación F/R es una coimplicación lógica, en cuanto que ambos extremos forman parte de la "masa hablante", i. e., realizan actos de Habla (selección y actualización) o están posibilitados fácticamente para hacerlo. Todo ello presupone la *participación* en el conocimiento de la Lengua, como ya antes dijimos, y en la propia encodificación. Los roles F/R son mutuamente intercambiables.

[30] Id. Epígrafes introductorios, referidos al montaje ruso.

[31] Id. Epígrafe "Una época del cine: el montaje soberano".

[32] Recuérdese la nueva tendencia, representada, entre otros, por los films: "L'année dernière à Marienbad", "Muriel", "Je t'aime, je t'aime", "Petulia".

En lo que respecta al campo semiológico del universo fílmico, la relación F/R, en cuanto tal, es unidireccional, ya que los roles —grupo de decisión y masa receptora— son fijos.

Aunque existan porosidades y mutaciones, no se da nunca un intercambio real, en totalidad de funciones de ambos extremos. Por ello la "Formatividad" se dará primordialmente en el plano semántico, y de modo subsidiario en el plano de la expresión, [33] que consideramos, hoy por hoy, reservado a la voluntad manipuladora de la fuente (planificación fílmica, movimientos de cámara, profundidad de campo, montaje...).

[De hecho en ambos planos la actividad del receptor se polarizaría en tres etapas: selección, ordenación e interpretación, que interesa tener presente ya desde ahora.]

Adaptándonos a la terminología de Hjelmslev, [34] la "Formatividad" estricta se localizaría rigurosamente en el nivel substancial del plano contensivo, mientras que sólo secundariamente alcanzaría a los niveles formales de la planificación expresivo-contensiva. Al menos este es nuestro punto de vista actual, que se entronca con una importante preocupación, por nuestra parte, de que la distinción barthesiana de los significados semiológicos en dos categorías únicas: isológicos y no-isológicos [35] no sea exclusiva, especialmente en el universo diegético fílmico:

a) Por una parte, porque —por definición— la diegesis incluiría elementos "propuestos" —presentados— por los significantes, en cuanto tales, y además elementos "supuestos", proyectados por el receptor, y pertenecientes a su contexto socio-cultural, a su propia Weltanschauung. De ahí que los léxicos fílmicos —sistemas de significantes— se puedan interpretar, en la significación, a través de diferentes cuerpos de significados, siempre desde un mismo esquema o código.

[33] R. Barthes, *ob. cit.*, III, 1.

[34] Es imprescindible conocer la obra de Helmslev L., *I fondamenti della teoria del linguaggio,* Ed. Einaudi, Turin, 1968. (Citamos la edición italiana por ser la que hemos manejado.) § XIII. Hay traducción reciente española en Ed. Gredos.

[35] R. Barthes, *ob. cit.*, II, 2, 1.

b) Por otra parte, porque el universo fílmico es polisistemático, incluyendo una diversidad de signos típicos, [36] cuya totalidad semiósica no es acumulativa, sino dialéctica.

De ello inferimos que al plano de los significantes no se le puede oponer monolíticamente un plano de significados, a clasificar como isológicos o no isológicos, sino que más bien habría que —evitando todo reduccionismo lingüístico— reconocer una correspondencia isológica y otra no-isológica, sin que la última categoría semántica tenga que entenderse desde el "lenguaje" exclusivamente.

Con esta diversidad semántica explicaríamos incluso la coherencia interna entre los sistemas sígnicos que intervienen en el film, ya que por otra parte creemos, al igual que Barthes, que las funciones semánticas se comunican y se corresponden, en especial dentro de una tensión artístico-cinematográfica.

Es aquí cuando se nos aparece en toda su relevancia el papel de la fuente respecto al dipolo L/H, ya que dependerá principalmente, aunque no de modo exclusivo, del diagrama estructural aplicado en la encodificación, el dejar paso a etapas de "Formatividad" en el espectador. Éste sólo podrá "elegir" entre los mensajes aquellos que se atengan a un tratamiento obsolescente —que ya a priori se halla carente de originalidad— o bien, "buscar" posibilidades de actualizar su "imaginación creadora" frente a estructuras abiertas a ultranza.

Al fin y al cabo nos movemos en un entorno de oferta-demanda. En ello se basa el aspecto industrial del mundo cinematográfico.

Debemos aclarar que la dicotomía obsolescente-no obsolescente carece de utilidad y no es real. Ya que sobre las creaciones fílmicas, por continuar moviéndonos en nuestra demarcación inicial, encodificadas desde cuasi-idiolectos, y por ello novedosas e imprevisibles, también actúa el "consumo" (desgaste) y su información se debilita, pero su vigencia es mayor ya que en ellas la "redundancia" —que suele ser muy considerable— no tiende exclusivamente a neutrali-

[36] Id. II, 3, 1.

zar el ruido —incomprensión fílmica—, sino que incluso ambos factores son utilizados con fines estéticos y cooperan en las estructuras abiertas de la obra. Sólo así aumenta ésta su eficacia y su eficiencia.

(Por otra parte, esta dialéctica entre la apertura y la formatividad individual es básica en todo el arte actual en cualquiera de sus géneros y manifestaciones.)

III

El hecho de que voluntariamente hayamos querido, en este trabajo, relacionar una serie de aspectos dispares, pero relevantes, de la dialéctica entre información y diegesis fílmica, nos ha conducido a un método "en espiral", que constantemente nos ha llevado del enlace F/R, a través de la "Formatividad" y del dipolo L/H, a problemas semánticos. Quizá en este último apartado sea oportuno realizar un intento de sistematización de los niveles significativos y sus vinculaciones cualitativas.

A priori, renunciamos, pues, aquí a introducirnos en la faceta cuantitativa informacional, que nos obligaría a movernos en lo que Jiri Struska ha denominado "microestructura", [37] siendo así que, ya desde un principio nos delimitamos al aspecto macroestructural: transmisión de la información semántica.

Aceptamos la serie de dificultades reales que esto implica, a raíz de la compleja problemática que presenta el "significado" en el ámbito estético, [38] ya que la imagen fílmica es semánticamente reflexiva, y el discurso fílmico plurisenso, entendido el término dellavolpianamente.

Y aquí nos surge el primer problema, centrado en la especial relación existente entre el peculiar carácter concreto

[37] Jiri Struska, "El lenguaje cinematográfico y la Teoría de la información", en *Ideología y lenguaje...*, *ob. cit.*, pág. 272.

[38] Creemos que es importante la puntualización que Umberto Eco hace a las distinciones rígidas de Ogden & Richards. *The Meaning of Meaning*, Cap. VII, en su *Opera Aperta*, *ob. cit.*, § 2, respecto al estímulo estético.

(plasticidad) de la imagen visual —en cuando imagen de un objeto determinado —y la "comunicación ideológica". [39] Esto nos aboca nuevamente al problema diferencial orden verbal / orden visual, que es, probablemente, uno de los puntos más complejos de esta temática:

a) Por una parte al "sentido convencional y particular de la palabra [arbitrariedad, inmotivación...] [40] se contrapone el "sentido universal", [41] inmediatamente comprensible", [42] en cuanto signo icónico y por ello saturado de analogicidad (motivación), en una conexión inmediata con el significado.

b) Por otro lado esta misma iconicidad presta a la imagen una concreción que se opone a la dimensión abstracta de la palabra. Mientras ésta necesita un elemento determinativo para su denotación, y es por excelencia vehículo gnoseológico, aquélla exige una tensión específica para poder ser algo más que una mera singularidad.

Es por este camino por donde deberá buscarse la explicación de ciertos tratamientos fílmicos —novedosos y desacostumbrados—, que buscan "sugerir" en el receptor, por medio de la abstracción formal, el "mundo típico" de su concreta situación real. Ya que si debemos, nuevamente, subrayar la separación comunicación / información [43] es en favor de la segunda, como vía libre para poder presentar —en la

[39] Cfr. G. della Volpe, *Lo verosímil fílmico y otros ensayos*, pág. 63 y ss., Ed. Ciencia Nueva.

[40] Cfr. Colectivo, *Arquitectura como Semiótica*, pág. 69, Ed. Nueva Visión, o directamente R. Barthes, *Elementos...*, *ob. cit.*, II, 4, 3.

[41] Aceptamos aquí provisoriamente la equivocidad con que Renato May emplea el término "sentido" en este contexto.

[42] Cfr. R. May, *Civiltà...*, *ob cit.*, Cap. 1 y 3.

[43] Strska J., *ob. cit.*, pág. 271: "La información es una propiedad de la Comunicación". Por otro lado está claro que el hablar de "obsolescencia", de "originalidad" nos referimos a los "mensajes". Salimos con ello al paso de la pseudodiscusión que entabla Ch. Metz a este respecto en "Los elementos semiológicos del film", en *Ideología y...*, *ob. cit.*, 125.

extrañación decodificadora— la tipicidad con la que surge y en la que se agota la propia obra de arte fílmica. [44]

Con este nudo de cuestiones, al menos podemos inferir que manteniéndonos exclusivamente en el plano de la microestructura —concreción significante —no podremos localizar el eje de nuestra sistematización semántica. Afirmaremos, con Jiri Struska, que no se trata aquí de transmitir la mayor "cantidad" de información posible (error frecuente), sino de utilizar un eficaz "códico económico" que nos permita (y nos hemos colocado en el lugar de la fuente) seleccionar y componer las informaciones suficientes y necesarias con respecto a un objetivo determinado, al menos relativamente.

En una obra de arte el máximo de información no es la totalidad de información. La aproximación de la obra a la realidad, la "verosimilitud" tan buscada por el realismo, no se consigue, a nuestro modo de ver, con la multiplicación redundante de la descripción externa de la realidad, sino más bien por una vía cualitativa, que logre expresar la auténtica verosimilitud. Creemos legítimo respaldar nuestra afirmación con una de G. della Volpe, quien postula que el concepto de verosímil fílmico "no concierne [...] a lo verdadero, o sea, a cualquier situación real, sino que más bien concierne, en definitiva, a *la coherencia íntima, al carácter de racionalidad* de lo asumido". [45]

Incluso, creemos que en el nuevo cine actual se puede hablar de una doble faceta de "Formatividad":

—la Microformatividad.
—la Macroformatividad.

La Microformatividad (colocándonos ahora en el lugar del receptor) consistiría en la posibilidad de seleccionar, dentro del plano significante, aquellas notas que se tuvieran por relevantes con un determinado propósito, también ahora relativo. Ello implicaría la evitación del determinismo por parte de la fuente, quien se limitaría a presentar conjuntos amplios

[44] En esta "extrañación" hay que incluir todos los métodos de "distanciamiento" empleados en el teatro y que han pasado al cine.

[45] G. della Volpe, *Lo verosímil...*, *ob. cit.*, pág. 74. El subrayado es nuestro.

al receptor (¿no podremos traer a colación en este punto la poética del "plano-secuencia" frente al "cine-mecano"?) para facilitarle su actividad selectiva en este nivel microestructural. El ordenamiento e interpretación dependerían ya, a posteriori, de la macroestructura.

Esto nos acerca al amplio problema, tan claramente planteado por J. Struska respecto al cine, de la distinción entre los campos de transformación determinada y los de transformación estocástica.[46] Y de nuevo aquí nos aparecerá la cuestión de la originalidad-banalidad tratada desde otro punto de vista.

a) En las transformaciones determinadas (probabilidad UNO) se fuerzan obras mecánicas, de contenido y forma estereotipadas, a nivel individual y colectivo. La realidad sería refigurada con criterios únicos (estética normativa férrea) y nos conduciría a un homologismo acuñado y estéril.

b) En las transformaciones estocásticas, de amplia probabilidad, se posibilitan las creaciones de estilo por parte de la fuente y una creciente "Formatividad" por parte de los receptores. La información aumenta y la obra es original. Claro está que ello no implica el caso límite de la desestructuración, ya que cualquier tipo de estructura tiende a una reducción de la estocasticidad —no a su anulación— en favor de un criterio unívoco (idiolecto).

Es, pues, claro tras lo dicho, que nuestro esfuerzo final va a centrarse en la Macroformatividad. Pero para ello necesitaremos esquematizar, aunque de modo provisorio, la dialéctica de los niveles semánticos en el universo fílmico, en cuanto que la semanticidad diegética se diluye en la totalidad coherente (verosímil) de la imagen.

Distinguiremos como dos dimensiones, nunca contrapuestas, únicamente por facilidad metodológica:

1.º Nivel de la SEMANTICIDAD CONTEXTUAL, que incluiría híbridamente una vertiente DENOTATIVA y

[46] J. Struska, *ob. cit.*, pág. 274. Consúltense: Shannon & Weaver, *ob. cit.*, pág. 45. "Graphical Representation of a Markoff Process" y epígrafes siguientes. También Kemeny et alii *Introduction to finite Mathematics*. Prentice-Hall 1957. Cap. 7. § 3 y 4. (Hay traducción española en Cía. Ed. Continental, México 1961.)

otra ESTRUCTURAL. (Esta última se extendería poderosamente hasta el nivel posterior.)

2.º Nivel de la SEMANTICIDAD CONNOTATIVA. [47]

Estos niveles no son separables, y sus relaciones no dependen de una mera convención, sino que la propia iconicidad, por una parte, y la compaginación previa figuran entre los puntos vinculantes, "de dos filos", ya que deberán "guiar" al receptor tanto en la micro como en la macroformatividad, sin que en ningún momento imposibiliten su actividad.

Lo que sí deberán facilitar es una posibilidad de "correlación y acoplamiento" [48] en el caso en que la apertura de la obra sea excesiva para el espectador no formado, que se hallaría en el centro de una serie de "ruidos" inconexos, para él, sin poder interpretar de entre ellos los complejos útiles, subjetivos, aparte de una cierta objetividad, in nuce, propia de toda obra.

Y adentrándonos, paulatinamente, en nuestro esquema de los niveles semánticos (consúltese el cuadro que adjuntamos al final del trabajo), nos interesa dejar sentado que en la semanticidad que denominamos Contextual se opera el fermento de la expresividad estética del mundo cinematográfico de cada obra. No tratamos de contraponer ni separar esta esfera contextual de la semanticidad connotacional, ya que entre ambas existe una tensión bifronte que las vincula y posibilita fácilmente.

Veamos de aportar un poco de claridad a este bosque de problemas:

1.º La Semanticidad Denotacional supone ya la existencia de una estructura propia que impregna cada uno de los elementos. Es la relación unitiva de equilibrio que encarna el plano elemental de la microformatividad.

Es interesante subrayar con Ch. Metz [49] que "la selección de los significantes está motivada por el significado a comuni-

[47] Cfr. D. Berlo, *The process of Communication, an Introduction to Theory and Practice*, H. Rinehart and Winston, New York, Cap. VIII. (Hay traducción española en Ed. Ateneo.)

[48] J. Struska, *ob. cit.*, pág. 280.

[49] Ch. Metz, *ob. cit.*, "Los elementos...", pág. 115 del colectivo.

car". Esta "denotación analógica" —en sus diversas facetas: analogía icónica, analogía auditiva...— posibilita precisamente la dimensión "universal" del lenguaje fílmico, en este primer nivel.

Constatamos, pues, que la prioridad lógica corresponde al plano contensivo, aunque la prioridad cronológica de la obra se dé en el plano expresivo.

Plano Elemental (A) —significante— + Plano estructural (A)	+	Plano de Contenido (A) —significado—

MICROFORMATIVIDAD

[Nivel denotacional]

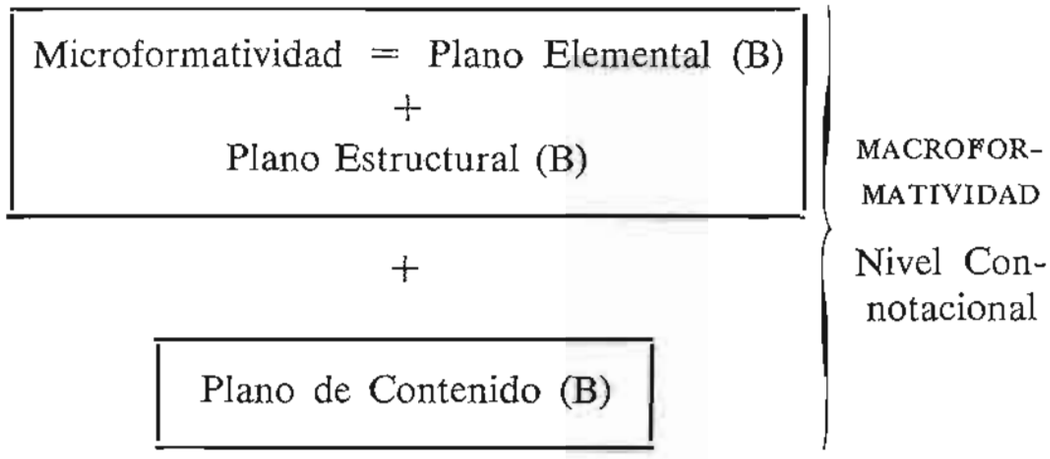
2.º Se habrá observado que la Microformatividad coincide con el plano Elemental de la Semanticidad Connotativa (Plano Elemental (B)). A su vez nuevas relaciones estructurales (B) se vincularán a este plano elemental en espera de la dinamicidad contensiva (Plano Contensivo (B)) que nos conducirá a la Macroformatividad o nivel Semántico Connotacional.

También aquí la prioridad lógica pertenece al contenido, por una analogía sui generis, aunque la cronológica —como hemos descrito— se dé en el polo expresivo. Esta analogía especial de la macroestructura es superadora (vía simbolismo) sin adecuación real, [50] y se base en la vigencia generalizada de la sinécdoque fílmica: por ausencia (concepto de marca negativa) [51] o presencia simbólica. [52]

[50] R. Barthes, *Elementos* cuadro general comparativo de la relación entre signo, símbolo, etc..., II, 1, 1. Cfr. la relación de símbolo y adecuación en Wallon, Hegel y Peirce.

[51] R. Barthes, *ob. cit.*, III, 3, 4.

[52] Cfr. el problema del simbolismo en el cine. Marcel Martin, *Le langage cinematographique*, Cap. VII, § 2, Ed. du Cerf, Paris. (Hay traducción española en Rialp.)



La Macroformatividad engloba y subsume a la Microformatividad: se trata de hecho de dos niveles tan relacionados que no se pueden ignorar, pero a la vez son dos *auténticos lenguajes* que nos dan aspectos diferentes de la misma realidad fílmica. Es erróneo hablar, por tanto, del cine como mera reproducción, a no ser que el proceso se reduzca a la vehicularidad exclusiva de la microestructura. Y en tal caso no podemos tampoco entenderlo como mensaje fílmico.

Es en este campo de tensiones dialécticas donde hay que colocar la tipicidad específica del universo diegético, con su contextualidad. Y creemos que por este camino —rigurosamente— se pueden explicar diversidad de fenómenos y tratamientos cinematográficos.

* * *

En círculos concéntricos hemos arribado al núcleo propuesto, vinculante de las cuestiones que nos ocupan:

—enlace F/R.
—formatividad.
—niveles semánticos.

Curiosamente hemos abocado a la "totalidad" de la obra como punto inicial de toda explicitación y como síntesis donde se armoniza, y tiene sentido la multiplicidad de elementos.

Sólo nos resta aclarar la problemática retroactiva, fluyente del receptor, con los últimos puntos analizados. Dicho proceso retroactivo, que era uno de los aspectos que más nos interesaban, se nos ha presentado como dúplice, actuando por una parte sobre la fuente —condicionándola—, y por otra sobre la propia obra dando paso a una Contextualidad propia y específica (formatividad).

Atendiendo a este último apartado del proceso apuntaremos, para terminar, que su desarrollo es naturalmente gradual a una serialidad de factores variables bien por parte del mensaje concreto (la obra), bien por parte del receptor:

a) Respecto de la obra depende de su "tratamiento", es decir de su "apertura", de sus esquemas micro-macroestructurales, e inmediatamente de la riqueza informacional y su obsolescencia.

b) Respecto del lector-receptor entran ya en juego sus características propias e individuales:

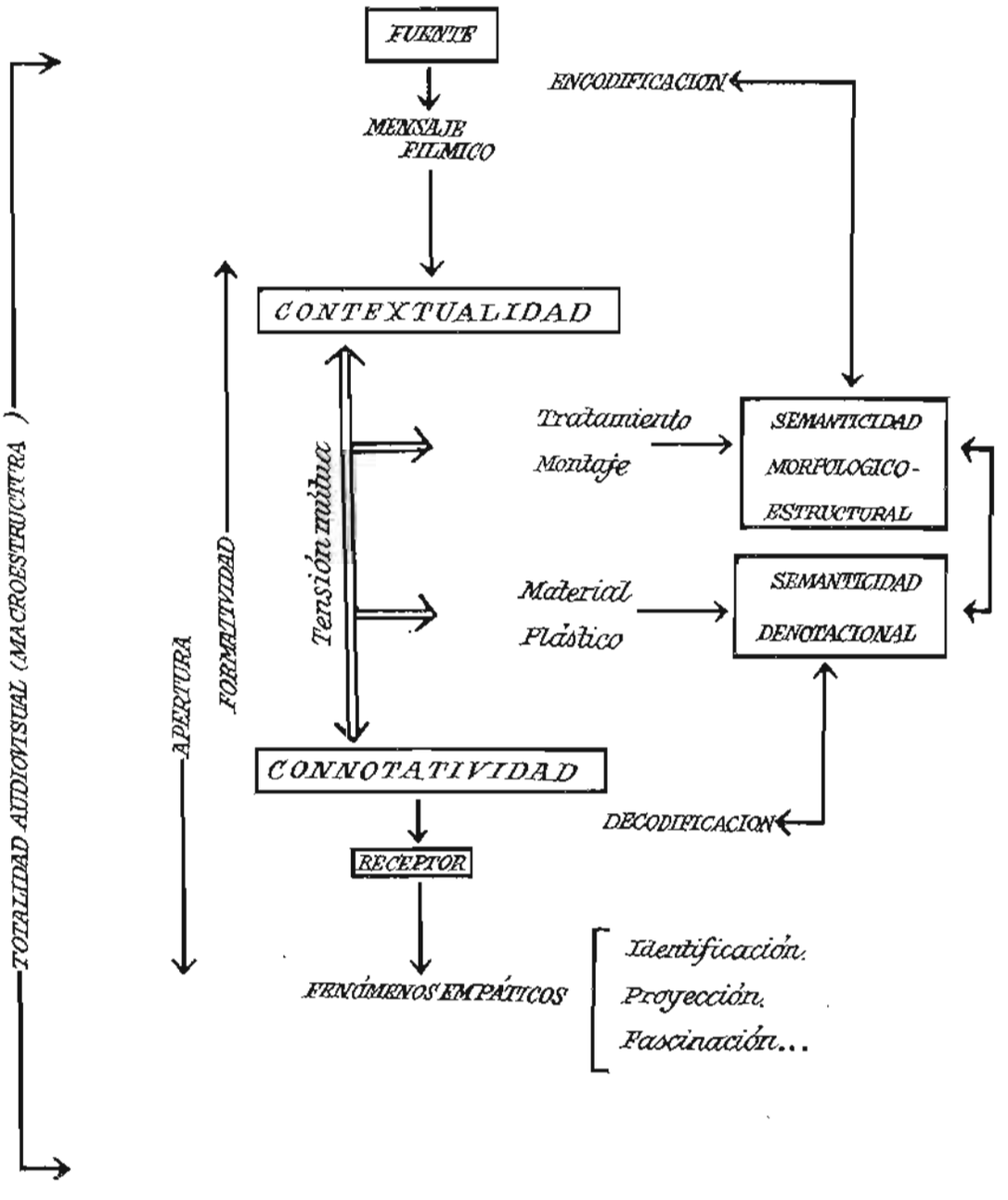
—habilidades decodificadoras.
—actitudes especiales.
—nivel de conocimiento.
—posición socio-cultural. [53]

De esta manera el mensaje "incompleto" recibe una contextualidad en la misma fruición estética clausurando el proceso creador.

(Debe quedar claro, por otra parte, el sentido del término "incompletud" como indeterminación, puesto que la "perfectibilidad" de la obra no implica imperfección dentro de nuestro contexto.)

[53] Una descripción detallada de los factores de la fuente y del receptor puede hallarse en la obra citada de D. Berlo, Cap. III. No obstante todos ellos estarían incluidos en la herencia biológica, la historia y el entorno concreto del individuo en cuestión, que desempeñe el rol respectivo en el proceso de la comunicación. Estos factores podrían ser cuantificados y relativamente controlados. A este respecto puede consultarse la obra de A. A. Moles ya citada, Cap. I.

Nosotros creemos que sólo con una estrecha interacción entre los diversos niveles —puesto que todos ellos son condicionantes y condicionados— se puede lograr una auténtica síntesis fílmica. Criterio éste que colocamos en la base de toda crítica seria del ámbito cinematográfico. De esta manera la comunicación será efectiva, pero no unívoca, eficaz, pero no determinante, y podrá hablarse de una auténtica "creatividad compartida" entre la fuente y el receptor. La riqueza informativa se regeneraría considerablemente —según el hic et nunc concreto— y la entropía alcanzaría en ella un mayor grado, como presagio de una posible y fecunda Formatividad, en espera de una nueva interpretación del mensaje —entropía negativa— que se reduce a una nueva Contextualidad.

Quizá estas hipótesis de una obra calidoscópica, cuya vigencia no esté nunca completamente definida, sean sólo una utopía más de nuestra época, pero de hecho pensamos que estas cuestiones liminares entre Estética, Teoría de la Información, Semiótica y Mass-media son ineludiblemente campos necesarios e imprescindibles. Merece la pena dedicarles algo de nuestro esfuerzo intelectual.

DIALECTICA DE NIVELES SIGNIFICATIVOS