APUNTES PARA UN ANÁLISIS DEL HECHO FÍLMICO

Román de la Calle

> "Lo que nosotros llamamos ARTE parecería ser un conjunto de ARTILUGIOS utilizados por ESPECIALISTAS para realzar la PERCEPCIÓN humana."
>
> MARSHALL MCLUHAN ("Contra-explosión")

NO NOS CABE NINGUNA DUDA de que una postura crítica ante el Séptimo Arte precisa una metodología, que ya no puede calificarse de provisoria o elaborarse al desgaire, sino que exige una postura rigurosa a ultranza. De ahí que podamos ya, hoy, hablar de etapas en la investigación fílmica y en la elaboración de teorías cinematográficas,[1] basándonos de modo exclusivo en este criterio metodológico.

Diacrónicamente, estas investigaciones podrían admitir una matización clasificatoria dentro de su continua vectorialidad evolutiva, desde una postura ecléctica, cuyo punto de partida se localizaría en el "asombro" ante lo desconocido, y que acumularía observaciones asistemáticas en torno a los fenómenos visuales (sin definir su objeto propio y bajo una diversidad metodológica), hasta los esfuerzos actuales por abandonar todo "provisional pluralismo", intentando determinar las zonas liminares de los dominios de investigación, y buscando un claro principio de pertinencia.

Pero la unidad metodológica se halla, aún ahora, en el dominio de la prospectiva y deberíamos darnos por satisfechos si cada investigación de lo audiovisual elucidase previamente

[1] Ch. Metz, *Langage et cinéma*. Ed. Larousse. Paris, 1971. Cap. I, pág. 13 ss.

estas determinaciones. Ello aportaría coherencia y validez incontestables, y posibilitaría la construcción de un metalenguaje, intrumento imprescindible, y del que carecemos.

No es menos cierta, por otra parte, la *interdependencia* existente entre la estricta determinación del objeto (toda vez que los fenómenos de la Iconosfera [2] son multidimensionales, y en bloque, inanalizables), [3] la fijación metodológica y el fundamento pertinente. Ello nos definiría, *sensu stricto,* la posición desde la que se realiza el análisis o se elabora una hipótesis explicativa.

I

Tras la evidente prelación objetual, consideramos relevante, como inicio, la básica distinción realizada por el profesor G. Cohen-Séat [4] entre "fait cinématographique" y "fait filmique".

a) Localizamos en el *hecho cinematográfico* todo evento anterior, posterior o simultáneo al film (siendo la última categoría exterior a él).

b) El *hecho fílmico* cataliza así, por exclusión, todo lo referente al propio *discurso* audiovisual determinado o determinable.

Con ello sólo hemos realizado una sección clasificadora, que nos permitirá aproximarnos más rigurosamente a una cierta tipología de los fenómenos.

Nuestra reflexión se centrará, en principio, sobre la segunda de estas zonas pluridimensionales, aunque, accidentalmente, la dimensión pragmática, a la que por necesidad debemos referirnos, nos lleve —por localizar los fenómenos dentro del contexto total— a pequeñas incursiones descriptivas en el ámbito del "hecho cinematográfico".

Haber delimitado un tanto el objeto de investigación nos obliga a su vez a focalizar más nuestro *dominio,* ya que muy

[2] G. Cohen-Séat & Fougeyrollas, *Influencia del cine y la T. V.* Ed. Fondo Cultura Económica. México, 1967. Cap. I, pág. 25.

[3] Ch. Metz, íd., Cap. I, pág. 5.

[4] G. Cohen-Séat, *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma.* P. U. F. Paris, 1958. Pág. 53 ss.

diversas disciplinas pueden simultáneamente solapar idénticos problemas. En nuestro caso, la Psicología, la Sociología, la Estética, la Teoría de la Información, etc... tienen "intereses" comunes en el hecho fílmico.

Nuestra posición estará centrada, como suele acontecer en este tipo de estudios, en una zona equidistante/imbricada entre la Semiología y la Teoría de la Información, pero conducente siempre hacia la clarificación de una genuina *problemática estética*. (Quizá sea este el camino para dar una cierta validez a las aspiraciones científicas de la objetividad artística, que la Estética sueña en alcanzar). [5]

Y matizando más la ubicación de nuestro trabajo, dentro del "hecho fílmico" —a su vez complejo y diverso—, nos limitaremos a los prolegómenos de un análisis estructural de su discurso, ya que estudiar el film como *lenguaje* es una árdua empresa, que en realidad apunta hacia una totalidad. [6]

Metodológicamente nos parece oportuno seguir un camino dialéctico entre lo inductivo y lo deductivo, [7] manteniéndonos abiertos a constantes aportaciones de las zonas liminares a la Semiología. [8] Así nuestro principio de pertinencia queda definido claramente en la vinculación al *texto fílmico,* dando por supuesta la vigencia de una perentoria hipótesis de investigación semiológica que actualice la relación *compétence/performance* [9] en el proceso comunicativo audiovisual.

Definidos así nuestros contornos, es igualmente interesante hacer hincapié en los dintornos operatorios.

Si la clasificación de Ch. Morris delimita el campo de la Semiótica en las tres conocidas vertientes [10] de la Sintáctica,

[5] Puede consultarse, aunque en otra dirección, la obra de E. Terrón, *Posibilidad de la Estética como ciencia*. Ed. Ayuso. Madrid, 1970.

[6] Cfr. Ch. Metz, ob. cit. supra, pág. 10.

[7] U. Eco, *La Estructura Ausente*. Ed. Lumen. Barcelona, 1972. "El campo semántico", Cap. 1, I & II.

[8] Id., Cap. 2, II, y 2, III, y 2, IV.

[9] Nosotros asimilaremos, *quid pro quo,* los términos chomskistas con la distinción saussureana langue/parole y la de código/mensaje, provisoriamente, salvando las posibles diferencias, por simplicidad.

[10] Ch. Morris, *Foundations of the Theory of signs*. (Toward an International Encyclopedia of Unified Science). Vol. I, number 2. Cap. II, § 3, pág. 6.

Semántica y Pragmática, con ello el *flujo informativo* queda "diseminado", y la factura del proceso se hace difícil de observar.[11] Consideramos imprescindible prenotar lo ventajoso de realizar un estudio donde la tripartita clasificación se relacione constantemente con el esquema del proceso comunicativo.

Será más eficaz para nuestra empresa comenzar por una descripción de las relaciones pragmáticas de los diversos *elementos* y de las distintas *posturas* sintomáticas, que tengan lugar en la seriación informacional, y posteriormente atender y dar cabida, ya desde estos logros, a ciertas vinculaciones de la Sintaxis y la Semántica fílmicas.

De hecho, el *punctum saltans* de nuestro trabajo pretendemos que sea precisamente la zona relacional donde las tres dimensiones morrisianas se entrecruzan y complementan dialécticamente. Hacia esta problemática dirigiremos las diversas acotaciones que consideremos relevantes.

Por último queremos subrayar la importancia, a nuestro parecer, de una serie de fenómenos, que definimos y englobamos bajo el término de RETRO-CREATIVIDAD.[12] Entendemos por un lado que el estudio del proceso originario de "reconstrucción"/"fruición", que el espectador realiza, es imprescindible para el esclarecimiento y clasificación de ciertas estructuras sintácticas y semánticas, y por otro, que éste es el camino

[11] J. Struska en *Ideología y Lenguaje cinematográfico*. Su artículo "El lenguaje cinematográfico y la Teoría de la Información". Ed. Alberto Corazón. Madrid, 1970. Pág. 271.

[12] Una descripción previa de esta "actividad", que se centra en toda situación receptora de un mensaje estético puede hallarse en *Teorema núm. 5*, marzo 1972, pág. 81. No obstante queremos hacer notar el abandono del término "Formatividad" usado provisoriamente en nuestros trabajos anteriores. Ello se debe a un doble motivo: (a) en evitación de ciertos equívocos contextuales, toda vez que el término "Formatividad" lo utiliza L. Pareyson en un sentido diferente; (b) porque "Formatividad" implicaría una prevalente intencionalidad sobre uno solo de los elementos de los planos de expresión y de contenido, mientras que nuestra tesis alcanza igualmente a la parte sustancial de dichos estratos. Por todo ello creemos necesario acuñar este nuevo término (retro-creatividad), que subsume todo lo dicho anteriormente, por nosotros, referente al término sustituido (Formatividad).

para aproximarnos paulatinamente a un análisis riguroso de la dimensión estética del universo fílmico.

II

Introducimos en el análisis de la Cosmología Fílmica, —con la complejidad de sus fenómenos— partiendo del modelo que nos facilita el "Proceso de Comunicación", es, de alguna manera, colocarnos entre los polos *creatorial/espectorial* [13] para describir, *prima facie,* algunas de las tensiones que se establecen en su campo de intervención.

Entendemos por POLO CREATORIAL "todo aquello que se halla esencialmente situado en el pensamiento, individual o colectivo, de los creadores del film". El POLO ESPECTATORIAL, inversamente, hace referencia a "todo cuanto reside, subjetivamente, en el espíritu del espectador".

Emplearemos, pues, ambos términos (cretorial/espectatorial) para referirnos, dentro del problema fílmico, a los extremos *Fuente/Contexto receptivo,* única y exclusivamente, ya que las expresiones *Transmisor/Emisor* y *Receptor/Destinatario* tienen, al menos para nosotros, una localización distinta dentro del presente proceso. Incluso nos atrevemos a mantener que no es correcta la identificación del Polo Creatorial y la Fuente, ya que aquél es sólo un cobconjunto, no ordenado, perteneciente a la clase de eventos determinados como "fuente" de la información fílmica: el formado, de modo propio, por los elementos "conscienctes", i. e., explicitados (según la definición dada), y, de modo impropio, por la serie de aspectos "no-conscientes"—, de los que algunos, sin embargo, podrán *deslizarse* presumiblemente en el mensaje concreto, y que sólo un análisis posterior señalaría.

Algo semejante podría afirmarse con respecto al Polo Espectatorial, hecho éste que dejamos a la libre consideración del lector.

[13] E. Suriau, *L'Univers filmique.* Ed. Flammarion. Paris, 1953. Pág. 7 ss. También el mismo autor en "Revue internationale de filmologie". Tome II, núm. 7-8.

Quizá sea interesante, con el fin de aclarar la terminología, explicitar las vinculaciones existentes entre estos polos y los demás términos colindantes.

$$\left.\begin{array}{c}\text{FUENTE}\\+\\\text{TRANSMISOR}\end{array}\right\}\text{EMISOR}\xrightarrow[\text{AUDIOVISUALES}]{\text{CANALES}}\text{DESTINATARIO}\left\{\begin{array}{c}\text{CONTEXTO}\\\text{RECEPTIVO}\\+\\\text{RECEPTOR}\end{array}\right.$$

En un proceso exclusivo de señales, la distinción de los roles "fuente/transmisor" y "receptor/contexto" es importante, [14] ya que existe una clara demarcación entre los elementos relacionados. Pero cuando se trata del *universo del sentido,* [15] el par en tensión, Emisor/Destinatario, subsume la diversidad de roles desempeñados por los otros elementos. Tendríamos así una descripción general del proceso de comunicación humana.

Precisamente porque nos hallamos dentro de un tipo muy específico de comunicación, necesitamos aclarar algunas características especiales que en él existen. De modo general podemos afirmar que el hombre, en los procesos comunicativos, es un perfecto "transceptor", i. e., que indistintamente puede alternar los papeles de emitir una serie de mensajes y ser destinatario de otros, en principio.

Dentro de los procesos complejos donde se intercalan la dimensión puramente sintáctica (señales) y la acumulación semántica (Universo del sentido), los roles se diferencian según las posibilidades reales de la *transcepción.* Este es el caso del flujo informacional fílmico [16] en el que el proceso se completa y define con un transmisor (cinematógrafo).

Debemos distinguir, según ello:

(a) en el extremo emisor: el polo creatorial (e-ducción) y el transmisor (tra-ducción).

(b) en el extremo dialéctico del destinatario del mensaje —una vez efectuada la con-ducción por el canal audiovisual,

[14] U. Eco, ob. cit. Sección A, cap. 1. "El Universo de las señales", pág. 49 ss.

[15] Id., íd., A, 2. Pág. 71 ss.

[16] *Teorema núm. 5.* Valencia, marzo 1972. Pág. 83 ss.

complejo— nos hallamos con que él mismo puede, como receptor, realizar la tra-ducción del mensaje, desencadenando la intro-ducción de éste en el contexto receptivo (polo espectatorial). Y aquí es donde se efectúa una re-ducción (feed-back) sobre el mensaje mismo *(retro-creatividad)* que alcanza incluso, retroactivamente, al polo creatorial, en lo que respecta a otros posibles mensajes.

Por ello será indiferente referirnos al polo espectatorial (contexto) como destinatario o como receptor, según que deseemos subrayar, de modo especial, una u otra de sus funciones, aunque preferimos usar el primer término.

Abundando, por otro lado, en esta descripción, notamos que se ha dado un carácter contextual tanto al polo creatorial como al espectatorial. Las matizaciones de E. Souriau ("esencialmente situado en el pensamiento", "residente subjetivamente en el espíritu"), que no son del todo de nuestro agrado, es posible exijan una cierta puntualización.

El polo creatorial (individual o colectivo) puede partir de una *sinopsis,* [17] cuyo origen inmediato puede no venir al caso, aunque sociológicamente fuera relevante su estudio. Lo que sí nos interesa es el hecho de que el desarrollo audiovisual de aquellos esquemas originarios —e imaginamos que posiblemente originales— demande en el polo creatorial, la recurrencia a un contexto hasta entonces *afílmico* para poder delimitar cuál será el material *profílmico* a utilizar en el proceso de elaboración del mensaje.

De modo amplio usaremos el término "afílmico" [18] para referirnos a "lo que existe en el mundo independientemente de toda relación con el arte fílmico", y como subconjunto de aquél —determinable *post factum*— lo "profílmico" [18] será "todo lo existente en el mundo destinado para el uso fílmico".

Por tanto será correcto, al hablar de la "fuente" del mensaje fílmico, hacer referencia en estas aproximaciones iniciales, indistintamente, a la totalidad englobante de lo creatorial y

[17] H. Agel, *Manual de iniciación cinematográfica.* Ed. Rialp. Madrid, 1958. Cap. II. Sinopsis sería "el resumen que fija las líneas generales de la acción".

[18] E. Souriau, ob. cit. Pág. 7 ss.

lo profílmico. De esta manera escapamos a las sospechosas determinaciones que parecían definir el polo creatorial como única fuente, al paso que disponemos el camino para referirnos posteriormente, de forma más clara, a la sustancia contensiva y a su estructuración formal. [19]

No termina aquí, sino que empieza, la auténtica dialéctica entre lo creatorial y lo espectatorial. Y gracias a esta lógica pragmática se nos irán presentando las dimensiones sintácticas y semánticas engarzadas en el flujo de la información audiovisual. Para ello deberemos realizar otra importante distinción. Pero ésta centrada ya en el elemento fílmico por antonomasia: el mensaje.

El polo creatorial en el complejo proceso de encodificación debe barajar numerosos elementos y establecer cuantiosas interrelaciones. Sólo, a modo propedéutico, esquematizaremos algunas estructuras básicas de esta procesualidad. [20]

Saussure distinguió entre significante y significado a la hora de definir el signo. [21] Nosotros seguiremos la terminología de Hjelmslev, *plano de la expresión y plano del contenido,* [22] ya que posteriormente nos basamos en sus aportaciones teóricas. Esta distinción es fundamental, toda vez que nos abre paso a un rigor estricto y clasificatorio en el tratamiento de estos fenómenos que nos ocupan.

Genéticamente debemos arrancar, en nuestra disección, de dos esferas paralelas:

—*sentido* de la expresión.
—*sentido* del contenido.

Siendo tomado aquí "sentido" como "entidad definida solamente por su *tenencia de* función" o como "masa amorfa,

[19] L. Hjelmslev, *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Ed. Gredos, 1971. Cap. XIII. Pág. 73 ss.

[20] Ch. Metz en el Colectivo *Essays in semiotics/Essais de Sémiotique*. Ed. Mouton, París, 1971, su artículo "Propositions méthodologique pour l'analyse du film". Cap. V, § 32, pág. 502 ss.

[21] F. Saussure, *Curso de lingüística general*. Ed. Losada, B. Aires, 1945. Parte I, Cap. I, § 1.

[22] Pero es imprescindible el conocimiento de las teorías hjelmslevianas al respecto. Cfr. Hjelmslev, ob. cit. Cap. XIII.

(...), entidad sin analizar, que se define sólo por sus funciones externas". [23]

El polo creatorial tiene, pues, ante sí:

(a) un *sentido* de la expresión. Pero no un sentido simple, sino un *sentido* integrado por muy diversos estratos, que enumeraremos seguidamente.

(b) un *sentido* del contenido, de riqueza tal, que en él tiene cabida la indeterminada serialidad de eventos psicológicos, sociales, políticos, económicos, místicos, culturales, etc., que forman el real o futurible *status* humano.

Ambos "sentidos" son, *de facto,* la *fuente auténtica* del mensaje fílmico, fuente englobante, como ya hemos indicado, del propio polo creatorial. Los sentidos (expresión-contenido) integran la gama de que dispone el creador para elaborar el film, siendo tan desmedida, que sólo un principio entrópico (negativo) puede establecer, estadísticamente, una equiprobabilidad en esta situación —punto de partida real del proceso [24]—, ordenando así el estado de desorden inicial. [55] Dicho momento alcanza, de esta manera, la saturación informacional por definición.

De ello se deduce su imposibilidad de transmisión, [26] pudiendo dar una relación proporcional inversa entre *información* y *transmisión.*

En aquella dualidad de *sentidos* tiene su exacto lugar, no sólo la subesfera profílmica, sino todo cuanto hipotéticamente pueda imaginarse. Es el estado de la *apertura total originaria.* Sólo la codificación jerárquica conseguirá ir reduciendo pau-

[23] Íd., íd., pág. 77.

[24] Definiremos la *entropía* negativa como "el valor estadístico de la medida de una situación", siguiendo a U. Eco.

[25] El orden sería un "sistema de probabilidades que se aplica para poder prever la evolución situacional del conjunto.

[26] Para estos problemas específicos de la Teoría de la Información debe consultarse la obra fundamnetal de Shannon & Weaver *The Mathematical Theory of Communication.* Univ. of Illinois Press Urbana (edición de 1967), págs. 12, 48, 53...

latinamente los niveles entrópicos hasta llegar finalmente al mensaje concreto: [27] el film.

Aunque estos puntos deberán ser retomados ulteriormente con mayor detenimiento es oportuno indicar, puntualizando, que la *sinopsis,* a la que ya nos hemos referido más arriba, es resultado de una serie de eliminaciones jerárquicas sistemático-codificantes, cuyo origen debe ser localizado en la específica dimensión sociocultural del polo creatorial (conjunto de circunstancias determinantes o condicionantes).

III

Con lo expuesto hasta este momento, posiblemente estemos ya pertrechados para centrar nuestra atención en una nueva dualidad emplazada en el fluyente proceso creatorial-espectatorial. Aludimos en concreto a los términos, ya generalizados, *Ecránico — Diegético.* [28]

(a) compone la *diegesis* "todo lo que pertenece, en la inteligibilidad, a la historia contada, al mundo *supuesto* o *propuesto* par la ficción del film". [29]

(b) será calificado como *ecránico* "todo lo que positivamente aparece en la pantalla".

Analizar la tensión dipolar existente entre estos dos conjuntos de fenómenos y su ubicación en el modelo comunicativo general, es básico y central para nuestra investigación. [30]

En el epígrafe anterior hacíamos referencia a la situación interna de equiprobabilidad, tanto del sentido de la expresión como del sentido del contenido. Debemos interrogarnos a su

[27] U. Eco, ob. cit. Sección A, Cap. 1, II, § 4, pág. 62 ss.

[28] E. Souriau, ob. cit., pág. 93, nota 26.

[29] El subrayado es nuestro. Y deberá tenerse en cuenta esta matización en el posterior análisis de la retro-creatividad.

[30] Para nosotros *bipolar* es la relación-tensión existente entre los eventos extremos de un mismo proceso vectorial, y *dipolar* la que afecta a puntos próximos, aunque pertenecientes a conjuntos fenoménicos distintos (o genéricamente la tensión que vincula dos procesos).

vez acerca de la estructura propia del plano de la expresión y plano del contenido (significante-significado) para integrar ambas dimensiones en el peculiar proceso —acumulativo— de la significación fílmica.

Cada plano se halla totalizado por una *forma* y una *sustancia.* [31] Es precisamente la forma, en cuanto que funtivo, la que *proyectándose* sobre el preexistente sentido *recorta* y define la sustancia. Así de aquella "masa amorfa" se delimita la concreción de lo sustancial, sólo en virtud de lo formal.

Debemos notar particularmente:

(a) La prioridad real del *sentido* (conjunto indeterminado).

(b) La dinamicidad de lo *formal* (modelación).

(c) La manifestación específica de lo *sustancial* (concreción).

Entiéndase que lo abstracto-indeterminado del sentido se da sólo a este nivel de análisis semiológico. A nivel positivo ambos plexos relacionales están integrados por elementos y fenómenos

[31] "Reconocemos (...) en el *contenido* (...) una *forma* específica, la *forma del contenido,* que es independiente del *sentido* y mantiene una relación arbitraria con el mismo, y que le da forma en una *sustancia del contenido*". L. Hjelmslev, *Prolegómenos a...* Cap. XIII, pág. 79.

"La situación es, en lo que concierne a la expresión, análoga a la que se ofrece del lado del contenido..."

Íd., íd., Cap. VIII, pág. 83.

"Las dos entidades que contraen la función de signo —la expresión y el contenido— se comportan del mismo modo en relación con ella. En virtud de la función de signo, y sólo en virtud de ella, existen sus dos funtivos, que pueden ahora designarse con precisión como forma del contenido y forma de la expresión. Y en virtud de la forma del contenido y de la forma de la expresión, y sólo en virtud de ellas, existen respectivamente la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión, que se manifiestan por la proyección de la forma sobre el contenido, de igual modo que una red abierta proyecta su sombra sobre una superficie sin dividir."

Íd., íd., Cap. XIII, pág. 85.

Hemos reproducido estos fragmentos, algo extensos, porque son expresivos y clarificadores al máximo de la situación que deseamos describir. Las itálicas aparecen así en el texto hjelmsleviano. Sólo añadiremos que en el fragmento debe entenderse por *funtivo* "todo objeto que tiene función con otros objetos".

concretísimos, como pueden serlo, a modo de ejemplo, la imagen o el sonido en cuanto a la expresión y cualquier problemática que afecte al hombre, respecto a lo contensivo. Por otro lado, la especificación del dominio formal no se realiza *a priori:* así queda patente la íntima vinculación de lo formal o lo sustancial, a través del sentido, no planteándonos ya, en lo sucesivo, la equívoca dicotomía clásica forma-contenido, ni las discusiones, frecuentemente bizantinas, que de ella se derivan. [32]

Nos creemos en la obligación de insistir recordando que en ningún momento debe olvidarse que esta tensión se efectúa en ambos planos, y que nosotros nos movemos aún en cotas profundas, presignificantes. Sólo así podremos explicar coherentemente y de modo paulatino la génesis y la relativa autonomía de la legalidad sintáctico-semántica.

Ya podemos, pues, referirnos al significante y al significado saussureanos, como unidades integradas por una adición *sui generis.* [33] Y nos importaba dilucidar estas relaciones por su difluencia en toda la subsiguiente elaboración.

Retomando la dualidad ecránico-diegética será muy provechoso relacionar ambos conjuntos con los planos de la expresión y del contenido. Lo ecránico puede definirse, según este nuevo criterio, como "el lugar del significante fílmico" y lo diegético como el "lugar del significado". [34] Deberemos aplicarles los resultados obtenidos hasta el momento, tanto en lo que respecta al flujo entre el polo creatorial-polo espectatorial, como a la subestructura de los planos integrantes de la significación.

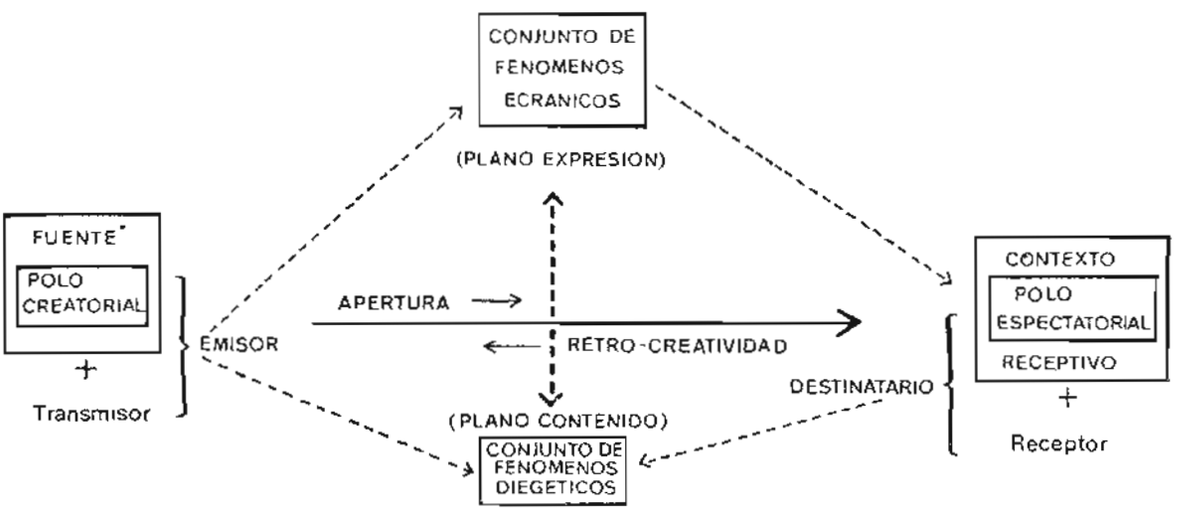
La localización representacional, correcta, de los *conjuntos fenoménicos ecránico-diegéticos,* debe materializarse en un eje perpendicular al proceso vectorial P. creatorial — P. espectatorial, ya que hacerlo de modo serial en el flujo sería o bien

[32] Ch. Metz, *Propositions méthodologiques...* Pág. 507-508.

[33] Antes de continuar, y sólo a modo de matización, queremos hacer constar que esta dialéctica se da en ambos planos (expresión-contenido) en cuanto *sistemas* y en cuanto *procesos.*

[34] Ch. Metz en el colectivo *Ideología y lenguaje...,* ya citado, su artículo "Los elementos semiológicos del film", pág. 31, § V. "El sintagma descriptivo".

matizar prioridades o describir tensiones dipolares equívocas respecto a sus proximidades a los polos, siendo así que la *equidistancia* es en este caso un principio hipotético ineludible, en el que basamos la íntima relación dialéctica de los bipolos comunicativos respecto a la obra misma *(apertura — retro-creatividad).*



Intentemos, a continuación, esquematizar la dialéctica general existente entre los fenómenos ecránicos y la diegesis fílmica. Lo ecránico, en cuanto lugar del significante fílmico, presenta ya un entramado determinado y complejo (forma y sustancia de la expresión), fruto de una encodificación realizada por el polo creatorial, a partir de la totalidad de la fuente.

Aunque no entramos aquí en este problema, queremos apuntar, de pasada, el siguiente hecho, ya insinuado anteriormente de modo tangencial: si definimos un conjunto indeterminado de códigos $\{A\}$, y siendo x un código concreto tal que $x \in \{A\}$, para llegar a ser x aplicado necesita de una serialidad de *metacódigos* determinantes a su vez del proceso que va desde la situación entrópica inicial en $\{A\}$ a la concreción de la existencia y actualización de x. Esta reflexión, totalmente marginal, nos llevaría a formalizar las posibles relaciones entre diversos códigos particulares, e incluso indi-

viduales (idiolectos)[35] propios de escuelas cinematográficas, estilos o realizadores determinados.

Entendemos por *código* "un sistema de posibilidades, superpuesto a la igualdad de probabildiades del sistema en su origen, para facilitar su dominio comunicativo".[36] Pero el conjunto de reglas meramente *sintácticas,* que reduce el contexto-fuente a un ámbito determinado *(mensaje),* a través de diversas selecciones y combinaciones —distinguiendo compatibilidades e incompatibilidades— no es el único conjunto sistemático legal, ya que podemos hablar, con el mismo derecho, de una serie de reglas *semánticas,* que se "depositarían" sobre el entramado sintáctico.

Lo que aquí nos interesa subrayar es que la legalidad semántica se halla localizada propiamente en la diegesis: de ahí la estrecha vinculación de ambos conjuntos entre sí, y el importante foco dialéctico que representa su campo de atracción dentro del eje P.cretorial — P.espectatorial.

Tenemos de esta forma un sistema de oposiciones en el plano de los significantes y otro sistema de oposiciones en el conjunto de campos semánticos. Se trata ahora de establecer unas reglas de equivalencias que vinculen parcelas determinadas de ambos sistemas. Y estas reglas de equivalencias, que nos van a facilitar la re-construccin del mensaje audiovisual, no son arbitrarias, sino que tienen sus raíces en un *contexto cultural* amplio, tal que forma un *continuum* englobante del contexto receptor y del contexto originario de la fuente, y en el que las circunstancias comunicacionales ejercerían su legalidad manipuladora.

La motivación en cuanto al enlace significado—significante ya se hallaba implícita en el momento previo en que se determinaba el mensaje en el polo creatorial. Por ello, en la vinculación por reglas de equivalencia del plano sintáctico y del semántico, que realiza el polo espectatorial en la fruición, no

[35] Designamos con este término la manera específica de hablar un individuo, considerada en su aspecto irreductible a influencias externas, de grupos. Puede consultarse O. Ducrot & Tz. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Paris, Ed. Seuil, 1972. Pág. 79.

[36] U. Eco, ob. cit. A, 1, II, 4, pág. 62.

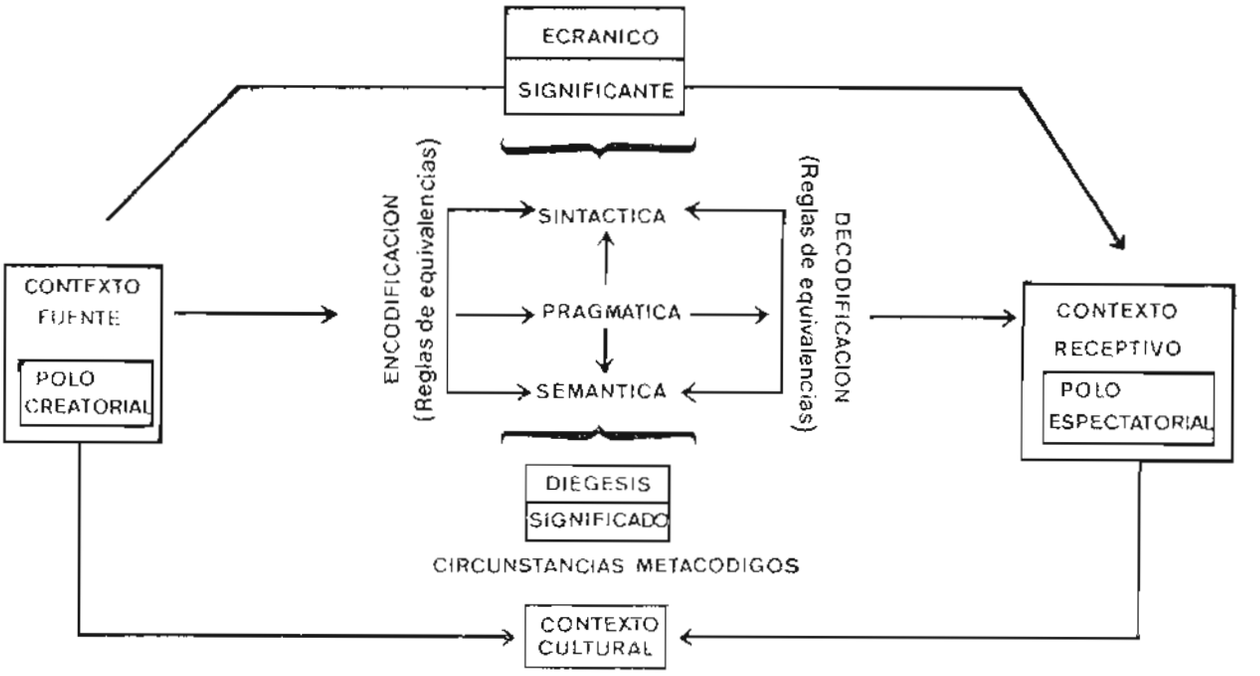
tiene lugar más que un re-descubrimiento de aquel enlace: el significado, como unidad cultural, se apareja con el significante, cerrándose así el ciclo de la comunicación.

POLOS	PROCESO SEMÁNTICO: implicación		OPERACIÓN CÓDICA
	Antecedente	*Consecuente*	
CREATORIAL	SIGNIFICANTE	SIGNIFICADO	ENCODIFICACIÓN por "motivación"
ESPECTATORIAL	SIGNIFICADO	SIGNIFICANTE	DECODIFICACIÓN por "iconicidad"

La encodificación, tal como nos indica el cuadro anterior, se hace pensando ya en la posible decoficación, i. e., la teleología constitucional del mensaje va encaminada, *ab initio,* hacia el momento *filmofánico.*[37] Y cuanto más estrechas sean las relaciones de motivación y más *redundancia*[38] se dé en el mensanje —puesto que cada elemento redundante sufre el mismo ciclo descrito y es a la vez motivado— menos apertura presentará la totalidad de la obra; lo que viene a implicar una mengua de "retro-creatividad" en el polo espectatorial. La comunicación se realiza, pero el grado de indeterminación es, según ello, cada vez más escaso.

[37] Según Souriau, ob. cit., Filmofánico sería "todo hecho inherente a la presentación del film, en proyección, delante de los espectadores, en una sala".

[38] Diremos de una señal que es redundante cuando contenga detalles no necesarios para determinar la intención del emisor, i. e., que posee elementos superfluos a la estricta comunicación.



Para concluir esta parcial reflexión nos parece importante retomar la problemática de la complejidad del código, enumerando los posibles sistemas que pueden realmente funcionar como códigos en esta dialéctica comunicacional. Nos limitaremos a su serialización:

1. Sistema de unidades significantes con su combinatoria específica.

2. Conjunto sistemático de los diversos niveles semánticos y la combinación, sujeta a leyes, de sus unidades propias. (Códigos y subcódigos).

3. La posible sistematización de las conexiones de equivalencia entre el sistema significante, por una parte, y los escalonados sitemas semánticos, que interaccionan mutuamente, por otra.

4. Los metacódigos a los que hemos hecho referencia, encarnados en un conjunto variado de circunstancias comuni-

cacionales que condicionan la efectividad, la eficacia y la eficiencia del proceso.[39]

IV

Ya anteriormente hemos hecho referencia al problema de la motivación. La iconicidad, definida perfectamente por Ch. Morris,[40] nos introduce de nuevo en esta línea. El ámbito de la movicación[41] se identifica exhaustivamente con nuestro dominio, i. e., su vigencia es total en los ejes polo creatorial —polo espectatorial y en lo ecránico-diegético. E incluso en la explicación de la génesis de los fenómenos diegéticos (semanticidad) ocupa un lugar fundamental, tanto en la esfera de la denotación —motivación por analogía: icónica, auditiva— como en la de la connotación —motivación por simbolismo—.[42]

Esto nos lleva a comprender, de modo más asequible, el enlace general existente entre los fenómenos ecránicos y la diegesis (coimplicación significante-significado). Coimplicación en tanto que conjugación entre la implicación originada en el polo creatorial, y la implicación inversa que realiza el polo espectatorial,[43] como ya expusimos en el cuadro en cuestión.

Una vez subrayado este hecho es interesante que hagamos una fundamental observación cuyo objeto se centra en la

[39] U. Eco, ob. cit., A, 2, XIII, 1, pág. 141, y también A, 2, XIV, 4, pág. 149.

[40] Ch. Morris *Signos, Lenguaje y Conducta.* Ed. Losada, Buenos Aires, 1962. Cap. I, pág. 7.

[41] R. Barthes, "Elementos de Semiología". Ed. A. Corazón. Madrid, 1970. II, 4, i, pág. 57.

[42] Ch. Metz, *Los elementos semiológicos...*, § 4, pág. 117 ss.

[43] Obsérvese la relación elemental

$$p \rightarrow q \ \& \ q \rightarrow p \ \equiv \ (p \Longleftrightarrow q)$$

donde p = significado y q = significante.

Correspondiendo, como ya indicamos, la primera parte de la conjunción al polo creatorial y la segunda al polo espectatorial, y a su vez el segundo miembro de la equivalencia explica la interrelación funcional de los procesos efectuados por ambos polos.

dialéctica expresada. Aunque no deseamos enzarzarnos en discusiones, en este punto, debemos no obstante preguntarnos, antes de continuar, si es acaso relevante hablar de una *diegesis objetiva* y una posible multiplicidad de *diegesis subjetivas*. No cabe duda de que la diegesis que el polo creatorial "pretende" hacer llegar al polo espectatorial no es la que, *de facto*, "capta" el destinatario. Es más, habría a su vez que interrogarse sobre la diversidad de las interpretaciones, según las distintas personas que acuden a una sala de proyección cinematográfica, y hablar así de múltiples esquemas diegéticos. [44]

Este punto no es específico de nuestra problemática, sino general a todos los procesos reales de comunicación humana, y debe preocupar tanto a los realizadores como a los investigadores de estas materias.

Fundados en estos comentarios, hablaremos de una "diegesis objetiva", entendiendo por ella, a modo hipotético, la diegesis de que es *portador* el mensaje fílmico. Y nos referimos a "diegesis subjetiva" *creatorial o espectatorial*, haciendo referencia a la *elaboración* eferente o a la *interpretación* aferente. (Queremos hacer constar que esta terminología es meramente provisoria y responde a exigencias exclusivamente expositivas.) [45]

En cuanto a que la "diegesis objetiva" se conecta directamente a lo significante y en éste se da una *densidad específica* [46] —debida, entre otros aspectos, al montaje, a las elipsis...— podemos hablar de una serie de elementos "propuestos" —presentes— y otros "supuestos" —ausentes—, tal como decíamos al principio de nuestro apartado tercero. Pues bien, en la *densidad significante* las suposiciones no existen en cuanto

[44] U. Eco en el colectivo *Efectos de la Comunicación de masas*, su artículo "Indagación semiológica sobre el mensaje televisivo". Ed. Jorge Álvarez. B. Aires, 1969, pág. 126 ss.

[45] Dicha terminología nos ha parecido adecuada y utilizable, partiendo del estudio de la "Estética" de G. Lukács, quien habla de lo objetivo-subjetivo en un sentido semejante. Puede verse a modo de ejemplo "Estética I", cap. 1, § 1, pág. 63 ss. Según ello lo subjetivo es "reflejo" de lo objetivo y a él se vincula.

[46] "Densidad" del universo fílmico perfectamente señalada por Souriau en la obra ya citada, pág. 11 ss. El habla de la "densité événementielle" de la durée.

tales, y éstas sólo se dan en los dos extremos del proceso de comunicación fílmica. Es, por tanto, curioso y positivo subrayar que estos elementos "supuestos" pertenecen al *sentido* del plano de la expresión, y que al no hallarse formalizados —ni tampoco, por tanto, sustancializados— no se hallan, *sensu stricto,* en la diegesis objetiva. Pero, no obstante, es un hecho que intervienen en el proceso comunicativo, ya que se dan de alguna manera en los polos extremos del flujo informacional. Por ello nos será permitido hablar de un *significado contextual,* híbrido y complejo, que aunque no es denotativo, se vincula a esta tipología semántica, y por otro lado presenta características connotativas evidentes. También este tipo de significado es motivado, y se debe a un simbolismo específico (motivación superada)[47] que englobaría tanto al sustrato cultural elíptico —común o no al polo creatorial y espectatorial— como a los numerosos elementos "descartados" en la diegesis objetiva, aunque implícitamente presentes en las supuestas diegesis subjetivo-espectatoriales.

Esto nos permite afirmar que constitutivamente el mensaje fílmico es, *per se, abierto,* aunque esta apertura pueda presentar grados y niveles muy distintos, según las obras, los estilos, los realizadores...

Es aquí donde nos interesa traer a colación los fenómenos de "retro-creatividad". Debemos, antes que nada, hacer una distinción clara entre una *retro-creatividad genérica,* natural,[48] que se adquiere con el aprendizaje del lenguaje cinematográfico, y una *retreo-creatividad específica,* que es la que aquí nos importa de modo particular.

Toda retro-creatividad está posibilitada, *a priori,* por la dialéctica del llamado, por nosotros, *significado contextual,* que híbridamente subsume en un todo:

[47] Ch. Metz, *Elementos semiológicos...,* pág. 119. Es clara la importancia de la sinécdoque fílmica (parte por el todo) en toda realización y en todo análisis.

[48] Permítasenos utilizar este término, ya que sincrónicamente hablando, si hemos considerado constitutiva del mensaje una cierta "apertura", la exigencia de fenómenos "normales" interpretativos se deberá precisamente a la "naturaleza" adquirida por la estructuración fílmica en su evolución.

1. Los significados directamente posibilitados por el mensaje.
2. El complejo que el mismo destinatario aporta, ya por hallarse supuestos en el contexto fílmico los ingredientes motivadores, o por proyectarlos él mismo, *motu propio*, de su contorno circunstancial.

¿Cómo relacionar esta dimensión semántica, compleja, con las matizaciones diegéticas que más arriba hemos apuntado?

Decíamos que la diegesis objetiva, estrechamente vinculada al significante, no posee, en sentido riguroso, elementos *supuestos*, de ahí que podamos identificarla estrictamente con la "semanticidad propuesta". Pero el significado contextual va más allá de lo propuesto, superponiendo, en las diegesis subjetivas, distintos niveles:

(a) Nivel propuesto, propio de la diegesis objetiva condensada.

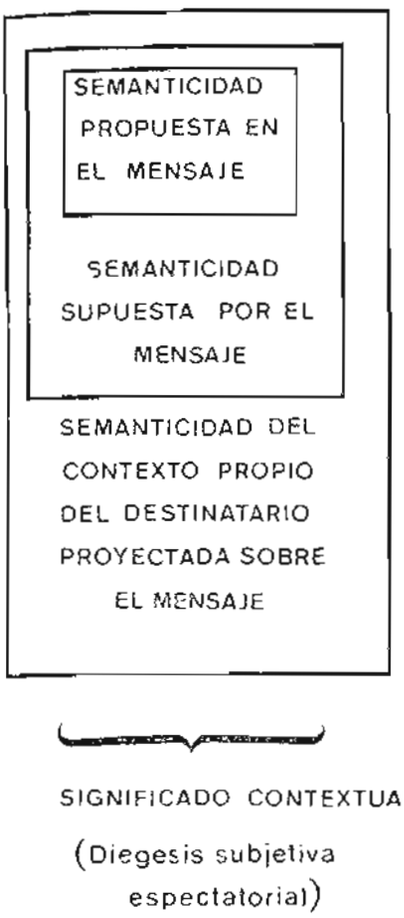
(b) Nivel supuesto. } Específicos de la diegesis subjetivas.

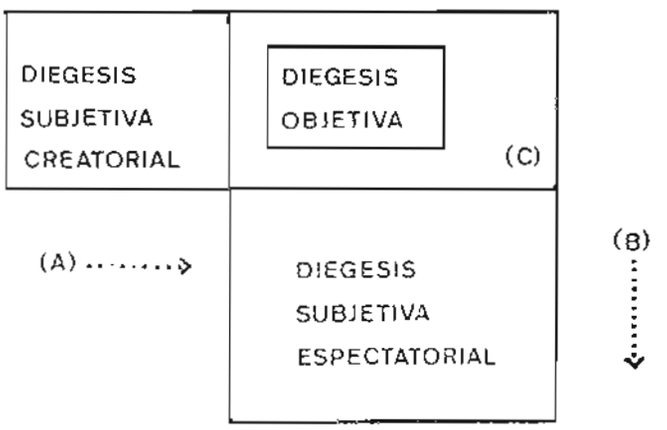
(c) Nivel autoproyectado. }

Esta superposición de niveles nos explicará por qué un destinatario no intencional, con un contexto socio-cultural diferente, incluso motivado por relaciones espacio-temporales distintas con el polo creatorial, puede construir una diegesis subjetiva tal que ninguno de los niveles, ni siquiera el propuesto, sea respetado. Podemos afirmar, entonces, que el valor semántico propio y originario de la obra se ha perdido. [41]

[49] G. Dorfles, *Símbolo, comunicación y consumo*. Ed. Lumen, Barcelona, 1967.

Toda la obra rezuma esta idea, aunque considerada desde otra perspectiva.





A, B = Zonas contextuales.
C = Zona común a ambas diegesis subjetivas y exterior a la diegesis objetiva.

Este es, pues, a grandes rasgos, el complicado proceso de retro-creatividad. Opinamos que es importante ser conscientes de esta actividad, y no limitarnos, como es clásico, al estudio de la obra en-sí, al análisis del aspecto creador. Reflejar claramente en el flujo comunicacional los tres momentos es imprescindible para la comprensión, aunque sea simplista, de esta dialéctica audiovisual.

Pero no agotamos con ello los fenómenos retro-creatoriales. Muchos de estos fenómenos se dan, diríamos, al margen de la actividad del polo eferente, e independientemente de su voluntad. Existe una legalidad general que los determina. No obstante la conexión de ambos polos es rica en matices, y sus posibilidades son muchas. Quizá por ello hemos elegido el "motto" que encabeza nuestro trabajo. El creador puede "realzar" y desarrollar la capacidad de la percepción humana, tomada en sentido muy amplio. La retro-actividad al fin y al cabo es "educada" (e-duco) en el destinatario frente a la estructura de la obra.

De nuevo nos hallamos dentro de la problemática informacional aplicada al proceso estético. Camino éste —creemos— preñado de posibilidades.

Para terminar nuestro estudio, queremos reflexionar en torno a las relaciones de la redundancia y de la apertura del mensaje.

Entre la redundancia y la esteticidad se han construido tópicos equívocos en los últimos años [50] centrados primordialmente en una proporción directa entre ambos conceptos. Dentro del ámbito cinematográfico, se han ido acumulando constantemente, por el desarrollo imprevisible de la tecnología, en especial, sobre la sustancia de la expresión, una diversidad de elementos integrantes de la imagen, que han aportado una amplia dimensión al significante fílmico. Esta progresión acumulativa ha conducido a una situación de redundancia, [5] que, por sí, no implica esteticidad.

Por otro lado, el dominio de la realización cinematográfica, junto con las actuales tendencias artísticas, han alterado considerablemente el proceso de *formalización* (dación de forma) tanto del plano expresivo como del contensivo. La crisis de la sociedad actual, con la compleja problemática antropológica que plantea, ha supuesto un afluente de nueva savia para el dominio del "sentido", en cuanto perteneciente al plano del contenido.

Todo ello nos presenta una situación radicalmente novedosa en todos los ámbitos del hecho fílmico, y que, como es de suponer, afecta, *a radice,* a la interrelación polar, a sus actitudes, [52] y a sus procesos específicos.

Les nuevas zonas de "sentido" se recortan en novedosas "sustancias", según "formas" inusitadas. Todo ello nos hace referirnos a un *lenguaje inédito,* a códigos y subcódigos originales, tendentes a verdaderos idiolectos, que irrumpen en el ámbito comunicacional de los mass-media, produciendo mensajes extraños e inesperados. Es así como la dimensión

[50] J. Struska, ob. cit., señala diversas tendencias acumulativas experimentales.

[51] Nótese que aquí la acumulación es tanto cualitativa como cuantitativa. Ambos aspectos son dignos de tenerse en cuenta.

[52] *Teorema núm. 5.* Art. cit., pág. 90, final § I.

"informativa" adquiere relevancia dentro del propio hecho comunicativo. La entropía del sentido logra descender hasta la concreción del mensaje, a pesar de las encodificaciones de todo tipo, que han cribado y sistematizado su expensión.

Este estado, en principio, caótico para el polo espectatorial, le exije una activación de su facultad retro-creativa, ya que el proceso, curiosamente, es casi inverso:

a) códico —→ mensaje.
b) mensaje —→ código.

Ante mensajes incomprensibles debe elaborar sus propios esquemas interpretativos, puesto que en el contexto comunicacional el enlace códico —auténtico cordón umbilical— se ha fragmentado. Con ello ha desaparecido la fuerte tendencia habitual a la recepción unívoca. La transmisión no pretende ya comunicar sino "revelar" un nuevo universo, abierto, inexplorado.

No obstante, esta apertura de la obra puede ser graduada por la redundancia mediante la convergencia de presión de datos elementales, diversos, sobre un mismo punto. Claro está, que ello reduciría simultáneamente, la incertidumbre (entropía). Podemos, pues, dar una ley general de relación sobre este punto:

1. a mayor entropía, menor redundancia.
2. a mayor redundancia menor entropía.[53]
3. a mayor redundancia, menor retro-creatividad.
4. a mayor entropía, mayor retro-creatividad.

El arte, caja de resonancia de nuestra agitada época, es portador, en cuanto que "autoconsciencia" de la humanidad a la manera lukacsiana,[54] de un importante cociente específico,

[53] D. Berlo, *El proceso de la comunicación*. Ed. Ateneo. B. Aires, 1969. Pág. 154.

[54] La interpretación del Arte como Autoconsciencia de la humanidad es típicamente lukacsiana. Puede consultarse de G. Lukács, *Estética III*, § 13, II, pág. 305 ss. y también *Prolegómenos a una estética marxista*, cap. XVII, pág. 299. Ambas obras en ed. Grijalbe, 1969.

cuya obsolescencia es más problemática precisamente por su lenguaje inusitado. Pero al margen de ello, el hecho de que una obra de arte del pasado continúe atrayéndonos hoy es un enigma, que ya C. Marx, con acierto, supo notar clarividentemente.[55] Que este hecho, incontestable, a la vez que oscuro, quizá radique en la existencia de un residuo incomunicable, intraducible y propio de la información estética,[56] es algo que no rechazamos, ni tampoco compartimos alegremente, pero que a todos importa dilucidar, desde cualquier metodología o cualquier campo del pensamiento.

[55] C. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política*. Ed. Nacional de México, pág. 238 ss.

[56] G. Dorfles, ob. cit., § 18, pág. 193 ss.