

# ¿QUÉ VEMOS EN EL CINE?

## CONSIDERACIONES SOBRE EL SENTIDO Y LA REFERENCIA DESDE LA VERDAD PRÁCTICA

*The article looks at the possibility of approaching narration, in this case audiovisual, from a poetic perspective which takes into consideration the artistic endeavour, and that can give an account for the discourse referent, not only understood as textual self-generation, but also as human action which departs from the real world and reverts back to it by way of interaction with the senses.*

### **Ricardo Quintero Meza**

Profesor de Cine y Lenguaje Audiovisual en la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de La Sabana. Está realizando estudios de doctorado en Comunicación Pública en la Universidad de Navarra (España). Es autor de varias publicaciones, entre las cuales se destacan *Información y poética (una aproximación a la noticia como acción humana)*, *El protagonista en el relato informativo*. En la actualidad dirige los siguientes proyectos de investigación: *Manual crítico de las teorías cinematográficas y Relaciones, diferencias e influencias narrativas entre el cine y el Nuevo Periodismo*.

Muchas veces, al salir de una proyección cinematográfica o al finalizar un programa televisivo, suele quedar la sensación un poco molesta de que va más allá de la simple fruición fácil producida por la comedia sin mayores pretensiones, o de la trepidación pasajera que deja la «acción sin límites» propuesta por la fantasía audiovisual; por no hablar de esa angustia casi existencial que permanece como peso en nuestras almas después de ver lo que algunos llaman, con algo de sabor pedante, cine serio.

¿Qué es eso que nos hace sufrir, reír, llorar y -¿por qué no decirlo?- 'pensar' y 'replantear' nuestra vida y las relaciones con el entorno, a partir del simple hecho de haber visto una película?, ¿cómo hace un autor para entrañar, con palabras y con imágenes, las acciones y los sentimientos que nos hacen reír, llorar, pensar?, ¿por qué se señala al arte cinematográfico como lugar privilegiado para entender la amistad, la tolerancia, el sentido del sufrimiento, de la injusticia?, ¿cómo saber, en definitiva, si el sentido de la vida presentado en una narración puede ser tomado en serio?

Estos interrogantes llaman la atención de la antropología y la psicología y pueden estudiarse, desde la filosofía, la poética, la retórica y la lingüística. Estas disciplinas, a su vez, estudian desde diferentes ángulos los modos de provocar los efectos, ya citados, a partir de las historias contadas en los textos.

En este trabajo se seguirán dos perspectivas: la poética <sup>1</sup> y la lingüística. La poética, porque el hacer estético es anterior a la obra y es el que se hace cargo, tanto de los modos de realización, como de las

---

**1** La perspectiva del hacer poético, como se sabe, está planteada por Aristóteles como los modos y técnicas de imitación (mímesis), la cual no debe ser entendida sólo en el sentido de duplicación de la naturaleza. Bastaría recordar que, para el Estagirita, el arte más mimético es la música (*Poética* 1340a 18-19b), alejada incluso de exigencias de reproducción de los sonidos de la naturaleza. Siguiendo a García-Noblejas, entendemos que el hacer poético refiere a la «facultad de entrañar en un soporte diverso a la propia subjetividad, elementos expresivos que permitan a los receptores de ese arte percibir emociones y entender nociones lo más semejantes a las poseídas por el sujeto que se expresa» García-Noblejas, Juan José. *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Eunsa, 1982, p. 49. La mímesis narrativa -en nuestro caso, narrativa audiovisual- tiene como objeto propio la imitación de las acciones humanas «o bien tal y como eran o son, o bien tal como se dice que se cree que son, o bien tal como deben ser» *Poética* 1460 b7-11. La obra de Aristóteles se cita por la edición de García Yebra, Madrid: Gredos, 1974.

## ¿Qué vemos en el cine?

técnicas empleadas por un autor a la hora de querer producir en el espectador los efectos de reír, llorar, pensar por medio de un texto artístico<sup>2</sup>.

La lingüística, porque es la ciencia más preocupada por investigar la enunciación textual, y sus conclusiones, en la mayoría de los casos, son aceptadas sin variaciones en la comunidad de investigadores. Y porque también facilita el estudio del texto y su consideración en relación con la realidad y como producto de un hacer artístico, es decir, en cuanto resultado del saber hacer de un autor.

Tanto la poética como la lingüística analizan la enunciación con un proceso, el cual, en el caso del texto, marca la presencia de un sujeto responsable del origen de la acción discursiva y marca los tiempos usados por el texto. De cualquier manera, estas perspectivas<sup>3</sup> coinciden en establecer la enunciación como un proceso y marca los tiempos usados por el texto, pues se toma el momento de la enunciación como el tiempo presente, desde el cual se deben remitir el pasado y el futuro.

Para mayor claridad, iniciamos nuestra exposición con la perspectiva lingüística. Dos motivos nos mueven a esto. El primero: la lingüística es la ciencia más preocupada por investigar la enunciación textual, y sus conclusiones, en la mayoría de los casos, son

---

2 El aludir al receptor abre el estudio del discurso a consideraciones extratextuales en un doble plano. El primero es de índole pragmático y refiere a la realidad, en cuanto el receptor real no es un sujeto reducible al texto, es decir, a un fenómeno producido textualmente, sino que es alguien sobre el cual el discurso *narrativo* incide -reír, llorar, conocer- de muchas maneras. El segundo plano es semántico y también remite a la realidad en cuanto las acciones imitadas en el hacer poético son presentadas como «mejores» que en la realidad (tragedia) o como «peores» (comedia). Se ve, pues, la presencia de la realidad como término de referencia, ya que, en primer lugar, las cosas son tal y como son y como aparecen en el entendimiento que se adecua con ellas y elabora un juicio, o como se *dice* que son en un momento determinado. Con esto último, se establece lo que podríamos llamar el círculo poético que, partiendo de la realidad (tal y como es), llega al receptor a través de un hacer (como se *dice* la realidad), fruto de operaciones cognitivas y volitivas del autor frente a la realidad (tal y como aparecen las cosas en el entendimiento que se adecua con ellas y elabora un juicio).

3 Cfr. Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina; Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 95, ss.

aceptadas sin especiales variaciones en la comunidad de investigadores. El segundo motivo surge de la preocupación personal de ver el estudio del texto, en los últimos años, reducido en muchos casos, al ámbito inmanente del discurso, el cual dificulta el acceso a cualquier consideración extratextual tanto en la referencia a la realidad, como en considerar al texto en su calidad de producto de un hacer artístico, es decir, en cuanto resultado del saber hacer de un autor <sup>4</sup>.

## LA PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA

La lingüística moderna enfrenta el estudio del lenguaje desde la dicotomía lengua/habla (*langue/parole*), es decir, como sistema de signos cerrados y estático o como discurso que se encarga de la *parole como langue* en la comunicación viva. Así, el paso de sistema a discurso pone a la lingüística discursiva frente a los elementos que ayudan a establecer la presencia de un sujeto -yo- susceptible de ser identificado como productor del lenguaje. Estos elementos lingüísticos son denominados deícticos y sirven tanto a Benveniste como a Jakobson para iniciar el estudio de la enunciación <sup>5</sup>.

A partir de la dicotomía de saussuriana lengua/habla, Benveniste opone el empleo de la lengua (la enunciación, los actos del lenguaje) al empleo de las formas del lenguaje (los enunciados, el habla). Este autor define la enunciación como «la puesta en funcionamiento de la

---

<sup>4</sup> Aunque no hace parte de nuestro estudio, es conveniente llamar la atención sobre los problemas que surgen cuando se intenta establecer el sentido, el significado y la referencia en los textos periodísticos desde exclusivas consideraciones inmanentes del discurso. Por ejemplo, el problema de la referencia en los textos informativos no se resuelve satisfactoriamente aludiendo a la división entre textos de ficción y de no ficción, pues la perspectiva inmanente tiene como principal consideración, para establecer los elementos referenciales, la coherencia interna del discurso y pone entre paréntesis las consideraciones extratextuales; por lo tanto, los hechos, cifras, palabras de personalidades, etc., serán valoradas en la medida de sus funciones textuales y no en cuanto remitan a algo más allá del texto. Los problemas del sentido y la referencia en los textos periodísticos próximos a la literatura, gracias a sus características formales, son objeto de estudio a partir de los debates generados en el llamado *New Journalism* para una aproximación al tema.

<sup>5</sup> Cfr. Jakobson, R. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, 1975. Benveniste, E. *Problemas de Lingüística General*. México: Siglo XXI, 1971.

lengua por un acto de uso individual»,<sup>6</sup> es decir, como el acto mismo de producir un enunciado, y establece la manera como la producción de enunciados puede ser comprendida: a) como el acto fonético de articulación del discurso oral; b) como el acto de semantización de la lengua - *conversión individual de la lengua en discurso*- y c) como las marcas formales ocasionadas por el acto de enunciación. Benveniste opta por esta última vía de estudio, en la cual agrupa una serie de conceptos, como índices de personas, de ostensión, los tiempos verbales, la interrogación, los modos verbales y los adverbios modalizantes, con el nombre de *aparato formal de la enunciación*<sup>7</sup>.

Jakobson parte de los *shifters*, deícticos o conmutadores, los cuales, son símbolos-índices, diferenciados de los otros códigos por su característica de reenviar al mensaje mismo e implicar una referencia al mismo proceso de enunciación. De esta manera, la persona del verbo señala la identidad de los protagonistas del proceso de enunciación. Así el pronombre /yo/ indica la identidad de un protagonista con el agente del proceso de la enunciación. Paralelamente, el acto de la enunciación establece los tiempos verbales: el pretérito refiere el proceso del enunciado como anterior al de la enunciación, mientras el modo, por su parte, manifiesta la relación establecida entre los protagonistas de la enunciación con el proceso y protagonistas del enunciado<sup>8</sup>.

De cualquier manera, los deícticos no se toman como remitentes al contexto externo, sino que fuerzan a construir una *situación ficticia*

---

6 Benveniste, E. «L'appareil formel de l'énonciation» en *Langages* 17: marzo, 1970, pp. 12-18. Cita en p. 13. Como anotamos, Benveniste parte de la dicotomía de saussuriana y opone la enunciación discursiva a la enunciación histórica. La primera la define de la siguiente manera: «Hay que entender el discurso, en su mayor extensión, como toda enunciación que suponga un locutor y un oyente, existiendo en el primero la intención de influenciar al otro, cualquiera que sea el modo de hacerlo». *Ibid.* p. 13. Por contraste, la enunciación histórica es la «representación de hechos acaecidos en un determinado momento temporal sin ninguna intervención del locutor en el relato». *Problèmes de Linguistique*. p. 13. No nos detenemos en las implicaciones ideológicas, pero sí conviene señalar que, más adelante, nos ocuparemos de la entidad del locutor.

7 Los elementos reunidos son los índices de persona, de ostensión, los tiempos verbales, la interrogación, los modos verbales y los adverbios modalizantes.

8 Cfr. Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1989, pp. 89-112.

en donde se produce la expresión, es decir, a dar vida a una voz, a una fuerza a la cual se dirige la expresión<sup>9</sup>. Los deícticos, entonces, van a remitir a un /yo/ dotado de existencia lingüística, por cuanto es producido por el enunciado. Así, la relación establecida desde el sujeto no es con la enunciación sino con 'su' enunciado en cuanto ya producido, lo cual equivale a un tratamiento exclusivamente lingüístico del problema de la enunciación.

En este punto nos parece necesario hacer una aclaración a la metodología adoptada por la lingüística, pues una cosa es reconocer el objeto de estudio -los textos- como casi siempre ya dados, como obras terminadas y fijadas en unos sustratos; pero otra cosa es limitar a priori toda aproximación a la enunciación por el único camino de referir a lo producido, en el afán de encontrar las huellas producidas, por el acto enunciativo, en su producto<sup>10</sup>, pues, como recuerda Nadal<sup>11</sup>, no es lo mismo reconocer un condicionamiento metodológico, que limitar el análisis de la enunciación al estudio de los deícticos o de las funciones expresivas y conativas del lenguaje.

De esta manera, la aproximación lingüística al discurso supone tratar, en primer lugar, con un sujeto productor del enunciado y, en segundo lugar, con la relación dialógica locutor-interlocutor, para así dar cuenta de las transformaciones de la lengua en discurso. El sujeto textual se erige, entonces, como presupuesto teórico necesario de la teoría lingüística<sup>12</sup>; es decir, el sujeto sólo puede ser concebido y conocido a partir de su discurso; por lo tanto, el sujeto pierde toda consistencia antológica y se convierte en un actante que estará revestido de tantas características como relaciones descubra o le

---

9 Cfr. Culler, Jonathan. *La poética estructuralista: el estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978, p. 229 y ss.

10 Fuchs, Cathérine. *Les problématiques énonciatives: Esquisse d' une présentation historique et critique*. D.R.L.A.V. 25, pp. 35-60.

11 Nadal, José María. *La enunciación narrativa en investigaciones semióticas*. SCIC, 1986, pp. 368-390.

12 Hay que recordar que la noción de lenguaje tiene la misma entidad teórica, pues «es la instancia o facultad que se invoca para explicar que todos los hombres hablan entre sí». Bronckart J. P.

aplique los métodos analíticos que se empleen <sup>13</sup>.

Considerar al sujeto sólo como una realidad teórica pone entre paréntesis y termina por anular la posibilidad de acceder al texto desde otras perspectivas, las cuales permiten entender la acción poética, pues el sujeto lingüístico, estrictamente hablando, no puede hacerse 'responsable' del acto enunciativo, al estar vaciado de toda consistencia. Así, el concepto de enunciación olvida al autor y sus acciones y, paralelamente, quita todo contenido real al receptor. De esta manera, ya no es extraño terminar considerando la enunciación como un *puro aparecer* de una frase en la lengua <sup>14</sup>. Ante esto, Fuchs enfatiza: «Lo propio de las teorías lingüísticas es intentar integrar el parámetro 'sujeto' en el análisis lingüístico, es decir, como una especie de función vacía, de simple soporte de operaciones lingüísticas. Se produce, entonces, una gran dificultad -y no sólo terminológica, sino también teórica- para concebir la diversidad potencial de sujeto lingüístico en función de la diversidad de operaciones lingüísticas de las que pueden ser soporte, y para concebir la distinción entre sujeto lingüístico y sujeto extralingüístico» <sup>15</sup>.

Una de las críticas más fuertes dirigidas al análisis estructural del lenguaje apunta, precisamente, a las consecuencias producidas por la anulación del sujeto, pues, cuando se quiere aplicar la metodología estructuralista más allá de los ámbitos lingüísticos, con sus mismas pretensiones globalizantes, se convierte en antihumanismo ya sea según vertientes marxistas (Althusser), como antimarxista (Foucault), las cuales deben entenderse conceptualmente «como un rechazo de las categorías anteriores de la naturaleza humana y de la idea de que el

---

13 El concepto de actante es propio de la semiótica textual y remplaza a las nociones de personaje de la literatura y la de *dramatis persona* en la tipología de Propp. El actante es el resultado del término establecido a partir de las funciones del lenguaje; por lo tanto, actante no se identifica con sujeto, ni las cosas sobre las cuales opera o conoce; tampoco se pueden identificar como objetos, en el sentido dado por la filosofía realista. Ahora bien, en cuanto el actante está puesto dentro de una función textual, adquiere un papel, definido, como la posición sintáctica asumida en el discurso y la cual está dependiendo de la semántica determinada en la tematización del actante como «jefe», «pecador», «severo», etc. Cfr. Greimas, Algirdas Julien. *Les actantes et les acteurs en Chabrol*, D. (ed.): *Sémiotique narrative et textuelle*. París: Larousse, 1973, p. 165 y ss.

14 Ducrot, O. *Analyses pragmatiques en Communications* 32, p. 30.

15 Fuchs, Cathérine: *Les problématiques énonciatives...op. cit.* p. 50.

hombre (o la conciencia humana) es una entidad inteligible o un campo de estudio en sí misma»<sup>16</sup>.

Queda, pues, determinado el sujeto lingüístico como un lugar vacío y exigido como tal por la misma perspectiva teórica en la cual se produce. Pero, entonces, ¿qué pasa con la referencia, con lo hablado por medio del enunciado? La conclusión lógica parece estar dada necesariamente, pues si el sujeto productor del enunciado es una instancia vacía, su producto, su *dictum* no puede ser diferente de su propio enunciado. Por otra parte, si la referencia se dice siempre de una realidad conocida, y los únicos con capacidad de conocerla son actantes producidos por el enunciado, entonces, las realidades conocidas y quienes las conocen son también producto del discurso y poseen una consistencia exclusivamente lingüística. Por último, el sentido, tanto de la realidad de las cosas como de las formas de relación -papeles actanciales- se establece a partir del ángulo teórico desde el cual se aborda el estudio del texto.

La explicación a lo anterior viene cuando se ve a la corriente estructuralista, a partir de De Saussure, alejarse poco a poco de la cuestión de los referentes últimos del signo lingüístico<sup>17</sup>, pues la trayectoria del sistema de saussuriano es 'lateral', de un signo a otro, y no frontal, de la palabra a la cosa. De esta manera, se afirma la coherencia interna del propio sistema, pero se paga el precio de excluir el camino que lleva al signo, por su propio ser, a referir hacia fuera, hacia las cosas a las cuales sirve de signo.

Cuando se dice que lo esencial del signo es estar por, y se centra todo el estudio en las relaciones significante-significado, es decir en la unión de un concepto con una imagen producida por la excitación

---

<sup>16</sup> Jameson, Fredric: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo*. Barcelona: Ariel, 1980, p. 142. El mismo autor puntualiza una cita de Foucault: «En nuestra época Nietzsche sigue señalando el punto de inflexión a distancia, lo que se afirma no es tanto la ausencia o muerte de Dios cuanto el fin del hombre (...) Más que la muerte de Dios o, mejor, a consecuencia de su muerte y en profunda relación con ella, lo que el pensamiento de Nietzsche anuncia es el fin de su asesino; el estallido en carcajadas del rostro humano y el regreso de las máscaras», *Ibid.* la cita de Foucault en *Les mots et les choses*. Gallimard, 1966, pp.396-397.

<sup>17</sup> Cfr. Jameson, F. *op. cit.*...pp. 45-51.

acústica o gráfica, nos quedamos sólo con entidades psíquicas, prescindiendo de toda consideración a las realidades extralingüísticas. Y si esto ocurre dentro del signo entendido como unidad, al poner ese signo en relación con otros para conformar un enunciado, la referencia resulta autogenerativa en todos los niveles o, mejor dicho, en el intratextual, único aceptado por esta perspectiva. Así entendemos a Ducrot cuando afirma: «El referente de un discurso *no es*, como a veces se dice, *la realidad*, sino su *realidad*, es decir, *lo que elige o instituye como tal*»<sup>18</sup>.

Entonces, con un sujeto incapaz de actuar y con una referencia fundada sólo en los fenómenos lingüísticos y psicológicos, no se puede entender a cabalidad el carácter del texto como obra, como producto de las acciones de un sujeto real, perspectiva abordada por el estudio poético.

Pero, antes de acceder a los ámbitos poéticos, conviene clarificar las características de las denominadas ficciones, pues debemos mirar cómo surgen, cómo operan y cómo pueden ser consideradas en relación con la acción humana y la referencia, lo cual implica un conocimiento.

## LA PERSPECTIVA POÉTICA

El lenguaje manifiesta, a su modo, el sujeto que en él se expresa, no primordialmente en cuanto representación objetiva, ni tampoco a través de una reflexión temática sobre el sujeto, sino en el mismo origen y despliegue de la lengua. El fonema es, en efecto, sonido articulado formado por el hablante<sup>19</sup>. Reúne la doble particularidad de ser movimiento proveniente del sujeto y de cristalizar como componente del mundo exterior, pues la realidad de la obra no surge al modo de la naturaleza, sino como fruto de la intencionalidad de una acción humana.

---

<sup>18</sup> Ducrot, O. *Referente en Enciclopedia*. Turín: Einaudi, 1981, p. 73. La cursiva es del autor.

<sup>19</sup> Cfr. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: I. FCE., 1971, p. 34.

<sup>24</sup> Cfr. Spaemann, R. *Lo natural v lo racional*. Madrid: Rialp. 1988. pp. 128 v ss.

Se entienden, entonces, las producciones sígnicas como pertenecientes a la ficción, en cuanto son constructos de la inteligencia humana, plasmadas en soportes materiales. Leonardo Polo explica el carácter de realidad ficticia de la siguiente manera: «De 'ficto' viene ficción. Pero ficto viene de fingir y, por eso, significa algo más que fingimiento; el mundo humano fingido es un mundo *producido*. (...) Producir viene de *producere* poner fuera; poner fuera es destacar más allá de la naturaleza, y continuarla»<sup>20</sup>. Por la inteligencia y la voluntad, el ser humano no se agota en la naturaleza. Lo propio del hombre, en este sentido, es poder ir *más allá* de la naturaleza, y una de las maneras de ver esta trascendencia es en su especial capacidad productiva. La capacidad de trascender a la naturaleza está dada, en el ser humano, por la especial unidad de los 'componentes' espiritual y biológico: «El espíritu va más allá de lo biológico y, con esto, se establece un puente entre el espíritu y lo biológico. Ese puente tiene carácter ficticio, respecto de lo natural; es su continuación. Eso es lo que los latinos llamaban *colere*; otras veces se habla de segunda naturaleza»<sup>21</sup>. Lo dicho se puede aplicar a los relatos de ficción con toda propiedad, pues estos textos hacen las veces de ese puente en cuanto son modos de *poner fuera*, de producir algo espiritual plasmado -para nuestro caso- en algo material, aunque esa creación no pueda ser entendida como un crear de la nada, sino más bien como un continuar la naturaleza, por lo cual lo constituido, o creado por el arte no es el ser, sino -en términos de Polo-, un cuasi-ser<sup>22</sup>. Surge, entonces, la pregunta por la entidad de ese cuasi-ser del texto o, mejor, del mundo del texto o mundo posible textual.

La entidad de la obra de arte puede ser tratada desde la perspectiva diferencial entre «natural-artificial» con una fuerte matización en el ámbito cultural<sup>23</sup>. Es decir, la pregunta es:  son

---

20 Polo, Leonardo. * Qui n es el hombre?* Madrid: Rialp, 1991, p. 172. La cursiva es del autor.

21 *Ibíd.*

22 El mismo autor continúa: «El hombre no es capaz de sacar sus obras de la nada; eso es cosa divina. Pero el hombre, creado como imagen de Dios, tiene un cierto poder de suscitación, de colocar fuera de él sus obras. Con eso, evidentemente, lo suscitado pierde la radicalidad del ser humano, pero no carece de consistencia propia» *Ibíd.*

23 Sigo las ideas de García-Noblejas expuestas en *Los primeros principios narrativos en XXIX Reuniones Filosóficas: Filosofía y Literatura*, Pamplona: marzo de 1992. Cito el original manuscrito.

naturales estos mundos posibles? Robert Spaemann<sup>24</sup> nos indica una salida, cuando se cuestiona sobre el carácter «natural» de los panales de las abejas o la «artificialidad» del sanar del médico que se cura a sí mismo. De entrada, es bueno indicar el mundo-del-texto como natural, por cuanto el significado de *natural* designa la clásica relación de origen, es decir, indica la procedencia de *dentro* del hombre, la cual se hace *sin violencia*; por lo tanto, el mundo-del-texto es humanamente natural. Ahora bien, si consideramos el sentido actual de artificial desde el lado de quien lo realiza (y no desde el que lo sufre), el resultado es también genético, pues significa «producido intencionalmente por el hombre», como sucede con el mundo-del-texto. En cambio, si hablamos de artificial, tomando su significación normativa, nos encontramos con rasgos peyorativos, pues «el producto del arte no es precisamente tan perfecto, tan funcional, tan cuasi-evidente como sería de desear. En este último caso, cuando el sentido de artificial toma sesgo normativo, hay que considerar con Spaemann que «lo artístico, en cierto sentido es indiferente a la artificialidad o, a la naturalidad genética. Los pasos de la bailarina de ballet son artificiales, pero sólo son artísticos si no se dan ya artificiosamente, sino con naturalidad. Es decir, el arte quiere hacer olvidar su origen y sólo es perfecto donde lo consigue»<sup>25</sup>. En otras palabras, el sentido normativo, al aplicarse a las realidades artificiales, las aproxima culturalmente a las naturales, pues tanto las acciones de la naturaleza como las artificiales fruto de las acciones de un agente 'buscan' la perfección.

El texto, entonces, puede ser considerado como una expresión natural del espíritu humano, pues, mediante la producción sígnica, hace manifiesta una idea compuesta de forma y figura. En el arte, cuando la acción de expresar es aplicada al artista, prevalece el sentido de dar forma nueva a algo. Cuando el sentido de expresión se vierte sobre la obra, significa también representación<sup>26</sup>. En ambos casos,

---

24 Cfr. Spaemann, R. *Lo natural y lo racional*. Madrid: Rialp, 1988, pp. 128 y ss.

25 *Ibid.* pp. 132-133.

26 Representación que tiene su primer lugar de asiento en las operaciones cognitivas que parten de la realidad y que, por estar llamado ese conocimiento a «ponerse fuera», no es posible calificarlo, en cuanto contenido, como pura producción de la razón. Cfr. Llano, A. *Metafísica y lenguaje*. Pamplona: Eunsa, 1984, p. 100.

mediante la expresión se hacen manifiestas tanto la esencia de la obra como la idea de quien se expresa en ella<sup>27</sup>. Es decir, la expresión hace patentes las acciones cognitivas y volitivas realizadas por un autor en su afán de dar un sentido determinado a su discurso.

Como indica García-Noblejas, un texto «es un enunciado narrativo y/o dramático, dotado de sentido»<sup>28</sup>. El sentido, para este autor, es precisamente aquello en lo cual coinciden tanto el sujeto de la enunciación como el destinatario o receptor del enunciado, teniendo ambos a disposición la realidad y el enunciado<sup>29</sup>. Es decir, la perspectiva poética del texto tiene en cuenta la dimensión semántica y pragmática del discurso como determinantes en la orientación del sentido o información transmitido por el texto. Al implicar esta doble dimensión, el sentido se sitúa en el ámbito del discurso, desde donde es posible observar las cosas mostradas en el enunciado y, también, la manera como esas cosas nos han sido dadas por el texto<sup>30</sup>.

La transmisión, el acceso y la recepción de sentido se entienden mejor si consideramos que un enunciado audiovisual, por su propia estructura, está de algún modo cerrado sobre sí mismo, es decir, funciona al modo de un microcosmos, poseedor de unas normas en las cuales funda su constitución. Las normas de constitución de los mundos textuales, entre las que se encuentran las funciones asignadas por el lenguaje usado en el texto, se consideran en primer lugar como normas de sintaxis. Sin embargo, ese hermetismo sintáctico abre -con la enunciación- el universo de discurso y lo convierte en texto. La estructura puede ser concebida en términos de sentido semántico, de información, cuando dicha información apunta a una realidad externa del texto audiovisual. Por eso, la estructura semántica del texto depende de la naturaleza de los contenidos representados, es decir, de lo dicho y de lo mostrado acerca de un objeto en una enunciación concreta: aquello que, una vez formalizado a través de las sustancias

---

27 Cfr. Mignini, F. *Ars Imaginandi, Apparenza e Rappresentazione in Spinoza*. Nápoles: 1981, p. 193.

28 García-Noblejas, J. J.: *Poética del texto audiovisual*. Pamplona: Eunsa, 1982, p 21.

29 Cfr. *Ibid.*, pp. 330-332.

30 *Ibid.*, p. 19. El apuntar el sentido informativo que tiene el texto implica resaltar la relación dialógica entre autor y lector, poniendo de relieve el carácter cognoscitivo real que entraña toda transmisión de sentido.

expresivas audiovisuales, origina un texto concreto.

El objeto de la enunciación de los textos narrativos audiovisuales cabe perfectamente localizarlo en el conjunto de las libres acciones humanas en vista de la felicidad<sup>31</sup>. Serán, pues, los factores temáticos de la enunciación y del enunciado, en los cuales se determinarán las relaciones básicas del texto. Y esto es así, pues, aunque de lo temático cabe informar de modos distintos adoptando esquemas dialógicos, dramáticos o mixtos de narrativa, no puede ignorarse -si de lo que se trata es de imitación en el sentido clásico- la asociación directa al fundamento de esas acciones: la naturaleza libre humana. Cuando Aristóteles habla de ensamblaje de acciones en la *Poética*, alude tanto a las conocidas como kinéticas o transitivas «aquellas que inciden en la realidad externa del sujeto que las realiza, modificándolo accidentalmente», como a la representación de operaciones: acciones práxicas o inmanentes al agente que, al permanecer en él, lo perfeccionan o degradan en cuanto ser humano: estas operaciones abarcan todos los actos vitales del hombre: estudiar, querer, entender, etc., es decir, todas las acciones implicadas en la búsqueda y logro de la felicidad vital.

En el cine, las acciones *kinéticas* y *práxicas* se hallan presentes e interconectadas tanto en el ámbito eminentemente poético del hacer del autor real, como en la representación encarnada en el desarrollo de las acciones de los personajes. Pero en el cine la representación llega al público en imágenes, lo cual implica una mayor proximidad psicológica entre discurso y receptor. De esta manera, el receptor suele aceptar la representación de la kinesis y de la praxis de modo natural, sin mayores distinciones<sup>32</sup>. Si las acciones humanas son el objeto representado por el enunciado narrativo, podemos entender las diferencias y similitudes entre la narración histórica y la narración de ficción, según los modos de enunciar la acción humana, pues «no se puede entender el cambio histórico si no es a través de las acciones concretas de personas concretas. Ahora bien, ninguna de esas acciones

---

31 Cfr. *Ibid.*, pp. 466-472.

32 Cfr. Brenes, Carmen Sofía. *Fundamentos del guión audiovisual*. Pamplona: Eunsa, 1987, p. 261.

humanas se produce en el vacío, sino en un conjunto de circunstancias dadas que condicionan la libertad, que está de alguna manera presente en sus decisiones, y de ahí la gran complejidad de la misión del historiador, que busca entender el cambio sin olvidar nada de la múltiple e intrincada trama de lo humano»<sup>33</sup>. Entonces, la preocupación primordial del texto de ficción no es transmitir un mensaje informativo en sentido estricto, pues los datos en las ficciones pasan a la categoría de instrumentos y la atención se centra en el entramado de acciones, sentimientos y aspiraciones exclusivas del ser humano, manifestadas con un nuevo relieve a través de la trama narrativa. Se puede entender, entonces, la particular fuerza de la narración como «la capacidad de mostrarnos, no que ciertos acontecimientos ocurrieron (los titulares de los periódicos pueden hacer eso) o, incluso, por qué sucedieron (para tal información, podemos recurrir a las revistas semanales o a los libros de historia), sino el cómo ocurrieron: cómo seres humanos reconocibles gobiernan, luchan, juzgan, conocen, se enfrentan, negocian, suprimen y derrocan a sus adversarios»<sup>34</sup>.

## SENTIDO Y ORDEN: PRINCIPIO Y FIN

La representación, por su misma naturaleza, no puede ser puesta ante los ojos de los demás de cualquier modo. Así, la forma organizativa de los eventos -trama, fábula- adquiere una dimensión activa de sentido cuando la producción del enunciado se entiende desde la poética narrativa que ejerce su imitación contando<sup>35</sup>.

Imitar, en la poética, no se refiere en primera instancia a copia, sino a una interpretación de la acción humana, lo cual implica un conocimiento previo de la acción elegida para ser narrada. La comprensión básica sobre el sentido del obrar humano es compartida por el género humano, y sobre esta generalidad se levanta la

---

33 Olabarri Gortázar, Ignacio. *En torno al objeto y carácter de la ciencia histórica*, en *Anuario filosófico*. vol. XVII, No. 2, 1984, p.168.

34 Edgar, David. *On Drama Documentary* en Pike, F. (ed.) *Ah Mischief! The Writer and Television*. London: Faber and Faber, 1982, pp. 14-29. Cita en p. 22.

35 Cfr. Aristóteles, *Poética*, 145 a 5. Cito por la edición de García-Yebra. Madrid: Gredos, 1974.

posibilidad de construir un discurso narrativo, una trama, una mimesis de acciones humanas o, como dice Aristóteles, «imitación de una acción esforzada y completa»<sup>36</sup> que, en su estructuración, requiere que no empiece y termine de cualquier manera<sup>37</sup>, es decir, necesita de un principio, un medio y un fin<sup>38</sup>. Así, la narración construye, para la acción representada, un orden, el cual se encarga de explicar y aclarar el sentido de la acción: «cuando, según todas las apariencias un acontecimiento es la acción premeditada de un agente humano, pero no obstante no podemos identificarla, estamos desconcertados intelectual y prácticamente»<sup>39</sup>, pues no se sabe cómo asumirla. Se hace necesario, entonces, ubicar la acción en un contexto con razón de final, para rescatarla del horror de lo informe, de la falta de inteligibilidad. Con otras palabras, «el acto (la acción humana) se hace inteligible porque encuentra su lugar en una narración»<sup>40</sup> o, como concluye tajantemente Lozano: «Sólo la narración puede, en última instancia, dar *sentido* a los acontecimientos»<sup>41</sup>. Y este sentido se logra cuando en una narración se conectan, en un acuerdo ficticio, el origen y el fin de la acción<sup>42</sup>.

Ahora bien, si la narración no se limita a la simple enumeración de acontecimientos en serie, pues la acción narrativa organiza hechos y acciones en una totalidad inteligible, esa inteligibilidad implica la existencia de vínculos comunes entre la comprensión narrativa y la lógica empleados para dar razón del sentido de las acciones humanas en la vida real, pues la misma lógica con la cual conocemos y juzgamos la realidad la aplicamos al hecho de contar y entender las

---

36 Aristóteles, *Poética* 1459 a 18-23.

37 *Ibíd.*, 1450b 25-34.

38 En cuyo proceso se cumple -desde el espectador- lo que Chatman califica como esa «espera de solución al problema planteado, de que las cosas se resuelvan de alguna manera, una especie de teleología racional y emocional». Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press, 1978, p. 48.

39 MacIntyre, A. *Tras la virtud*. Barcelona: Editorial Crítica, (Grijalbo), 1987, p. 259.

40 *Ibíd.*

41 Lozano, Jorge. *El discurso histórico*. Madrid: Alianza Universidad, 1987, p.117.

42 Cfr. Kermode, Frank. *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa, 1983, p.18. más adelante indica: «Al tratar de hallar sentido al mundo, persiste siempre en nosotros la necesidad de experimentar esa concordancia entre principio, medio y final, que es la esencia de nuestras ficciones explicativas». p. 43.

historias. Así lo destaca Ricoeur al hablar de la vinculación interna de las acciones en un relato con carácter lógico, en donde la inteligibilidad del vínculo establecido entre las acciones está más cerca del campo de la praxis, más próxima a la *phronesis*, que es la inteligencia de la acción<sup>43</sup>.

Cuando se establecen los límites temporales de la trama, «se extrae de la simple sucesión, una configuración»<sup>44</sup>, pues, al establecerse un inicio y un final, se están determinando las razones por las cuales ese final en concreto conviene, de manera consecuente y necesaria, a ese principio<sup>45</sup>. La conclusión «da a la historia un punto final, que, a su vez, proporciona la perspectiva desde la que puede percibirse la historia como un todo. Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, congruente con los episodios reunidos»<sup>46</sup>

.La comprensión del sentido de un discurso es también asumida por la poética, pues es el mismo proceso de construcción narrativa -de reelaboración, es decir, ficción, como señalamos antes- el encargado de crear, mediante procedimientos poéticos y retóricos, un universo de discurso, el cual funciona al modo de una totalidad rápida y esencial (*kathólou*), pues la acción poética tiende a unir, en el interior del texto, el proceso del acontecer -no sólo en la exclusiva sucesión causal de los hechos-, sino con sentido, mediante la verosimilitud y la necesidad, convirtiendo, así, el material narrativo -hechos, datos, sucesos, diálogos, etc.- de una serie de detalles (*Kath ekaston*), en un conjunto cerrado o mundo narrativo, en donde, en principio, la presencia y la función de cada elemento tiene su razón de ser<sup>47</sup>.

Se entiende, ahora, cómo el discurso narrativo (y el audiovisual lo es en propiedad, pues la narración se constituye con independencia

---

43 Cfr. Ricoeur, Paul: *Tiempo y Narración*. Madrid: Ediciones Cristiandad, vol. I, 1987, p. 97.

44 *Ibíd.*, p. 136.

45 Cfr. Dipple, Elizabeth: *Plot*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1970, p. 10.

46 Ricoeur, P. *Tiempo y ... op. cit.* vol. I, p. 138.

47 Cfr. Lausberg, H. *Manual de retórica literaria*. vol. II, Madrid: Gredos, 1966, p. 453.

del sustrato que se emplee) promueve un universo de discurso digno de ser tenido en cuenta <sup>48</sup>, pues el texto proyecta un mundo posible, *mundo-del-texto*, análogo al real. Gracias a esta analogía, el texto puede funcionar como lugar de acogida e, incluso, habitable, al cual el receptor puede llegar a remitir su realidad para intentar llevar a cabo sus acciones libres o, como Ricoeur dice, «mis posibles más propios» <sup>49</sup>, pues entendemos la libertad humana verificable sólo en la cualidad de las acciones por realizar, es decir, en cuanto futuribles, en cuanto posibles. El texto, a pesar de las conclusiones estructuralistas, no sólo remite a él mismo -a modo de autogeneración absoluta-, sino que funciona como objeto intencional, es decir, apunta, a través de su propia mediación, algo exterior, «en la medida en que lo que un lector puede apropiarse de él no es la intención perdida del autor detrás del texto, sino el mundo-del-texto delante del texto» <sup>50</sup>. Es decir, son mundos coincidentes en cuanto ambos son ámbitos para el desarrollo de las acciones humanas cognitivas y volitivas, aunque la entidad del mundo textual debe ser entendida de manera análoga frente al mundo real <sup>51</sup>.

## EL ORDEN: EL FACTOR TIEMPO

Ahora bien, si los mundos textual y real son análogos, el factor temporal de los textos se constituye como una de las características determinantes de esta analogía, pues, en el texto, la temporalidad, al igual que en el mundo real, adquiere la forma de «progreso» de la acción que va a dar razón final de los cambios que son narrados, identificables, en primera instancia, como sucesos ocurridos a los personajes.

El texto, por su propia naturaleza, puede entrañar una estructura en el progreso de la acción, el cual puede producir intencional y

---

48 Cfr. García-Noblejas, J. J. *Sobre los primeros principios narrativos*, XXIX Reuniones filosóficas: filosofía y literatura. Pamplona: marzo de 1992, p. 5.

49 Ricoeur, P. *Auto-comprensión et histoire en Calvo*, T. y Avila, R. (ed.): *Los caminos de la interpretación*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 9-25. La cita en p. 23.

50 *Ibíd.*, p. 23.

51 Un excelente estudio de la posibilidad en sentido analógico puede verse en Llano, Alejandro. *Metafísica y lenguaje*. Pamplona: Eunsa, 1884, pp. 302-331.

momentáneamente una confusión entre antecedente, consecución y consecuencias, es decir, entre el tiempo y la lógica de la acción humana<sup>52</sup>. De esta manera, la configuración temporal en la cual se integra la acción humana narrada funciona como soporte textual del recorrido argumental, pues, gracias a la organización temporal, el texto puede presentar novedosas sintaxis de los comportamientos humanos, al configurar de manera singular los elementos que componen la intriga.

En la dimensión temporal, encontramos una vía amplia de acceso al mundo real desde el mundo textual, pues la configuración del tiempo remite necesariamente a un saber, o mejor a un *saber-hacer* del autor, lo cual implica un decidirse a actuar (generador del acto narrativo) y un *decidir-sobre* los aspectos materiales que compondrán la narración. Este saber-hacer remite temporal y ontológicamente al mundo real y se entraña en el texto, también, como un saber perfilar la organización de los motivos de las acciones (producto de la visión del autor sobre el mundo real), manifestado en la creación de los caracteres de personajes, la estructuración de sus intervenciones y la formación de su tipología.

De esta manera, la concepción temporal transporta, a manera de argumento, al interior de un enunciado, una forma de pensar sobre las realidades últimas del ser humano, pues la elección y la aplicación al texto de una determinada conciencia temporal<sup>53</sup> suponen concebir un modelo de desarrollo de la acción humana, con el propósito de brindar una nueva visión de la realidad de la acción humana, al darle un nuevo sentido. En correspondencia, el receptor puede acoger el mundo propuesto por el texto como una nueva manera de poner en movimiento su propia libertad. Por lo tanto, el texto, en cuanto

---

52 Para una consideración desde la lingüística véase Barthes, R. *Poétique du récit*. París: Seuil, 1977, pp. 7-57. El análisis del tiempo como instancia intranarrativa se encuentra en Genette, G. *Figures III*. París: Seuil, 1972, pp. 28 y ss.

53 En una visión poética del texto, cualquier mención del tiempo remite a planteamientos extratextuales, pues refiere, en últimas, a la temporalidad real. Cfr. Segre, C. *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1976, pp. 13-84. El mismo autor lo dice de la siguiente manera: «Ya que es rarísimo en la narrativa literaria el orden natural, esta primera operación es decisiva para evidenciar los procedimientos usados por el escritor». *Ibíd.*, p 24.

mundo-posible-propuesto, incide en el crecimiento del mundo interior -libre- del receptor, crecimiento que puede ser positivo o negativo, según las características del mundo propuesto en el texto <sup>54</sup>.

La configuración temporal de los elementos textuales plantea, una vez más, la pregunta por el «responsable» de esa acción. En la respuesta aparece como primera instancia el narrador como la figura encargada del gobierno de los resortes temporales del texto, gobierno extendible a tres planos: a) a través de lo contado por el mismo narrador, b) por medio de lo que cuentan los personajes y c) a través de lo que el narrador hace decir a los personajes. Pero acudir a la instancia del narrador no puede explicar, en últimas, la razón de las *decisiones* intratextuales, pues el narrador es también un paciente de ellas, es decir, es un personaje más de la narración, así posea características extraordinarias como la omnisciencia.

Si en el narrador no radican las decisiones textuales, ¿cuál es la instancia correcta a la que debemos acudir y cuál la perspectiva de estudio para llegar a ella?

## CARACTERÍSTICAS DEL AUTOR TEXTUAL (HACIA EL AUTOR IMPLÍCITO)

Cuando se van perfilando las características del autor textual a partir de la organización temporal y del tratamiento de los objetos en el discurso, aparece, en el caso audiovisual, el hecho de las elecciones y las decisiones realizadas por este autor a lo largo de su discurso. Si consideramos el relato audiovisual desde la perspectiva de la elección de sus objetos, advertimos, en el relato de ficción, una serie dispar de elementos clasificables, en primera instancia, como ficticios o no ficticios, según su procedencia, pues en el relato pueden confluír, en combinaciones varias, personajes, fechas, acontecimientos, lugares, etc., producidos por la imaginación y otros con existencia en la realidad. Las combinaciones pueden ocurrir tanto en el nivel

---

<sup>54</sup> Cfr. García-Noblejas, J. J. *Sobre los primeros principios narrativos...op. cit.* p. 8. Este es también el punto de partida para la reflexión de C.S. Lewis en *Crítica literaria: un experimento*. Barcelona: Antoni Bosch, 1982.

intratextual -«¿Quién engañó a Roger Rabitt?» -, como en el extratextual -*Forrest Gump* y *JFK*<sup>55</sup>.

Los elementos narrativos se encuentran antes de la narración sin un orden establecido, lo cual implica una acción para darles una forma inteligible. Esa ordenación no puede recaer en propiedad sobre el narrador, pues, al ser personaje textual, no da razón final de la acción. Por otra parte, acudir al autor real, de manera directa, también plantea problemas, pues es acceder al ámbito ontológico de la substancia persona, en donde el texto queda excluido del análisis, a no ser que en cada caso individual se las trate como las «cosas» hechas por una persona en determinado momento<sup>56</sup>.

Ahora bien, la vía de estudio no está completamente cerrada, pues el punto medio es la noción de *autor implícito*, que trasciende al narrador en términos de personaje, sin abandonar por completo el ámbito del enunciado, como sucedería con la fácil y no menos problemática alusión al autor real.

Como ya se dijo más arriba, el lenguaje y, por lo tanto, las producciones lingüísticas, ponen de manifiesto, a su modo, al sujeto que en él se expresa, no primordialmente en cuanto objetivamente

---

55 La película producida por Spielberg nos sirve para considerar el asunto de la elección de objetos, pues, en esta obra, en una misma imagen, confluyen elementos «irreales» - dibujos animados- con elementos «reales», identificados en los actores de carne y hueso. De cualquier modo, dentro del enunciado, tanto unos como otros funcionan indiferenciadamente como personajes, pues, la entidad del personaje está dada por su existencia en el enunciado. *Forrest Gump*, por su parte, combina, en el nivel diegético, elementos cuya existencia no está dada exclusivamente por su aparecer en el enunciado, es decir, hace confluír personajes con personas dentro de contextos de acciones susceptibles de ser identificados en la realidad. Tal es el caso de la entrevista televisiva entre *Forrest Gump* y John Lennon. El caso de *JFK* plantea problemas de referencia muy próximos al docudrama, pues los hechos reales son presentados con la clara intención de dotarlos con un sentido diferente al comúnmente aceptado. El docudrama, generalmente televisivo, es la representación de hechos reales. Estos hechos son trastocados, debido a las necesidades narrativas, lo cual puede originar protestas y hasta demandas legales. Cfr. Idrovo, Sandra. *Docudrama: estructura interna y poder informativo*, 1980-1990. Tesis doctoral. Pamplona: Universidad de Navarra, 1992.

56 El plano ontológico de la persona es trascendente a cualquier consideración sobre su hacer, pues no se lo puede reducir a este último, como intenta el marxismo. Con otras palabras, no se puede acceder a la dignidad ontológica de Miguel Angel -su ser persona, libre, trascendente, llamada a la eternidad, etc.- por sus esculturas, por muy bellas que puedan ser.

representado ni tampoco a través de una reflexión temática, sino en el mismo origen y despliegue de la lengua <sup>57</sup>. El fonema es, como ya se indicó, sonido articulado y formado por el hablante <sup>58</sup>, y reúne la doble particularidad de ser movimiento proveniente del sujeto y de cristalizar como componente del mundo exterior. La primera característica remite a la particularidad del sujeto determinada por la voluntariedad, en el querer hacer y en la acción correlativa, en el proceso de hacer. La voluntariedad puesta en acción por el sujeto y entrañada en el texto forma el mundo textual al dotar de sentido las acciones contadas. En otras palabras, es el autor implícito la *presencia vicaria* intratextual del *saber y del querer hacer* del autor real, manifestada en la intención de dotar de sentido el grupo de elementos dispares presentes en un relato, al introducirlos en una estructura discursiva, es decir, tornar inteligible un relato, pues sólo comprendemos lo que tiene sentido, dado, en nuestro caso, en y por la finalidad puesta en la armazón narrativa <sup>59</sup>, que da unidad al texto y puede ser rastreada en las operaciones poéticas y retóricas de las *figuras de pensamiento y de semina spargere*.

La intención traducida en sentido textual hace posible el anudamiento de las fases antecedente y consecuente en el nexo causal de la producción de textos. De esta manera, se eliminan el indeterminismo genético y de sentido en las producciones del lenguaje, en el cual está siempre presente el esfuerzo por hacerse entender, por transportar un sentido.

Llegados a este punto, la consideración poética del texto nos pone de frente a un hacer con características diferenciales, pues está impregnado, en todos sus momentos, de características propias, es decir, nos obliga a tratar con la razón práctica para intentar hacernos

---

<sup>57</sup> Como quedó dicho antes, el sujeto, dentro de la perspectiva lingüística, es completamente immanente al discurso en cuanto es a la vez productor y producido por el enunciado; es un actante intrasemiótico lógicamente presupuesto por el enunciado. Cfr. Greimas, Algirdas y Courtes, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París: Hachette, 1979, pp. 142-207.

<sup>58</sup> Cfr. Cassirer, E.. *Filosofía de las formas simbólicas*. México: T.I. FCE., 1971, p. 34.

<sup>59</sup> Para ampliar un poco más la comprensión que la finalidad impone a las acciones, Cfr. Alvira, Rafael. *La noción de finalidad*. Pamplona: Eunsa, 1978, pp. 25-141.

cargo de las dimensiones cognitivas presentes en el sentido poético.

## VERDAD PRÁCTICA Y POÉTICA DISCURSIVA

La poética, como una de las manifestaciones de la razón práctica, se hace cargo del texto como producto, pues, en la poiesis, la realización de la acción no tiene carácter de fin; el producto poiético es distinto de la misma realización, y la acción productora, necesariamente, transita a un objeto distinto del agente<sup>60</sup>.

Ahora bien, la transitividad de la acción hace posible identificar, en la poiesis, características de la kinesis y de la praxis ética. Kinesis, en cuanto parte de un agente -autor- y transforma, dando una nueva formalidad al paciente y, para nuestro caso, la materialidad fílmica, además de los componentes técnicos visuales y auditivos son también las situaciones, personajes, diálogos, etc. Praxis ética, pues la acción no se agota en su pasar al paciente, sino que revierte también sobre el agente, perfeccionándolo en cuanto hombre, conformando la experiencia y los hábitos morales<sup>61</sup>.

La praxis también da cuenta de las acciones poiéticas y retóricas en la producción textual, adjudicadas, más arriba, al autor implícito en cuanto vicario textual del autor real, cuando se habló del diseño temporal como vehiculador de una forma de pensamiento, pues la praxis, para ser considerada como tal, debe ser elegida, es decir, requiere de un saber adecuado previo<sup>62</sup>, tal y como recuerda el Estagirita: «El principio de la acción -aquello de donde parte el movimiento, no es el fin que persigue- es la elección, y el de la elección el deseo y la razón orientada a un fin»<sup>63</sup>. Es decir, los pasos

**60** La transitividad y la no posesión inmediata del fin son características que diferencian este tipo de praxis -éticas- de las perfectas o *energeia*. Cfr. Aristóteles. *Ética a Nicómaco*, III, 5, 1114b 30. También Yarza, I. *Sobre la praxis aristotélica en Anuario filosófico*. vol. XIX, 1986, p. 136.

**61** Por razones de espacio, no nos detenemos en este aspecto antropológico. Puede verse un magnífico estudio en Polo, L.: *¿Quién es el Hombre?* Madrid: Rialp, 1991, pp. 102-180.

**62** Cuando en el obrar, cualquiera que sea, se salva la noción de un saber previo a él, se evita el indeterminismo en la acción, el obrar por obrar, propio del capricho.

**63** Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, VI, 2113a, 30-32. Se emplea la edición de Araújo, M. y Marías, J. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales, 1981

son: conocimiento de una realidad, deseo de hacerla, elección del modo de hacerla y, por último, viene la ejecución, pues, en la percepción de la verdad, el conocimiento práctico aspira a plasmar la verdad conocida en los dominios de la voluntad y en el de las operaciones. Por esto, el conocimiento práctico se puede definir como un saber para la acción, para la praxis <sup>64</sup>.

Pero, si es un saber para la praxis, es, por lo mismo, un saber no concluido. Jugando con las palabras, se podría decir lo siguiente: el conocimiento práctico es un saber que no se sabe, y la única manera de saber qué sea esa verdad es haciéndola, *descubriéndola* en el mismo hacer: «para saber lo que tenemos que hacer, hay que *hacer lo que queremos saber*» <sup>65</sup>. Y, así, entre el querer y el saber de la acción transcurre el tiempo empleado en la ejecución, en el cual se mide a la duración del movimiento y donde se da el proceso inventivo, colaborador eficaz de ese querer y ese saber, tanto en el ámbito de la producción <sup>66</sup>, como de la recepción del texto. Adelantando un poco, es en ese tiempo donde se puede dar y descubrir el error, dando al conocimiento práctico las características de su proceso: ensayo-error-rectificación-nuevo ensayo <sup>67</sup>. Este proceso tiene, en el ámbito de la enunciación fílmica, visos no pocas veces dramáticos en términos económicos.

Reconocer la presencia del error en los procesos de la razón práctica no puede confundirnos acerca del carácter también constitutivo de la verdad en este ámbito; más bien, se debe entender la presencia del error como un factor diferencial frente al entendimiento especulativo a la hora de tratar con sus propios objetos. Santo Tomás

---

<sup>64</sup> Cfr. Melendo, Tomás. *Mediación del error en la génesis del saber práctico en Pensamiento*, No. 168, vol. 42, 1986, pp. 385-412.

<sup>65</sup> Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, 1103 a 32-33. La cursiva es del autor.

<sup>66</sup> Robert Grillet dice que «cuando se pregunta (al novelista) por qué ha escrito su libro, no hay más que una respuesta: **para tratar de saber por qué yo sentía necesidad de escribirlo**» Citado en Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Madrid: Gredos, 1974, p. 178. La negrilla es del autor.

<sup>67</sup> Para una aplicación de la razón práctica al ámbito informativo, véase Galdón López, Gabriel. *Desinformación, método, aspectos y soluciones*. Pamplona: Eunsa, 1994. También Quintero Meza, Ricardo. *Información y Poética: una aproximación al estudio de la noticia como acción humana* en A.A. V.V. *Estudios en honor de Luka Brajnovic*. Pamplona: Eunsa, 1992, pp. 679-689.

lo refiere de la siguiente manera: «El entendimiento especulativo considera el *verum absolutae*, mientras que el práctico considera el *verum in ordine ad opus*»<sup>68</sup> o «el objeto del entendimiento práctico es el *bonum ordinabile ad opus sub rationi veri*»<sup>69</sup>. La verdad es constitutiva de la razón práctica, pues, en sus operaciones, la razón práctica descubre las propiedades de esa verdad susceptibles de llegar a informar la praxis.

En el paso de la verdad a la praxis, la razón práctica adquiere un carácter *inventivo*, pues le compete **descubrir** la rectitud en el orden y en la proporción de los medios elegidos para la confección de su fin, es decir, un texto artístico conformado según razón de belleza. El proceso de ir descubriendo medios y modos de hacer sólo lo puede realizar la razón práctica a través de la acción del agente sobre los únicos objetos susceptibles de ello, es decir, los entes particulares<sup>70</sup>; por esto, un arte como el cine plantea serios problemas a la hora de intentar establecer la existencia de un sujeto de la enunciación desde la óptica lingüística, pues radicalmente, el discurso cinematográfico no está proferido por un sujeto, sino, por decirlo de alguna manera, son varios los sujetos encargados de estructurar los mensajes sýgnicos. El cine, como recuerda Scott, es un arte compartido, lo cual implica variedad de sujetos responsables de las acciones fílmicas<sup>71</sup>.

En la particularidad de los entes, se funda el interés por el estudio de la presencia del error o de la *no verdad* en los intentos de realización emprendidos por la razón práctica, pues los entes particulares son contingentes y, por lo tanto, poseen un 'déficit' de cognoscibilidad, pues pueden ser de muchas maneras o, incluso, no

---

68 Tomás de Aquino: In III Sent. d 23, q. 2 a 2.

69 Tomás de Aquino: *Suma teológica*, q. 78 a 11 ad 2. El subrayado es del autor.

70 Melendo observa que «si la verdad se cimienta en el ente, cabría sostener que en él se fundamenta con mayor peso la verdad práctica, pues, en los dominios de la praxis -sobre lo que recae el saber operativo- nos encontramos siempre en contacto con realidades singulares, que son a las que con todo rigor les compete el ser» Melendo, T. *La naturaleza de la verdad práctica en Studium*, vol. XXVI / 1, 1986, pp. 51-76. Cita en p. 60.

71 Cfr. Scott, J. F. *El cine: un arte compartido*. Pamplona: Eunsa, 1979.

ser<sup>72</sup>. Por otra parte, el mismo modo que tiene la razón práctica para enfrentarse con lo particular -elección y deliberación- conlleva altos riesgos de equívocos en la acción, pues, si la deliberación es el primer momento de la praxis, se necesita dar paso a la elección y a la decisión de ponerse en marcha para realizar una obra<sup>73</sup>.

Antes de continuar, nos parece conveniente hacer una aclaración sobre la utilidad de un estudio como éste, interesado, en principio, sólo por los textos y en el cual se aplica un aparato teórico extenso, más apropiado a primera vista para el estudio de los problemas vitales, hoy tan cotidianos en una sociedad agobiante, pragmática y desesperanzada, en la cual no parece existir tiempo para dedicarlo a las 'cositas' producidas en la imaginación de algunos llamados artistas.

El problema sí toma entidad cuando vemos que, si bien un acto de la voluntad impide la eterna deliberación protegiéndonos así del quietismo absoluto, tampoco la deliberación es suprimida del todo, pues la acción caería en el puro activismo del actuar por actuar sin sentido. Y, si advertimos, el mundo posible propuesto por el texto como un mundo digno de ser tenido en cuenta, las posibilidades deliberativas y sus consecuencias tienen cabida, por analogía, con la libertad real a la cual remiten las operaciones de los personajes -con

---

72 No en cuanto al acto de ser de dichos entes-objeto de la teoría-sino en cuanto la verdad de ese ser considerado en la razón práctica ha de ser puesta o, mejor, descubierta a través de la praxis misma.

73 La deliberación sobre la conveniencia del objeto tanto como la ordenación y la adecuación de los medios para configurarlo tiende por sí misma a ser infinita, pues en la deliberación nunca se logra certeza absoluta para la acción; por lo tanto, debe ser interrumpida por un acto de la voluntad, que no siempre elige por motivos estrictamente racionales. Llano puntualiza: «Al decidir algo, yo comienzo, yo pongo, pero -si mi decisión es racional- lo hago a la vista de mi situación, de mis tendencias y valoraciones objetivas: me decido porque 'tengo mis motivos'. Este apoyo que la elección toma de la motivación es lo más difícil de la fenomenología de la decisión, el punto negro en el que naufragan las antropologías convencionales. Por un lado, los motivos internos y externos influyen en la decisión, la median; mas, por otro y sobre todo, el curso de la motivación -en el proceso deliberativo- sólo se resuelve cuando yo corto el proceso con mi elección, es decir, cuando trasciendo los motivos con la fuerza de mi propia libertad. Por ello, la motivación que sitúa y la decisión que supera no son elementos antitéticos -ni momentos dialécticos- en la praxis humana. Como dice Merleau-Ponty, «Yo no soy libre a despecho de las motivaciones, sino precisamente por su medio». Pero advierte también que los motivos son antecedentes que no actúan mecánicamente, sino por su sentido, y es justamente la decisión la que afirma ese sentido como válido y le confiere eficacia. Su realización acontece como algo que libremente -pero no de modo irracional-promuevo». Llano, Alejandro. *Ética y política en la sociedad democrática*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 95.

más o menos fundamentos cognoscitivos y volitivos-, a través del sentido con el cual se dotan esas acciones diegéticas. De esta manera, el receptor acoge lo propuesto como acción creíble, pues tiene posibilidad de verdad.

La razón práctica, en cuanto impregnada por la voluntad, tiene la característica de ser deseante de actuar, de querer hacer realidad lo que todavía no ha sido, y, lo cual, sin su acción, no será nunca. Es decir, en la acción práctica se verifica el paso de lo posible a lo real, en donde se puede encontrar la felicidad o la decepción en un doble ámbito, ya sea por la presencia de inconvenientes, posibles o no de salvar, en el mismo transcurso de la acción; o en la obra culminada, percibida como no fiel o errático reflejo del objeto puesto ante nuestros ojos en la imaginación. Así, el error prático vivenciado como decepción tiene su origen en la no correspondencia entre lo imaginado y lo vivido; pues el pseudo objeto de la imaginación, en el cual no hay casi nada de real, al estar tan saturado de nuestra subjetividad, no opone ninguna resistencia a nuestra fantasía y, por lo mismo, puede construirse en nuestra imaginación con todas las formas posibles<sup>74</sup>.

El pseudo objeto de la imaginación tiene, por su inmersión en la propia subjetividad, un carácter amorfo, pero toma perfiles muy determinados cuando se lo «fuerza» a entrar en una narración, es decir, cuando se lo dota de sentido; lo cual no implica necesariamente el carácter verdadero de ese nuevo sentido, pues el esfuerzo puede estar altamente condicionado por factores ideológicos y /o comerciales, interesados en favorecer tendencias determinadas, antes que en mostrar con carácter de verdad posible una acertada visión sobre el hacer humano, el cual está íntimamente ligado al sentido

---

74 «La mujer soñada y que comenzamos a anhelar hace todo lo que en nuestra imaginación deseamos que haga; todo lo que esperamos que diga lo dice; y como no tiene más vida ni más lenguaje que el nuestro, si somos poetas, no se dirige a nosotros nunca más que en forma poética. En esta alquimia del deseo habrán ustedes notado que aquí no se puede hablar de amor más que en el sentido en el que Pigmalión puede ser considerado como un enamorado: pues, ¿es verdaderamente amar el complacerse en la docilidad de la propia criatura, en lugar de adorar con ansiedad la gracia imprevisible de otra libertad?» Grimaldi, Nicolás. *La voluntad como creación continua* en A.A. V.V.: *Dimensiones de la voluntad*. Madrid: Dossat, 1988, p. 3.

último de la felicidad, único fin de todas las acciones emprendidas por los hombres.

Se entiende, pues, la importancia de las narraciones cuando observamos los mundos textuales como propuestos, en última instancia, no sólo a personajes ideales intratextuales, sino a personas concretas. Por lo tanto, esas 'cositas' de la imaginación, toman en los ámbitos interno y social de la persona una entidad seria, puesta de manifiesto en las continuas preocupaciones de sicólogos y educadores sobre los contenidos televisivos de los programas infantiles.

## ARTE, ERROR Y RESPONSABILIDAD

La presencia inevitable del error en la razón práctica, dentro del hacer poético-textual, no cobra su radical importancia en un nivel puramente técnico, sino en el de las operaciones intelectuales y volitivas del autor real, las cuales dotan de sentido a la representación de su objeto -hombres en acción, *prattontas*-. Los personajes, en últimas, están predeterminados por el sentido de la libertad y de la felicidad poseído por el autor, el cual alimenta al mundo textual por medio de la finalidad propuesta para las acciones encarnadas en los personajes. De la misma manera, el mundo textual de ficción, ante el receptor, opera por ese otro real del que es imagen y al que, por lo tanto, debe justicia.

La referencia fuerte hacia el mundo real de los textos narrativos impide al artista desentenderse absolutamente de su responsabilidad ante los receptores, para refugiarse en consideraciones exclusivamente estéticas y olvidar que la obra de arte es fruto de una intencionalidad: parte del conocimiento y hacia él se dirige. La obra de arte, por lo tanto, se halla indisolublemente unida a la realidad. Por eso, el mundo-del-texto no es cualquier 'mundito' ajeno al conocimiento y a la acción humana, sino uno de los tantos susceptibles de ser habitados por el hombre para enriquecer su espíritu en cuanto ámbito de posibilidades, es decir, de libertad. Por lo tanto, enfrentarnos con los textos es realizar el correlato de nuestras experiencias frente a las visicitudes,

problemas y formas de resolución ejemplificados por los personajes<sup>75</sup>, pues, al ser ellos los elementos narrativos encargados de asumir el desarrollo 'libre' de las acciones, también son el soporte para convertir a la narrativa en una de las formas privilegiadas a la hora de intentar explicar quién es el ser humano, cuáles las razones más profundas de su actuar, es decir, para entender a la persona rodeada de multitud de situaciones particulares, rasgo eminentemente antropológico al cual la razón especulativa no puede acceder mediante razonamientos abstractos<sup>76</sup>.

El mundo textual se afinca en la realidad a través de la concepción que de ésta tenga el autor, y cuando esa idea es puesta discursivamente, toma las características de una opinión, pues es un discurso sobre la realidad. Así, el discurso de ficción puede acercarse más o menos al sentido verdadero de la realidad; por lo tanto, la opinión transportada narrativamente puede ser catalogada como verdadera o falsa<sup>77</sup>. Por eso Maritain afirma, sin temores: «No es

---

75 Gran interés muestra la sicología al advertir que «el adolescente no considera el drama desde el punto de vista meramente estético, sino, ante todo, en cuanto presenta imágenes de la vida humana que permiten a la fantasía -que se proyecta simpatéticamente- imaginarse a sí misma en las situaciones más diversas, compartirlas interiormente y ensanchar así el círculo de su vida psíquica» Spranger, E. *Psicología de la edad juvenil, Revista de Occidente*. Madrid, 1966, p. 61.

76 Cfr. Yepes Stork, Ricardo. *La situación actual de la Filosofía en Anuario filosófico*, vol. XXVII, 1994, pp.505-523. Cita en p. 522.

77 La opinión es una de las maneras que tiene el ser humano de actuar en cuestiones en las que no hay plena certeza, y una postura puede ser tan verdadera como su contraria. En estricto sentido, la verdad o falsedad corresponde a la operación judicial, pero, por analogía, la aplicamos a las producciones de los mundos textuales en las que el autor implícito ejerce su autoridad total al proferir un juicio final sobre las acciones representadas, es decir, sobre el sentido. Cfr. García Noblejas J.J. *Poética del texto audiovisual...* op.cit. pp. 97-117. De cualquier modo, recordamos que el estatuto gnoseológico de la opinión se da cuando el entendimiento se inclina más a una parte de la contradicción que a la otra, y las razones de esta inclinación están en estrecho vínculo con el proceso que se inicia en las operaciones de la razón práctica como bien recuerda Llano: «En la opinión, el entendimiento no asiente porque así lo recabe ineluctablemente el objeto conocido, como en el caso de la certeza. ¿Qué es, entonces, lo que mueve al intelecto para pronunciarse en un sentido, en lugar de en el opuesto? Lo que lo mueve es una elección de la voluntad, que lo inclina más hacia una parte que hacia la otra. (...) No se debe olvidar que la voluntad interviene en favor de una opinión porque la estima como *verosímil* y como un bien; si esto sucede sin fundamento, confundimos nuestros deseos con la realidad de las cosas, a la que -en último término- procede siempre atenderse. (...) El hombre se ve obligado a opinar, ya que, por la limitación de su conocimiento, muchas veces no puede alcanzar la certeza. Lo cual no significa que *todas las opiniones sean igualmente plausibles*. (...) Lo que realmente sucede es que no es fácil descubrir la verdad en algunos ámbitos, especialmente en aquellos *donde intervienen las libres acciones humanas* o está presente una multitud de factores difícilmente abarcables en su *mutua conexión*» Llano, A. *Gnoseología*. Pamplona: Eunsa, 1984, pp. 61-62. La cursiva es del autor y pone de relieve los factores en donde se pueden encontrar las conexiones entre conocimiento y producción textual de sentido.

cierto que toda idea u obra como tal, por venenosa que sea, tenga, por el mero hecho de haber nacido en un espíritu humano, el derecho absoluto a que sea exhibida en la comunidad humana»<sup>78</sup>.

Las acaloradas discusiones surgidas entre los defensores a ultranza del arte por el arte y sus contrarios, quienes muchas veces caen en moralismos absurdos, no llevan a ninguna conclusión, pues se habla desde lenguajes diferentes<sup>79</sup>. El problema de la responsabilidad del artista y, por lo tanto, las relaciones entre ética y estética, tienen en la perspectiva poética grandes posibilidades de solución, pues la *poiesis* no abandona la obra para quedarse en los espacios del gusto<sup>80</sup> como norma suprema del hacer o de la recepción estética, ni mucho menos se reduce al ámbito de los temores como determinantes de la actitud productiva o receptiva.

La consideración correcta del hacer práctico, dentro de la acción poética, instala a la prudencia en los dos ámbitos antes mencionados, pues la reconoce como rectora de la actividad productiva<sup>81</sup>, en cuanto le corresponde dirigir la inteligencia y la voluntad hacia un *bien hacer*, hacia un *buen trato* de los elementos narrativos con los que cuenta. También en la acción receptiva la prudencia juega un papel de suma importancia, pues establece la correcta relación entre el contenido textual frente a la propia situación psicológica y moral del espectador. Esta consideración adquiere especial importancia en la producción audiovisual cuando se ve que sus personajes no son sólo como creaciones de palabras sino que son **encarnados por personas reales**. Así, cobran inusitado peso las duras críticas dirigidas por Steiner a una

---

78 Maritain, J.: *La responsabilidad del artista*. Buenos Aires: Emecé, 1960, p. 68

79 Una excelente explicación sobre las dificultades que plantean las discusiones de tipo moral o ideológico puede verse en Macintyre, A.: *Tras la virtud*. op. cit... pp 13-38.

80 El gusto en cuanto norma estética corre el inmediato peligro de tornarse en absoluta, pues no tiene otro contrapeso que la propia subjetividad, lo que le impide diferenciar entre el bueno o mal gusto. Steiner lo ve claramente cuando afirma: «El gusto de 'cualquier clase', junto con el entumecimiento del gusto y el abstenerse a demandas de calidad, es un derecho universal -y aquí 'derecho' es la antítesis de la libertad-. (...)Este es el derecho absoluto de los no libres. Y una de las incapacitantes necesidades de las teorías liberales y democráticas, ligadas como están a la libertad de mercado, es que tengan que salvaguardar e institucionalizar este derecho. Steiner, G. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 1991, p. 180

81 Se entiende que la recepción también entra en los dominios del hacer productivo que dota de sentido a una acción, en cuanto es una actividad que produce conocimiento y que no está exenta de la presencia del error.

clara tendencia en la moderna literatura: «Las novelas producidas con el nuevo código de decirlo todo, tratan a gritos a sus personajes: desnúdate, fornica, ejecuta tal o cual perversión. Así lo hacían las SS con filas de *hombres de carne y hueso*; la actitud, no es, creo, enteramente distinta»<sup>82</sup>.

Desde el punto de vista de la recepción, el problema del sentido en el arte se puede asumir también por el lado de la libertad. Si el mundo del texto inhiere en la intimidad de quien acude a él, de alguna manera, entonces, el receptor es transformado por esas 'guías' para la acción<sup>83</sup> descubiertas en el mundo textual. El texto debe proponer ese descubrimiento mediante un 'diálogo' respetuoso de las capacidades cognitivas y morales del receptor y no acceder a él mediante el manido recurso de despertar la sensualidad<sup>84</sup> con una directez burda, la cual siempre manifiesta un desconocimiento de la esencia de la narración audiovisual que Hitchcock manifestaba, en famosa frase, asegurando que el cine no es el arte de mostrar sino de sugerir.

Cuando en el hacer poético priman las tendencias e instancias del deseo sobre las propias del conocimiento de la realidad, esto trae como consecuencia una errada puesta en escena -opinión- sobre ella. De esta manera, el cine se torna irrespetuoso, en primer lugar, con el ser de las cosas y, en segundo lugar, la libertad del espectador queda disminuida al verse sometida, sin escapatoria posible, a una burda y fácil manifestación de la realidad que anula toda posibilidad de su conocimiento. Así, la narración audiovisual corre el peligro de ver reducida, por la vía del facilismo, la interacción narrativa, a clichés

---

82 Steiner, George. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. México: Gedisa, 1990, p. 111. La cursiva es del autor.

83 Cfr. García-Noblejas J.J. *Alicia a través del espejo televisivo: entre Scherezade y Leviathán* en López Escobar, Esteban y Orihuela, José Luis (eds.). *La responsabilidad pública del periodista*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. 1988, pp. 367-383.

84 «No hay ninguna libertad para el lector en esas minuciosas descripciones que hacen que las palabras se sometan al servicio preciso del tacto, en un lenguaje que se ve obligado a ser réplica exacta de los planos táctiles o procesos fisiológicos desesperanzadoramente previsibles (...) Su capacidad imaginativa (la del lector) debe ser ilustrada con atosigantes y perturbadores detalles de una trivialidad y monotonía indescriptibles» Peña Vial, Jorge.: *La responsabilidad del artista: en torno a las relaciones arte y moral en Anuario filosófico*, vol. XXVII, pp. 655-675. Cita en p. 665. La cursiva es del autor.

*¿Qué vemos en el cine?*

probados en el éxito rápido comercial. Cuando la narración se subordina a intereses ajenos a la belleza, la finalidad narrativa se establece sólo en esquemas que priman la taquilla o la ideología, negando al cine lo que tiene de arte: libertad de crear, libertad de dotar con nuevos sentidos los niveles íntimos de la acción humana que, al ser recibidas por el espectador, van a provocar en él una nueva y -¿por qué no decirlo?- profunda visión de sí mismo y de las relaciones con todo aquello que lo rodea y que constituyen el ámbito de su libertad.