

UNA NUEVA APROXIMACIÓN AL FENÓMENO AUDIOVISUAL BASADO EN LA COHERENCIA SEMÁNTICA

Luis Fernando Morales Morante
Universidad Autónoma de Barcelona (España)
fernando.morales@uab.es

Resumen

La definición de los conceptos básicos de la comunicación audiovisual, fundamento indispensable para un abordaje fiable de cualquier fenómeno mediático y sus efectos, ha sido constantemente influida por otras disciplinas con mayor tradición, caudal teórico y conceptual. No obstante el deslinde que siempre han tratado de establecer los grandes teóricos de la cinematografía desde el siglo pasado, no queda suficientemente clara la frontera que finalmente zanja el territorio de algunos conceptos imprescindibles para el desarrollo de investigaciones básicas y aplicadas en este ámbito del conocimiento. El presente artículo reflexiona acerca de los conceptos de plano, escena y secuencia; su pertinencia y formula una nueva propuesta para el estudio del impacto de los mensajes audiovisuales basada en la coherencia la semántica y el concepto de Sistema como indicadores claves para delimitar las unidades del discurso y poder establecer así un parámetro estable de correlación de dichas unidades con efectos asociados al rendimiento comunicativo para los mensajes.

Introducción

Hablar de *Lenguaje* o *Gramática* se ha convertido en una habitual recurrencia a dos términos utilizados en el entorno académico y profesional para definir un repertorio de protocolos y técnicas mediante las cuales se construyen los mensajes audiovisuales. Los grandes autores que han teorizado acerca de las prácticas de realización cinematográfica y televisiva (Millerson: 2001; Mascelli: 1998), revaloran insistentemente su papel funcional. El buen hacer de su práctica, representa, según ellos, la «clave» mediante la cual pueden exponerse con claridad los diferentes contenidos distribuidos a lo largo del discurso, juntamente con matices expresivos añadidos. Sin embargo, el mensaje es un complejo multidimensional, representa la fusión de imagen y sonido en un solo conjunto, que cambia sus valores en el tiempo y posee diferentes atributos perceptivos susceptibles de provocar estimulaciones. Internamente se compone de diferentes elementos que actúan de forma coordinada o discordante en su organización, pudiéndose abordar desde diferentes perspectivas; por tanto, sus efectos pueden medirse recurriendo a variables también distintas.

1. Revisión conceptual

La literatura acerca del lenguaje y narrativa define la organización de los discursos audiovisuales a partir de tres unidades básicas: *Escena*, *Secuencia* y *Plano*. Dichas unidades constituyen bloques que se diferencian entre sí a partir de ciertos parámetros de coherencia y según su función en el seno de la macroestructura del mensaje. El sentido o el significado general del discurso será más claro y directo si las unidades menores poseen internamente unos parámetros definidos que facilitan su localización en la cadena del mensaje. Veamos uno por uno estos tres conceptos:

1.1. Escena

El concepto de *Escena* está asociado al de acción o parte de ella que se desarrolla en un espacio y tiempo determinado (Sánchez: 2003, 62; Quinquer: 2001, 157; Martin: 1999, 152; Comparato: 1993, 151; Comparato: 1988, 147). Conformada por uno o un conjunto de planos, tomas, encuadres o *shots* (Sánchez: 2003, 62; Vale: 1993, 47; Casetti & Di Chio: 1991, 157). Para Eugene Vale «su longitud no está determinada por necesidades físicas sino sólo por las exigencias el relato» (Vale: 1993, 47); es decir, por circunstancias dramáticas y por la variación de integrantes en el grupo de personajes (entradas o salidas). No obstante, aunque exista un cierto consenso en definirla como «unidad de acción espacio-temporal, construida a partir de un conjunto de imágenes» término más amplio para denominar a: *shot*, encuadre, plano, toma, simultáneamente; para más de un autor el concepto resulta siendo bastante más amplio y diferente si se compara con otros. Para David Bordwell, se trata de «Un segmento de una película narrativa que tiene lugar en una espacio y un tiempo o que utiliza el montaje paralelo para mostrar dos o más acciones simultáneas» (Bordwell: 1995, 493). Para Francesco Casetti es el «Conjunto de encuadres concebidos y montados con el fin de obtener una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y de lo representado, y por tanto, un “efecto” de continuidad temporal» (Casetti & Di Chio: 1991, 157). Mientras que para Darío Villanueva, se trata más bien de una «Técnica narrativa que por medio de un predominio casi absoluto del DIÁLOGO, produce un RITMO narrativo lento, que da énfasis al momento de la HISTORIA que se está desarrollando en el DISCURSO» (Villanueva: 1992, 181-201).

1.2. Secuencia

La secuencia se define comúnmente como una unidad propiamente cinematográfica, en este aspecto es donde la gran mayoría de autores han marcado la frontera con la escena. «Posee un sentido completo y está conformada por una serie de escenas o tomas» (Martin: 1999, 152; Sánchez: 2003, 62). No obstante, la medida o la magnitud atribuida a esta unidad es significativamente variable según qué autores. Algunos no la diferencian claramente de la escena mientras otros incluyen a la escena dentro de la secuencia. Para Doc Comparato, es simplemente «una serie de tomas» (Comparato: 1993, 284). Para David Villanueva, se trata de una «Unidad intermedia identificable en un DISCURSO narrativo, dotada de coherencia interna pero no autónoma, sino integrada en un conjunto superior» (Villanueva: 1992, 181-201). Michael Chion la define como «Una serie de escenas agrupadas según una idea común, un bloque de escenas» (Chion: 2001, 147). Tomando en cuenta su extensión temporal, las definiciones son igualmente variadas. Para Christian Metz, la secuencia «desarrolla un cierto número de pequeñas escenas breves en la mayoría de casos separadas entre sí, por efectos ópticos (fundidos encadenados, etc.) y que se suceden por orden cronológico» (Metz: 2002, 152). En tanto que para David Bordwell se trata de «un segmento moderadamente largo de una película, que implica un tramo de acción completo. En una película narrativa, a menudo equivale a escena» (Bordwell: 1995, 496). En un intento más generalizador Lluís Quinquer intenta conectar su sentido con la estructura dramática de la historia, independientemente de la cantidad de escenas que conformen la obra «cada nuevo lugar, cada ambiente nuevo es una secuencia. Una secuencia puede estar integrada por una sola escena o por varias escenas que completan una estructura dramática» (Quinquer: 2001, 158).

Existe, por tanto, una importante confusión en las definiciones asociadas a secuencia y escena, respectivamente. Luis Gutiérrez Espada, en su libro: *Narrativa fílmica: teoría y técnica del guión cinematográfico*, dice al respecto: «Normalmente se confunden secuencia y escena. Creemos que a esta confusión ha contribuido notablemente la procedencia teatral del término escena, y el influjo que, sobre todo a raíz del francés “*film d’art*”, el teatro ha ejercido sobre el cine» (Gutiérrez: 1987, 77). Esta clara influencia teatral para denominar a determinadas unidades fílmicas es muy frecuente, especialmente en los albores de la cinematografía, cuando los primeros teóricos se esforzaban por acotar y precisar las variables fundamentales de un objeto de estudio que bebía de todas las fuentes, así Balazs habla por ejemplo de «Teatro representado o fotografiado» (Balazs: 1972, 16).

1.3. Plano

Por su parte, el *Plano*, como unidad mínima del relato aunque en principio sea un término universalmente utilizado y consensuado en el mundo de la comunicación audiovisual, no deja de adolecer de la misma condición de fragilidad, porque se trata de *una unidad de representación parcial de la realidad* con un contenido asociado con el espacio-tiempo de la acción recreada y, por ende, con un rango de elaboración e interpretación subjetiva.

No queda clara, entonces, la frontera divisoria o las razones sustanciales que determinan esta jerarquía incluyente o excluyente. Ciñéndonos estrictamente a estas definiciones todas pueden ser igualmente válidas. Una secuencia puede pertenecer a una escena o constituir también una unidad superior. Independiente de poseer o no una conclusión, si es interrumpida por otra mediante un montaje paralelo, si se superpone con una tercera simbolizando la alucinación de un personaje o si forma parte de un montaje multipantalla, donde una serie de imágenes muestran simultáneamente al personaje en diferentes localizaciones y tiempos. La debilidad de estos conceptos para actuar de forma eficiente en el contexto actual es evidente, debido a que las nuevas narrativas de los filmes, teleseries, *spots* publicitarios y en especial los video clips, articulan unas estructuras y formas de expresión que van precisamente en contra de esta concepción clásica asentada en la continuidad y en el desarrollo estrictamente cronológico de los acontecimientos expuestos (Millerson: 2001; Del Rey, 2002; Reisz, 2003; Sánchez, 2003; Mascelli, 1988; Würtzel, 1983). El surgimiento de nuevos formatos y nuevos medios para la difusión de contenidos: Internet, multimedia, comunicación por telefonía móvil, y todo lo que ahora pasa a denominarse *nuevos media*, ha terminado por imponer un cambio drástico en las plataformas sobre las que se insertan los mensajes: pantallas pequeñas, interactividad, innovación en las presentaciones; y en los protocolos de interacción mensaje-receptor. Ahora, la innovación y los recursos creativos determinan unas estrategias de posicionamiento que influyen en los estilos y tratamientos del discurso. Este fenómeno obliga a experimentar permanentemente con nuevas estructuras y formas narrativas bastante lejanas a los postulados clásicos del lenguaje audiovisual, más ligados a las dinámicas y estilos personales de escritura, formatos de guión y rutinas de campo, que a modelos teóricos resistentes a diferentes contextos o situaciones que evolucionan con el paso de los años y el consiguiente cambio tecnológico.

En este sentido, una debilidad evidente de los modelos teóricos convencionales ha sido optar por la vía del estudio de caso, deteniéndose casi de forma exclusiva en el análisis del contenido del mensaje y en las decisiones personales que se adoptan para su ejecución. Esta postura deja prácticamente de lado, a nuestro parecer, el elemento medular: la relación que se establece entre el sujeto emisor que articula el discurso y la actitud del espectador en el momento de su exposición ante el mensaje. En

medio de ambas, están las capacidades reales de percepción del individuo para decodificar y darle un sentido concreto a la organización audiovisual. Esta se produce necesariamente sobre la base de nuestros parámetros naturales de percepción. Tal como decía Jean Mitry: *Las relaciones no percibidas o imperceptibles representa son otros tantos valores nulos, y por lo tanto inútiles* (Mitry: 2002; 456). Consideramos que estos aspectos son centrales al momento de plantearnos cualquier tipo de estudio acerca de la morfología de los mensajes y esta gramática convencional no resuelve sino más bien tiende a confundir las fronteras de cada unidad, haciéndolas en resumidas cuentas poco productivas para el estudio de cualquier fenómeno asociado con este ámbito del conocimiento.

2. Mensaje y rendimiento comunicativo

Todas estas circunstancias han motivado a los psicólogos de la *Media Psychology* a interesarse activamente por el tema de la recepción de los mensajes desde finales de la década de los setenta. Con el respaldo del conocimiento consolidado de las teorías de la percepción, psicología cognitiva y de las emociones, existe toda una trayectoria de investigaciones, validadas experimentalmente que ha creado un nuevo corpus de conocimiento acerca de la organización y el efecto de los mensajes del cine y de la televisión. Problemas como la redundancia audio-video, los niveles de procesamiento en el montaje del cine, el efecto de los contenidos visuales, el recorrido de la mirada para fijar las localizaciones de la atención; y la manera como estos factores implícitos del mensaje afectan la codificación y la recuperación óptima de la información (D'Ydewalle, G. & F. Germeys: 2005; May & Barnard: 2003; Lang, 2000), han sido estudiados siguiendo una metodología bastante rigurosa, validada en diferentes grupos de receptores. Sin embargo, su centralismo en el funcionamiento neurofisiológico del individuo es excesivo y ha hecho que el mensaje, como objeto de estudio sea finalmente descompuesto y codificado en pocas variables, que no responden a los criterios y procedimientos empleados habitualmente para la realización de los mensajes. Por otra parte, el *Método de Análisis Instrumental de la Comunicación* (Rodríguez: 2003; 17-36) desarrolla una propuesta estrictamente comunicológica. Sugiere que los mensajes audiovisuales pueden ser abordados como estructuras físicas dinámicas, formalizables, medibles objetivamente de forma aislada y definiendo las condiciones de recepción. Por tanto, el control de sus efectos podrá correlacionarse directamente con la variación de los patrones físicos de la estimulación perceptiva y el control de las condiciones particulares en las que se produce el proceso de recepción. En el marco de esta perspectiva, nosotros proponemos un acercamiento al mensaje basado en el estudio de las formas y su organización perceptiva. Si se aplica un control de estas variables, entonces, podrá determinarse de manera certera su influencia en el rendimiento de los procesos de comunicación. Seguidamente efectuaremos la revisión de algunos conceptos preliminares que nos permitirán entender la naturaleza perceptiva del mensaje y la dinámica sobre la cual se inserta cuando forma parte activa de un proceso de comunicación. Este marco de referencia nos ayudará a definir posteriormente los ejes del modelo de interacción mensaje-receptor.

3. Mensaje, estimulación controlada y efectos

Desde el punto de vista estrictamente físico, el mensaje audiovisual conjuga en una sola unidad dos corrientes de información que habitualmente discurren de manera sincronizada durante su exposición. Hablamos de un canal visual para la imagen y un canal de audio para el sonido.

En el interior de un mensaje el canal visual contiene una serie de imágenes que se articulan siguiendo una estructura basada en un criterio de exposición dirigido a capturar la atención y facilitar la comprensión de la información. Desde esta óptica, el mensaje se interpreta en la dimensión física de su estructura interna: posición y dinámica del fondo, los sujetos y objetos dentro de los parámetros de lo que conocemos comúnmente como composición escénica; y externa: perspectiva de la cámara y la disposición u ordenamiento de los elementos mediante el montaje. Esta organización interna de la imagen tiene un equivalente perceptivo objetivo basado en los niveles de luminancia, crominancia y contraste que posee la imagen representada. El sistema sonoro, por su parte, posee una estructura interna: voz, música, ruidos, efectos y el silencio, dispuestos de forma correlativa y/o superpuesta en el tiempo. Esta información posee igualmente una dimensión física: niveles de intensidad, tono y timbre; es decir, un conjunto de rasgos perceptivos relevantes. Cuando estos atributos se organizan para transmitir una información y contenidos en forma de mensaje mediatizado adquieren además un valor expresivo comunicativo, porque están asociados a unas marcas, elementos y referentes próximos a la experiencia y a la sensibilidad del receptor del mensaje, favoreciendo por consiguiente un proceso de interpretación y de adquisición de valores simbólicos concomitantes. Para que se produzcan las condiciones adecuadas para esta activación significativa, la imagen y el sonido llevan relacionada su carga informativa implícita y con unos rasgos perceptivos concomitantes en un proceso que se denomina sincronización audiovisual.

Diferentes estudios empíricos se han centrado en medir diferentes grados de sincronización o *emparejamiento* en mensajes y los han correlacionado con la activación de la memoria y la comprensión del mensaje. Los resultados, sin embargo, son bastante

contradictorios. Unos indican que el rendimiento de la memoria mejora con los mensajes redundantes, debido a un proceso más completo de codificación y reconocimiento del mensaje en comparación con los mensajes donde imagen y sonido remiten a diferentes significados (Drew & Grimmes, 1987; Grimes, 1990, 1991; Gunter, 1987; Lang, 1995; Reese, 1984; Woodall, 1986; Woodall, Davis & Sahin, 1983). En algunos casos, cuando ambos canales se construyen con un elevado nivel de concordancia audiovisual los receptores lo atribuyen como provenientes de una misma fuente (Grimes: 1991).

Para otros, el hecho de que el cine y la televisión presenten la información en dos canales, indica que puede producirse potencialmente una sobrecarga informativa que excede las capacidades de procesamiento de la información de los espectadores, perjudicando el rendimiento óptimo de la memoria para recordarlos (Brosius & Donsbach: 1996). Sin embargo, aun cuando los resultados sean contradictorios, consideramos que esta metodología puede servir para profundizar en la determinación de los patrones de estimulación que pueden correlacionarse con diferentes respuestas como la atención, reacciones emocionales, además de la comprensión y el rendimiento de la memoria.

4. Mensaje, complejidad y niveles de procesamiento

La teoría cinematográfica ha producido diversos modelos basados en la complejidad y la transformación temporal de los elementos contenidos en la imagen y el sonido. Noel Burch, por ejemplo, habla de «repertorio de sistemas simples» y «dialécticas complejas», para referirse, en el primer grupo, a la interacción entre los planos, ángulos, movimientos de cámara y la duración de los planos; mientras que las estructuras complejas resultan del contraste entre las unidades narrativas mayores o secuencias (Burch: 1998, 59). Jean Mitry menciona la existencia de ciertos puntos claves para el recorrido atencional de la escena visual, aglutinados en zonas de interés «1) Percepción simultánea de todas las partes; 2) Descubrimiento del punto privilegiado que atrae más la mirada; 3) Desarrollo de las formas que se precisan en torno a este punto y a partir de él» (Mitry: 2002; 177). En este mismo sentido, Giles Deleuze habla de «nivel del cuadro y nivel del plano movimiento» (Deleuze: 1984; 27), para independizar niveles de construcción o composición y de interacción, aplicando de este modo un criterio de volumen de información. Annie Lang define la complejidad del mensaje a partir de las demandas temporales de procesamiento para ejecutar de manera eficiente tres subprocesos consecutivos: codificación, almacenamiento y recuperación (Lang: 1995). D'Ydewalle & Germeys (2005) definen tres niveles de procesamiento de la información relacionados directamente con las faltas de continuidad producidas por el montaje.

Percepción de nivel Bajo: saltos visuales por posición incorrecta de la cámara y cambios pequeños en el tamaño de la imagen.

Percepción de nivel Medio: capacidad de interpretar un esquema espacial-cognoscitivo de la escena exhibida: la ley de los 180º o salto de eje de mirada o de acción.

Percepción de nivel Alto: corresponde al control de la coherencia, la organización de los acontecimientos en bloques narrativos y las estructuras complejas que forman la historia.

Las estructuras y los patrones físicos que organizan la información modelan internamente el mensaje y pueden dotarle su sentido. Esto quiere decir que la intención que impulsa al emisor de dirigir la atención de los espectadores en ciertos aspectos de la acción, clarificar la exposición de ideas expuestas para facilitar la comprensión o activar estados emocionales; puede estar gobernada por la manera cómo se disponen dichas estructuras y por su carga estimular implícita.

5. Coherencia semántica como eje articulador del discurso

La debilidad operativa de la Secuencia, Escena, Plano y la urgencia por construir una herramienta eficiente, independientemente del contenido particular del mensaje o de una porción de él, nos lleva a reformular el concepto y su naturaleza, a partir de la localización de un atributo que nos permita diferenciar claramente los rasgos visuales y sonoros, así como los parámetros que segmentan el discurso mediático. Empleamos el concepto de *Coherencia Semántica*, entendida como una organización discursiva audiovisual relacionada ordenadamente y con sentido único y diferenciable; así, tanto el flujo perceptivo de la imagen como el del sonido configuran un Sistema Visual o Sonoro, delimitado a partir de su coherencia semántica y su relación/no relación con otros sistemas visuales y sonoros presentes en el conjunto de la narración audiovisual. Este concepto, anteriormente propuesto por Lorenzo Vilches para el texto (Vilches: 1995, 85), permite unir en un solo conjunto los significados individuales que puedan emanar del flujo perceptivo visual y del flujo perceptivo sonoro, de modo que la suma de ambos conlleve a un indicador coincidente con la intención dirigida a la ejecución eficiente de un proceso de comunicación. Por tanto, prescindimos de las ideas clásicas de plano, escena, secuencia y sus variantes métricas convencionales, como tradicionalmente sugiere la literatura de la técnica cinematográfica y televisiva; y formulamos en cambio el concepto de SISTEMA entendido como un conjunto significativo cuyo elemento distintivo es la coherencia semántica. Seguidamente pasamos a formular los conceptos correspondientes a Sistema Sonoro y Sistema Visual, respectivamente.

5.1. Sistema sonoro

El sistema sonoro está formado por un sonido o un conjunto de sonidos organizados según rasgos acústicamente reconocibles, diferenciables y objetivables a partir de atributos formales, relaciones internas y características perceptivas que se distribuyen en el tiempo y en el espacio, cuya organización sistemática integral posee una coherencia semántica de sentido único y diferencial a partir de su relación/no relación con la imagen sincrónica correspondiente.

CLASIFICACIÓN:

1. *Sistema articulatorio del habla*: conjunto de códigos que regulan y organizan sistemáticamente el discurso oral: rasgos semánticos y sintácticos del leguaje y su expresión a través de la voz.
2. *Sistema musical*: conjunto de técnicas y procedimientos dirigidos a organizar sensible y lógicamente una combinación de sonidos y silencios según cuatro parámetros: altura, intensidad, duración y timbre; utilizando los principios de la melodía, la armonía y el ritmo.
3. *Sistemas primarios*: sonido o conjunto de sonidos sin altura tonal ni diferenciación temporal.

Niveles articulatorios de la narración sonora según demandas de recursos de procesamiento:

1. *Sonido Simple*: una construcción sonora perceptivamente reconocible y semánticamente coherente.
2. *Sonido Compuesto*: interacción simultánea de dos construcciones sonoras coherentes semánticamente y perceptivamente reconocibles como un conjunto integrado.
3. *Sonido Complejo*: interacción simultánea o sucesiva de tres o más construcciones sonoras coherentes semánticamente, perceptivamente reconocibles como un conjunto integrado.

5.2. Sistema visual

El conjunto de imágenes con coherencia semántica, diferenciable de otros conjuntos a partir de la objetivación de patrones perceptivos reconocibles, atributos formales, cuyas relaciones internas se organizan en el tiempo y en el espacio, manteniendo una relación con el sonido sincrónico correspondiente.

CLASIFICACIÓN:

1. *Sistema articulatorio de las formas estacionarias*: estructuras y elementos inmóviles: fondos estáticos, escenografías naturales o recreadas, fotografías, personajes inanimados.
2. *Sistema articulatorio las formas dinámicas*: objetos móviles y personajes de ubicación y dimensión variable: personajes que se desplazan a lo largo de la escena o que se acercan hacia la cámara, modificando la distancia y la relación con el espectador.
3. *Sistema articulatorio de la representación por la mirada y la tecnología*: movimientos de cámara, efectos visuales y multipantalla: Panorámicas, *travellings*, acercamientos, alejamientos, composiciones duales, parcelaciones del encuadre.

Niveles articulatorios de la narración visual según la complejidad de la información:

1. *Imagen Simple*: sistema visual perceptivamente reconocible y coherente semánticamente.
2. *Imagen Compuesta*: interacción simultánea de dos sistemas visuales coherentes semánticamente y perceptivamente reconocibles.
3. *Imagen Compleja*: interacción simultánea de tres o más sistemas visuales coherentes semánticamente y perceptivamente reconocibles, que pueden incluir tratamientos visuales de montaje: efectos y superposiciones.

Por tanto, la delimitación de las unidades narrativas que forman el mensaje y su volumen de carga informativa dependerán de una articulación semántica coherente de los sistemas visual y sonoro. Esta unidad representa la plataforma sobre la cual el discurso audiovisual afirma un conjunto de rasgos y patrones perceptivos de los elementos y hechos expuestos que se hacen evidentes y tangibles ante la mirada del espectador.

6. Modelo de Interacción Emisor-Mensaje-Receptor

Seguidamente veremos cómo ambos sistemas se insertan y se comportan en la estructura de un proceso de comunicación. Para ello explicamos, desde esta perspectiva funcionalista, cómo se construye técnicamente el mensaje, qué criterios predominan y cómo el receptor procesa esta información.

6.1. Primera fase: construcción del mensaje por el emisor

En esta primera fase el sujeto emisor decide iniciar un proceso de comunicación. Define en primer lugar la información que desea transmitir al receptor: Ej. Explicar un tema, un hecho, una historia, narrar la acción de un personaje, etc. En este momento define

explícitamente una voluntad comunicativa narrativa del mensaje y predetermina una pauta mediante la cual se configura el tratamiento audiovisual específico (forma de selección y disposición de los elementos del lenguaje) en busca de hacerlos consonantes con la intención comunicativa prevista. Este tratamiento, se ejecuta al tenor de tres criterios. Primero, según los niveles de articulación de la organización discursiva de los sistemas sonoro y visual: disposición de estructuras visuales estáticas, movibles y complejas por acción de cámara; disposición de estructuras sonoras: perspectiva de los hablantes, música, efectos. Segundo, interacción entre formas visuales y formas sonoras y su adecuación en grados de complejidad y niveles de coherencia semántica. Tercero, coincidencia entre las cualidades semánticas significativas de las estructuras de la imagen y el sonido con rasgos perceptivos relevantes (cambios de intensidad, valores cromáticos de luminancia, contraste). Una vez realizado, el mensaje puede ser expuesto y visto, sin embargo, es necesario que el receptor haga explícita su voluntad de obtener información y decida establecer contacto con él mediante la experiencia cinematográfica.

6.2. El mensaje: confluencia de las intenciones del emisor y receptor

Los rasgos perceptivos diseñados y estructurados por el emisor deben ser lo suficientemente manifiestos y reconocibles para que sean significativos y produzcan una coincidencia inmediata con la fijación de los sentidos del receptor en una actitud de búsqueda de información relevante que lo conduzcan hacia la comprensión del discurso. Este es, a nuestro entender, el núcleo del proceso de comunicación audiovisual, el instante cuando los mecanismos atencionales del espectador se centran exactamente en uno o varios aspectos igualmente señalizados por el emisor.

6.3. Proceso de recepción

Cuando el espectador entra en contacto con el mensaje se produce un primer nivel de percepción básica donde los sentidos de la vista y el oído entran en contacto con las energías del estímulo, pero son insuficientes de generar valor significativo para el receptor porque no son necesariamente atendidas. Si la información es relevante, llegará a activar nuestra atención, con lo cual se produce la mencionada coincidencia emisor-receptor. Si esto sucede, se activan los mecanismos encargados de decodificar la información entrante, mediante operaciones más complejas dirigidas a descifrar, por ejemplo, los códigos lingüísticos y semánticos del habla, de la música, los códigos de la construcción de imagen en movimiento, entre otros. Luego de esta decodificación sucede un tercer nivel de interpretación y síntesis de la información. Durante esta fase se extraen uno o varios conceptos o significaciones para formar una impresión semántica coherente, definitiva de toda la representación. Este viene a ser el dictamen final acerca del significado del mensaje.

Gráfico 1

Si todas las fases del proceso se ejecutan de manera correcta tendremos un proceso de comunicación exitoso, donde se demuestra que el receptor logró codificar la información de forma adecuada, en consonancia con la intención expresiva del emisor. Puede observarse en este esquema cómo se lleva a término el recorrido que se perfila en el planteamiento teórico. El mensaje viene a constituir el punto de convergencia de un conjunto organizado de variables y atributos significativos (expresión narrativa discursiva) que sintetiza una unidad con valor comunicativo, en tanto se comporta a modo de «almacén» de una cadena de intenciones y prácticas previamente diseñadas por el productor de discurso. Dicha articulación ha de ser perfectamente compatible con las capacidades perceptivas y procesales del receptor. De existir un alto grado de compatibilidad, en una primera fase, el mensaje podrá activar un nivel de atención óptimo para la codificación del mensaje. Este requisito será suficiente para que el procesamiento de la información entrante sea satisfactorio y por tanto el receptor, si asume una actitud positiva hacia el mensaje,

sea capaz de comprender los puntos esenciales del discurso, del mismo modo como fueron diseñados por el emisor. Debemos mencionar, además, de acuerdo con el modelo, la importancia de las condiciones de recepción en la ejecución satisfactoria del proceso. Aun cuando la construcción semántica del sistema sea completamente coherente, esta no convierte en efectivo el mensaje, sino hasta que se presenten unas condiciones físicas espaciales de recepción: recinto de la exposición del mensaje, dimensiones, distancia y características del dispositivo de proyección o difusión, protocolo de interacción, apropiadas para hacer perceptivamente evidentes para los órganos sensoriales los rasgos del mensaje al receptor y alcancen, finalmente, un nivel de significación elevado.

7. Conclusión

El presente artículo ha discutido acerca de la pertinencia de los conceptos centrales que definen la morfología de los mensajes audiovisuales y ha formulado una propuesta metodológica para su abordaje basándose en tres ejes: la coherencia semántica, la noción de sistema y los valores estímulares explícitos. Estos atributos perceptivo-significativos son rasgos constantes, altamente relevantes en los mensajes y están directamente asociados al control de la atención, la mejora de la comprensión y el control de las reacciones emocionales, actividades propias de la mejora del rendimiento comunicativo de los mensajes. Este enfoque es radicalmente diferente a las metodologías tradicionales basadas en el estudio descriptivo, cualitativo o cultural del mensaje. El modelo es susceptible de un desarrollo y profundización en cada una de sus etapas y puede ser de utilidad como base teórica para el diseño posterior de herramientas de análisis que proporciona una vía para localizar y cuantificar de forma individual los elementos que definen su forma y atributos estímulares. Consideramos que esta propuesta deberá ser confrontada empíricamente mediante un estudio de recepción controlado para comprobar de forma empírica la correlación entre los cambios estímulares y las reacciones de los espectadores de los mensajes.

Bibliografía

- Balazs, B. (1978): *El Film: evolución y esencia de un arte nuevo* Gustavo Gili, Barcelona.
- Bordwell, D. (1995): *El Arte cinematográfico: una introducción* Paidós, Barcelona.
- Brosius, H; Donsbach & W. (1996): *How do text-picture relations affect the informational effectiveness of television newscast?* Journal of Broadcasting and Electronic Media, 40 (2), 180-185.
- Burch, N. (1998): *Praxis del cine* Edit. Fundamentos, Colección Arte. Serie Cine Madrid.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1991): *Cómo analizar un film* Editor: Paidós, Barcelona.
- Comparato, D. (1993): *De la creación al guión* 2ª ed. IORTV Madrid.
- Comparato, D. (1988): *El Guión: arte y técnica de escribir para cine y televisión* IORTV, Madrid.
- Chion, M. (2001): *Cómo se escribe un guión* 9º Ed. Cátedra, Madrid.
- D'Ydewalle, G. & Germeys, F. (2005): *The psychology of film: perceiving beyond the cut* Psychological Research. Volume 71, Nº 4. p. 456-466.
- Del Rey, P. (2002): *Montaje. Una profesión de cine* Madrid, Ariel.
- Deleuze, G. (1984): *Estudios sobre cine* Ed. Paidós, 1984-1987, Barcelona.
- Drew, D. & Grimmes, T. (1987): *Audio-Visual Redundancy and TV News Recall* Communication Research, Vol. 14, No. 4, 452-461.
- Grimes, T. (1991): *Mild auditory-visual dissonance in television news may exceed viewer attentional capacity* Human Communication Research 18, (2), 268-298.
- Grimes, T. (1990): *Encoding TV news messages into memory* Journalism Quarterly, 67 (4), 757-766.
- Gunter, B. (1987): *Poor reception: Misunderstanding and forgetting broadcast news.*
- Gutiérrez, L. (1978): *Teoría y técnica del guión cinematográfico* Ed. Pirámide Madrid.
- Lang, A. (2000): *The limited capacity model of mediated message processing.* Journal of Communication. Vol. 50 (1) 46-70.
- Lang, A. (1995): *The Effects of Emotional Arousal and Valence on Television Viewers' Cognitive Capacity and Memory.* Journal of Broadcasting and Electronic Media, Vol. 39 Nº 3 p. 313-327.
- Martin, M. (1999) *El lenguaje del cine* Gedisa, Barcelona.
- Metz, C. (2002): *Ensayos sobre la significación en el cine* Col. Paidós Comunicación. Cine; 133, Paidós, Barcelona.
- Mascelli, J. V. (1998): *Los cinco principios básicos de la cinematografía. Manual del montador de cine.* Barcelona, Bosch.
- May, J. & Barnard, P. (2003): *Using Film Cutting Techniques in Interface Design* Published in: Human-Computer Interaction, Volume 18, Issue 4, February, pages 325 - 372.

- Millerson, G. (2001): *Realización y producción en televisión* 4ª ed. IORTV, Madrid.
- Mitry, J. (2002): *Estética y psicología del cine* Ed. Siglo XXI Madrid.
- Quinquer, L. (2001): *El Drama de escribir un guión dramático* Edit. Plaza & Janés, Barcelona.
- Reese, S. (1984): *Visual-verbal redundancy effects on television news learning*, Journal of Broadcasting, 28 (1), 79-87.
- Reisz, K. & Millar, G. (2003): *Técnica del montaje cinematográfico* Edit. Plot, Madrid.
- Rodríguez, A. (2003) *La investigación aplicada: una nueva perspectiva para los estudios de la recepción* Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura, Nº 30, 2003, p. 17-36.
- Sánchez, R. (2003): *Montaje cinematográfico: arte de movimiento* La Crujía, Buenos Aires.
- Vale, E. (1993): *Técnicas del guión para cine y televisión*, Ed. Gedisa, México.
- Vilches, L. (1995): *La Lectura de la imagen: prensa, cine, televisión* 6ª ed. Paidós, Barcelona.
- Villanueva, D. (1992): *El Comentario de textos narrativos: la novela* 2a Ed. Júcar, Gijón.
- Woodall, W. (1986): *Information-processing theory and television news*. In J. Robinson & R. Levy (Eds.), *The main source: Learning from television news* pp. 133-158. Beverly Hills, CA: Sage.
- Woodall, W; Davis, D. & Sahin, H. (1983): *From the boob tube to the black box: Television news comprehension from an information processing perspective* Journal of Broadcasting, 27 (1), 1-23.
- Würtzel, A. (1983): *Television production* McGraw-Hill. New York.

LUIS FERNANDO MORALES MORANTE

Doctorando en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Autónoma de Barcelona. Máster en Comunicación Audiovisual, profesor asociado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la (UAB). Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Profesor de las facultades de ciencias de la comunicación en las universidades San Martín de Porres, Federico Villarreal y Gracilazo de la Vega, Lima-Perú. Miembro del Laboratorio de Análisis Instrumental de la Comunicación (LAICOM) de la (UAB). Es autor de *Teoría y Práctica de la edición en video* Edit. USMP (2000).