



Semiótica del cine: Un modelo dialógico simétrico/asimétrico para el análisis del texto/discurso fílmico

*Írida García de Molero**
*José Enrique Finol***

Resumen

El propósito de este trabajo es presentar el funcionamiento dialógico del texto/discurso fílmico producido entre el autor cinematográfico y el público espectador destinatario. La investigación encuentra su soporte en la imagen-pensamiento del cine, la Semiótica y la perspectiva totalizante del gran texto de la cultura. El modelo construido, tiene como estructurante teórico básico el concepto de actividad situada, el cual permite contextualizar los actores semióticos, las acciones, los temas y los discursos sociales en una sintaxis y semántica del filme, puesta en relación a través de una doble pragmática, la interna y la externa. El modelo se aplicó en el análisis y acercamiento semiótico a la filmografía del cineasta venezolano Román Chalbaud, el cual revela las bondades del uso del modelo semiótico como posibilidad de analizar desde el arte, la comunicación y la cultura, un determinado cine de autor.

Palabras clave: Semiótica del cine, modelo de comunicación, análisis del texto/discurso fílmico, cine de autor.

Recibido:24/04/2006 Aceptado: 24/05/2006

* Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia

** Doctorado en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Educación. Universidad del Zulia

Cinema semiotic: Dialogic Simetric/asimetric Model for the Analisis of the Film Text/discourse

Abstract

The purpose of this research is to present the dialogic functioning of the filmic text /discourse, which is produced between the cinematographic author and the spectators. The research is supported in the image–thought of the cinema, the semiotic methods and the totalizing perspective of the culture’s great text. The theoretical model has as its structural base the concept known as situated activity, which allows to put in context the semiotic authors, the actions, the themes, and the social discourses in a syntax and semantic of the film, all in relation through an internal and external pragmatic. The model was also applied in the analysis and the semiotic approach to the filmography of the Venezuelan film maker Román Chalbaud, where it reveals its qualities as a possibility to analyze a specific author’s cinema from the artistic, communicational and cultural point of view.

Key Words: Semiotic of the cinema; communication’s model; analysis of the filmic text/discourse; author’s cinema.

1. Precisiones teóricas y metodológicas en la construcción del modelo propuesto

La Semiótica es ciencia encargada de aportar teorías y métodos que abarcan el estudio de los signos en las prácticas significantes, no sólo como sustitución material de objetos, fenómenos o conceptos, con lo cual facilita el intercambio de información en la sociedad, sino también, como disciplina crítica que facilita la comunicación en la semiosfera¹ de la cultura.

1 La Semiosfera es “el espacio semiótico necesario para la existencia y el funcionamiento de los lenguajes, no la suma total de los diferentes lenguajes; en cierto sentido, la semiosfera tiene una existencia previa y está en constante interacción con los lenguajes”. LOTMAN, Yuri (1990:123).

Esta ciencia fundó el concepto de semiosis (Peirce, 1839-1914), entendido como el proceso del engendramiento de signos desde su potencialidad (de Primeridad) hacia su genuinidad (de Terceridad) (Merrell, 1998a); es decir, de signos de menor complejidad hacia signos de mayor complejidad. Este concepto de semiosis corresponde a la concepción triádica del signo². Pero también existen semiosis diádicas, en atención al signo concebido por Ferdinand de Saussure (1857-1913); por lo que podemos encontrarlos con procesos de engendramiento binarios en contrastes con los triádicos.

La semiosis, en términos generales, obra en la mediación para interpretar, desde nuestra propia complejidad hasta la complejidad sistémica de los otros. Una semiosis que es proceso de búsqueda y de transformación desde nuestra manera de percibir y concebir los objetos del mundo natural y del mundo de la vida, para engendrar mundos semióticos posibles. La semiótica nos facilita el análisis del proceso semiótico en general al considerar todo tipo de signo y sus relaciones, en ámbitos intertextuales como transtextuales, siempre en la semiosfera como supraestructura, es la que provee a esta investigación de las herramientas heurísticas y epistémicas para construir un modelo semiótico como metáfora operativa que intervenga desde la coherencia de sus estructurantes, una determinada materia de la expresión, y de este modo, poner en relieve sus procesos de producción.

El modelo construido teóricamente, es al mismo tiempo aplicado en el estudio de la filmografía del cineasta venezolano Román Chalbaud. Este cineasta produce desde el esquema institucional del cine de autor, cuyas estrategias textuales/discursivas prometen comprobar, tanto en cada uno de sus filmes, como en conjunto, la presencia de un proyecto de

- 2 Una relación triádica del signo consiste esencialmente de tres correlata o categorías que Peirce denomina Primeridad (*Firstness*), Segundidad (*Secondness*) y Terceridad (*Thirdness*). Merrell (1998a:52) resume estas categorías como sigue: 1. Primeridad: el modo de significación de lo que es tal como es, sin referencia a otra cosa (i.e. es una cualidad, una sensación, un sentimiento, la mera posibilidad de la conciencia de algo aparte del “yo”). 2. Segundidad: el modo de significación de lo que es tal como es, con respecto a algo más, pero sin referencia a un tercer elemento (i.e. incluye la conciencia de algún otro). 3. Terceridad: el modo de significación de lo que es tal como es, a medida que trae un segundo y un tercer elemento en relación con el primero (i.e. abarca la mediación, la síntesis, de las categorías Primeridad y Segundidad).

enunciación con la puesta en escena de actividades situadas de la sociedad, marcadas por una semiosis interpretativa de lo que saben, creen y piensan los destinadores de la comunicación cinematográfica.

Al hablar de comprobación, queremos significar que estamos en presencia de procedimientos deductivos, obtenidos a partir de la abducción. La semiótica greimasiana es deductiva y la peirceana es abductiva. Podemos reunir estos procedimientos al darles un orden metodológico. Por lo tanto, el método utilizado en esta investigación, es construido sobre las rupturas de las semióticas antes mencionadas. Se trata de proponer un modelo teórico-metodológico cuyo funcionamiento se inicia desde la abducción al plantearnos un problema específico para estudiar en términos de metáforas (Fabbri, 2000) de un como si fuera verdad, seguido de inferencias que permiten no dar por verdadero fenómenos similares, como es el caso de la inducción, sino inferir algo diferente en lo observado como resultado para ir descubriendo las causas.

La integración de los basamentos teórico-metodológicos de estos dos epistemes (Peirce/Greimas), resultan pertinentes para construir nuestro modelo semiótico de comunicación dialógica entre el autor cinematográfico y el público espectador intérprete a través del texto/discurso filmico en un contexto de referencia, que también toma en consideración el reenvío a otras esferas de la cultura. La referencia ayuda a precisar los códigos y los signos, a determinar la significación de entre aquellas posibles, y a facilitar la comunicación entre los destinadores de la comunicación que conforman una “comunidad genérica” (Altman, 2000:229) de interpretación en el cine de autor.

La “comunidad genérica” de interpretación es la que imprime vigor a la fuerza de un género cinematográfico, y está constituida por un grupo de espectadores, en parte real, en parte imaginado, que siguen los filmes producidos bajo un determinado género. El proceso de constitución de comunidad genérica,

está cuidadosamente oculto (...) entre los editores de todo tipo de artículos, desde libros y música a cómics y videojuegos, que resulta perfectamente comprensible que los espectadores de los géneros sean incapaces de percibir hasta qué punto esos intereses comerciales [e ideológicos] configuran las prácticas de lectura genérica que apuntalan a esas comunidades relacionadas cara a cara (Altman, 2000:229).

- c) La naturaleza como mentira, como constante trompe l'oeil a los sentidos, como trampa que se esconde detrás de las apariencias. Es el eje del parecer y del no ser.
- d) La naturaleza como reino de lo falso, como signo deliberado de una falsificación que no pretende ir más allá de evidenciar su status de falsedad. Es el eje del no-parecer y del no-ser (Mangieri, 2000b).

En el estado actual de la cuestión, en el contexto de la semiosfera de la cultura, de lo que se trata es de engañar el texto de lo “natural”, y llegar a construir simulaciones en el interior de la ciencia, de las obras artísticas, y en cada una de las esferas de la cultura, según los modos de codificación histórico-cultural.

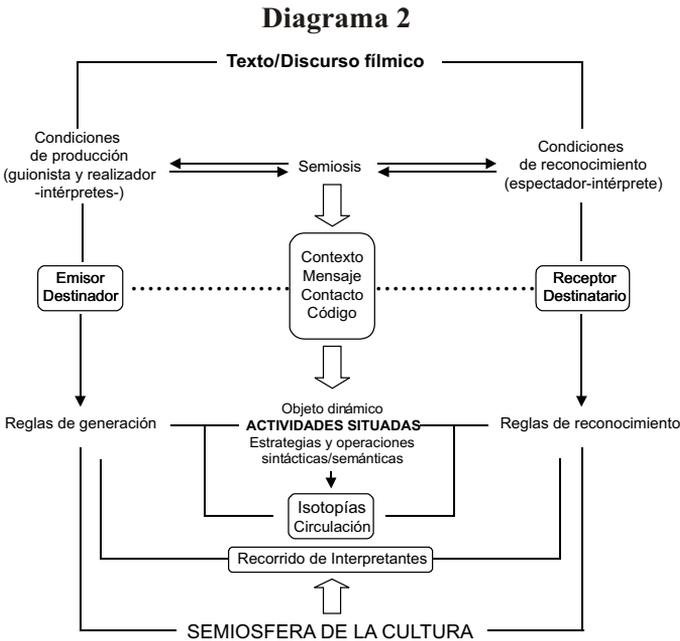
El mundo de la vida nos provee de todo lo que existe, bien como signo –suceso o como signo– pensamiento³. Es el mundo de las relaciones que nos habla y en la que hablamos los procesos de significación y comunicación. En consecuencia, tenemos que pensar junto a Fabbri (2000) en la hipótesis fuerte de que “las cosas” se forman, se dicen, se expresan, se ponen en escena y se representan en “objetos” o conjuntos orgánicos de formas y sustancias; pues “podemos crear universos de sentido particulares para reconstruir en su interior unas organizaciones específicas de sentido, de funcionamientos de significado, sin pretender con ello reconstruir, al menos de momento, generalizaciones que sean válidas en última instancia” (Merrell, 1998a).

Esta perspectiva particular de la semiótica no contradice su definición general como ciencia que se encarga de los signos y su producción, sus relaciones en el proceso semiótico en general, que incluye tanto signos-pensamientos como signos-sucesos; pues de lo que se trata es que cada práctica significativa incluye una episteme diferente. La semiótica, en sus distintas prácticas significantes, tanto estructurales cognoscitivas como cognitivas, ha demostrado su capacidad heurística y ha contribuido en el desarrollo de las ciencias humanas y también naturales, al proveerle modelos. En consecuencia, “La semiótica se propone, precisamente, trabajar con las interdefiniciones, reconstruir los criterios de per-

3 Signos-pensamientos son los signos de la mente (connotativos) y signos-sucesos son los que indican objetos y sucesos semióticos en el mundo más allá de la mente del agente semiótico (denotativos).

tinencia para formar en cada ocasión el significado de los textos” (Fabri, 2000:47).

El modelo de comunicación dialógico simétrico-asimétrico, construido en esta investigación, favorece el estado dinámico de un sistema semiótico que atañe al arte, la comunicación y la cultura. Presenta mecanismos semióticos inmanentes y también extratextuales en una relación de exteroceptividad/interoceptividad (Greimas, 1973; Courtés, 1980), que ofrece la potencialidad de cambiar sin dejar de ser él mismo. Así funciona el texto/discurso fílmico de un autor cinematográfico. Este deslizamiento entre lo fijo y lo móvil que ocurre en la base de la modelización de los procesos dinámicos del lenguaje, estimula un modelo de producción en el que existe un desfase (Verón, 1996) entre producción y recepción, que orienta los efectos de sentido, entre los cuales se encuentra el sentido sugerido por el autor. Observemos la representación del modelo construido en el diagrama 2.



Modelo dialógico simétrico/asimétrico en el contexto de la Semiosfera de la Cultura.
Fuente: García de Molero, I. (2004).

Las condiciones de producción permiten tratar las determinaciones discursivas relacionadas con el tema y los discursos sociales, y también las convenciones del género de ficción/crónica en el cual se ha ubicado la filmografía del autor, en el marco de la semiosfera de la cultura.

Las condiciones de recepción permiten abordar los modelos colectivos de representación con los que los espectadores interpretan el filme. Este proceso de recepción del discurso portador de mensajes, llamado también de reconocimiento, genera nuevos discursos que a su vez sirven de condiciones de producción de otros discursos, y así sucesivamente.

La circulación permite que las representaciones puedan ser compartidas en los discursos sociales y públicos por los espectadores intérpretes, las cuales pueden llegar a interiorizarse en el self como espacio público interno; es decir, como una disposición social a la creencia de que las imágenes del cine son el lugar natural en el que se cumple aquello que se cuenta. El espectador intérprete pudiera asimilar esta circulación de lo público en una práctica que restituya la acción social, política y cultural a la semiosfera real; y devolver así, toda forma posible de intervención adecuada y pertinente a la comunidad genérica de interpretación, como por ejemplo cambios que favorezcan las condiciones de la vida. Y también esta circulación, que se fundamenta en la noción de dinamismo, permite que los objetos interpretados en su relación con el Representamen se re-conozcan y se desborden en la generación de nuevos Interpretantes. Observemos el Diagrama 3, en el cual se representa la necesidad de que exista un Interpretante anterior que engendre un nuevo Representamen, en el orden de la expresión; y que el Interpretante exprese la relación del Representamen con el Objeto.

Diagrama 3

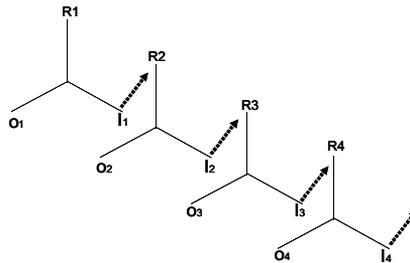


Image of the ongoiness of the semiotic process

Fuente: Merrell, Floyd. (1998b:137)

Las categorías R, O e I, constituyen los tres modos de significación en la teoría general del signo propuesta por Charles Sanders Peirce, y establecen una relación triádica entre el signo-Representamen, el Objeto semiótico y el Interpretante.

El texto fílmico es considerado como signo-Representamen, porque subsume un Interpretante que hace que signifique y se comprenda esa significación, respecto al Objeto en una relación simbólica. Tengamos presente que toda relación simbólica presupone la relación de indexicalidad y de iconicidad.

El concepto de Isotopía es tomado del modelo greimasiano, en el cual resulta operatorio y fundamental, y lo entenderemos, primero, como “la iteratividad, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad” y, luego, como “la recurrencia de categorías sémicas, sean éstas temáticas (o abstractas) o figurativas” (Greimas, 1979:197). Courtés, un discípulo de Greimas, define la isotopía como “la permanencia de una base clasemática jerarquizada que gracias a la apertura de los paradigmas que son las categorías clasemáticas, permite las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en vez de destruir la Isotopía, no hacen sino confirmarla” (Courtés, 1980: 34). También la Isotopía permite definir la pertinencia del significado global de un conjunto significante como una realidad estructural de la manifestación semiótica.

2. El concepto de actividad situada

El espacio de la representación en el texto fílmico lo constituye la escena como componente material de una secuencia del filme. La escena en el filme está determinada por el cambio de lugar o de tiempo, y su duración depende de las exigencias narrativas y temáticas de la historia del filme, lo que le asigna un valor funcional a su puesta en acción.

La escena es trabajada por el autor cinematográfico pensando en la participación del público espectador intérprete, por lo que hace uso de signos y códigos culturales compartidos en busca de una comunicación, si no eficaz, al menos plausible.

La articulación semiótica de la representación como proceso cultural requiere de un principio ordenador manipulado por una mente Interpretante⁴. Este principio ordenador lo hemos denominado actividad situada. El mismo aglutina los procedimientos técnicos y los contenidos sociales considerados como objetos profílmicos que trabaja el autor cinematográfico como Interpretantes dinámicos para articular la “realidad” y la imagen cinematográfica en materias significantes o Interpretantes inmediatos.

La actividad situada exige de parte del autor cinematográfico como instancia semiótica, un proceso de semantización de los objetos dinámicos (objetos profílmicos) para incorporarlos a los materiales del medio cine y construir el texto/discurso fílmico en el cual ha engendrado determinados mensajes. Como resultado de este proceso de semantización se tiene la combinación de un conjunto de fragmentos fílmicos disponibles en la puesta en escena, los cuales tienden a enfatizar un valor ideológico de la mente social (Van Dijk, 1999)⁵. El conjunto de fragmentos fílmicos formalizados en un sistema productivo de sentido, que da cuenta, tanto de los códigos como de la semiosis mediadora que favorece el recorrido de los Interpretantes en el público espectador intérprete, responde a una pragmática interna del filme.

Pero en el ámbito de la comunicación, el director realizador del filme debe esforzarse por establecer una comunicación al menos plausible con el público espectador, haciéndolo intérprete de su creación a través de una pragmática externa, que a fin de cuentas establece el “diálogo” entre emisor-receptor, como sujetos históricos. Que el texto fílmico privilegie el “diálogo” con el espectador intérprete requiere de la ejecución

- 4 Floyd Merrell (1998a:95) explica que Peirce no le asigna un valor relevante al intérprete, pues se interesó sólo por la retórica al estudiar las condiciones formales o necesarias para la transmisión de signos, sin la necesidad de intérprete. Sin embargo, Merrell explora la acción del intérprete en el recorrido interpretante peirceano, y lo presenta como un agente semiótico que toma su lugar como un signo entre otros signos. Entonces pudiéramos considerar la mente interpretante del autor cinematográfico y su efecto interpretante en un recorrido de retroalimentación autor-espectador-autor.
- 5 El término mente social es utilizado por VAN DIJK (1999) en su teoría de la ideología. En ésta, justifica que las “ideas” no sólo son psíquicas sino también sociales (políticas y culturales), por lo que existe una mente social.

de un conjunto de operaciones discursivas por parte del director realizador del filme, apoyadas en estrategias técnico-expresivas y de contenido social que acompañan la sintaxis cinematográfica, para lo cual desarrolla procesos de codificación que no son rígidos en los cuales la yuxtaposición de los fragmentos fílmicos que realiza sean los más favorables y elocuentes para articular los elementos dramáticos previstos en el guión, en aras del sentido sugerido o tutor.

Este desarrollo racional en el proceso cultural de construir la significación en el cine como arte, implica situar actividades homegéneas por parte del autor cinematográfico y del público espectador intérprete en la heterogeneidad del texto fílmico, que, a pesar del desfase temporal en el cual se pongan en diálogo, siempre logren re-conocer acciones, conocimientos, valores, creencias y formas de vida.

La actividad situada “determinada” en el texto fílmico, técnicamente es un corte trabajado en el nivel del montaje que comienza en el guión mismo y que continúa a nivel del rodaje con los encuadres y los planos hasta solidificarse en la edición, y funciona significativamente como un corte de un plano isotópico en el espacio continuo de la progresión del filme que delinea todas las posibilidades del significado, sin llegar a destruir el significado sugerido en el texto fílmico.

Los eventos o acontecimientos que se desarrollan en la progresión narrativa del filme, con la participación de actores o de actrices y de los personajes que representan lo “real” social e histórico, son trabajados en el cine de ficción/crónica por el autor cinematográfico en la pragmática interna del texto fílmico y transmiten una determinada definición de la situación, atenazada a la pragmática externa de la comunicación autor-público espectador en términos de plausibilidad, gracias a las Isotopías que frenan la indecibilidad, la ambigüedad y reducen la posibilidad de confusión.

La pragmática interna establece una relación inseparable con la pragmática externa; pues al referirse esta última a la relación dialógica del cine como comunicación de masas y, la misma se produce diferida en el tiempo, sólo puede tratarse desde lo plausible de la discursividad; considerando al mismo tiempo que en el pensamiento cognitivo la relación escritura/habla se complementan.

Aunque parezca paradójico, la actividad situada aparece como corte pero a la vez actuando como fuerza enunciativa que impulsa la pro-

ducción del sentido, bien porque el público espectador intérprete se enganche al sentido tutor del filme y ponga en marcha la clausura semiótica, o porque se de en éste el proceso de reconocimiento con rememoración o sin ésta; el público espectador intérprete se revele al sentido tutor y decida hablar no de lo mismo y de manera diferente, sino de otra actividad situada que haya seleccionado, pues de alguna manera, en el texto filmico, es la fuerza de la enunciación la que constituye en enunciado la aparente <<suma significativa>> al dejar intersticios para que alguien –público espectador intérprete– suture (Oudart, 1969) ⁶ los fragmentos filmicos y pueda acceder al orden del discurso.

También, la actividad situada por estar formal y expresivamente materializada en los fragmentos filmicos del sistema textual, destaca tanto la sintagmática del filme en sus grandes articulaciones como la paradigmática instaurada en éste.

3. Criterios de pertinencia y aplicación del modelo a la filmografía de Román Chalbaud

Para aplicar el modelo hemos establecido algunos criterios de pertinencia, el primero de los cuales lo constituye la selección de un conjunto de filmes que conforman la obra filmográfica del cineasta y dramaturgo venezolano Román Chalbaud, quien produce en la intersección del arte, de la comunicación y de la cultura.

Al considerar esta intersección, bien puede circunscribirse la investigación en una semiótica de sentido particulares trabajados eficazmente (Eco, 1991) por un autor cinematográfico en su puesta institucional, en la que da cuenta del discurso social y de las representaciones colectivas que este discurso genera.

En la puesta institucional, el autor pone en evidencia su estilo y en éste la retórica gramatical y la poética, acompañados por los operadores técnico-expresivos y de contenido social como huellas textual/discursivas.

Un segundo criterio de pertinencia lo constituye la homogeneidad textual sistémica que colabora en la ubicación del tipo de género en el

6 El concepto de sutura pertenece a Oudart (1969). También puede profundizarse en Aumor (1992) y en Zunzunegui (1995).

cual produce el autor cinematográfico, o el que privilegia su obra. Con este movimiento semiótico se reconocen las recurrencias como unidades concretas del discurso social instalado en el texto fílmico; pues como dice (Metz, 1993) el texto se manifiesta en una unidad de discurso que se desarrolla en el guión, <<todo>> predeterminado por el cineasta y que se da antes de toda intervención del analista.

Un tercer criterio de pertinencia es la Isotopía, considerada como un código de la lengua, y al cual puede llegarse sólo a través del habla. Esta dinámica del código que incorpora a la lengua y a la historia, permite precisar los estructurantes cinematográficos y extracinematográficos que conforman la retórica del autor, incluso desde sus diferencias, que van ayudando a la abducción de los deslizamientos fronterizos de la Isotopía al Interpretante final del autor cinematográfico; es decir, al establecimiento del conjunto textual filmográfico, respecto al estilo y género cinematográfico.

3.1. Muestra de la investigación

De dieciséis películas dirigidas hasta el 2004 por Chalbaud se han tomado como muestra opinática (Arias, 1999) las siguientes: *Cain adolescente* (1959), *Cuento para mayores* (1963), *La quema de Judas* (1974), *Sagrado y obsceno* (1976), *El pez que fuma* (1977), *El rebaño de los ángeles* (1979), *La oveja negra* (1987) y *Pandemonium, la capital del infierno* (1997), para un total de ocho filmes. Es de hacer notar que Cuento para mayores contiene tres argumentos diferentes: *La historia del hombre bravo*, *Los Ángeles del Ritmo* y *La falsa oficina del supernumerario*. Para efectos de este artículo sólo en este último se profundiza el análisis.

La muestra opinática con la cual se ha trabajado en el análisis semiótico, fue seleccionada con base a criterios de pertinencia establecidos por los investigadores⁷. Se consideraron pertinentes los ocho filmes

7 El resto de los filmes, que completan los dieciséis del universo de investigación, no se seleccionaron por dos razones: primero agrupamos aquellas que consideramos que responden más a un cine comercial que, a pesar de que puede ubicarse en un cine de ficción/crónica, algunos resultan ser adaptaciones cinematográficas de obras en cuya escritura no ha participado Román Chalbaud, como es el caso de *Cangrejo* (1982), cuyo guión pertenece a Juan Carlos Gené y fue construido sobre el libro "Cuatro crímenes, cuatro poderes", de Fermín Mármol León, y *Cangrejo II* (1984), cuyo guión es de César Miguel Rondón, a partir de la obra citada de Mármol León.

mencionados porque reúnen condiciones de producción de un cine de ficción/crónica. Un tipo de cine que evidencia las huellas de su autor en *actividades situadas*, que bien pudieran revelar la intención de expresar un proyecto enunciativo en el que se hace un énfasis en el discurso social, desde distintos temas tratados como denuncia, y trabajados en la materia significativa del cine a la manera de los titulares de las noticias en los periódicos.

Y la segunda razón, obedece al criterio de la economía semiótica aplicado a los filmes: *Carmen la que contaba 16 años* (1978), *La gata borracha* (1983), *Ratón en ferretería* (1985) y *Manón* (1986), en los cuales el tema “corrupción” presenta un esquema similar en el tratamiento y su puesta en escena, a otros filmes analizados bajo el modelo semiótico construido en esta investigación. Similares espacios semióticos, situaciones y acontecimientos en semiosis narrativas, hacen que, sin restarle importancia, se trabajen como referencia; en virtud de que se tocan para precisar algunos estructurantes del sistema textual del autor abordado, en el plano de las intertextualidades, y de su retórica gramatical.

Para el análisis de los filmes de Román Chalbaud se parte de considerar al cine de este autor como institución y sus películas como textos/discursos filmicos que van articulando progresivamente un proyecto de enunciación a través de actividades situadas, que a su vez se apoyan en un contexto (Van Dijk, 1999).

El sistema de producción del sentido, en la dimensión del arte adquiere el modo de significar del signo-representamen en su triple relación con el objeto que representa: como icono (representamen), índice (objeto) y símbolo (interpretante). Si consideramos el discurso social como objeto instalado en el representamen por inter-mediación de la mente interpretante del destinador, pudiéramos como destinatarios situar las huellas que nos

Otras realizadas para la televisión como *Cine venezolano* (1991), cuyo guión pertenece a Henry Páez con la asesoría de Ricardo Tirado, y *Bodas de papel* (1979), que a pesar de que el guión le corresponde a Chalbaud, éste responde a un argumento de Luis Abreu y se produce por encargo de una televisora comercial. En el mes de mayo del año 2005 Chalbaud comienza el rodaje de *El Caracazo* y se exhibe en todo el país a finales de noviembre del mismo año. Este último filme se produce por encargo del presidente de la República Bolivariana de Venezuela Teniente Coronel Hugo Chávez Frías, y el guión literario corresponde a Rodolfo Santana.

aproximan al género cinematográfico en el cual produce este destinador, en un proceso de operaciones de reconocimiento en una pragmática interna y su relación semántica y sintáctica.

Para ubicar las huellas de la producción, hemos considerado la noción de actividad situada; en virtud de que el autor cinematográfico construye el texto/discurso fílmico ubicándose en las fronteras de éste, situando temas sobre los cuales quiere llamar la atención al público espectador destinatario. Estos temas los tratan desde su puesta institucional, en una progresión narrativa que cinematográficamente tiene un inicio, un desarrollo y un final, y como hecho fílmico contempla una gramática asociativa que entra en relación con lo paradigmático, y de una gramática sintagmática relacionada con la forma-filme (lo sintagmático).

Lo paradigmático, para su ubicación, requiere del código que permite su intrusión. Se reconocerán los sintagmas formalmente establecidos por el autor cinematográfico en las múltiples secuencias del texto fílmico, las cuales orientarán los procesos de construcción de los paradigmas por parte del público espectador intérprete como destinatario. En consecuencia, los textos/fílmicos pueden llegar a constituirse en proyectos de enunciación (Bettetini, 1996), en cuyos procesos de diégesis el autor trabaja el texto en el texto (Lotman, 1999).

En esta investigación hemos utilizado el Diagrama 4, como ficha técnica para recoger los datos considerados pertinentes para el análisis.

Dado que la materia significativa seleccionada para conformar la muestra de la investigación, y que los textos/fílmicos a analizar son traducciones de textos teatrales producidas por el mismo autor cinematográfico, nos encontramos con lo que Lotman denomina el espacio del texto en el texto. Por otra parte, en la inmanencia del texto fílmico se instala un discurso social y un mensaje que plantea la reflexión respecto a la relación interior/exterior en un texto, enmarcado en el ámbito de la semiosfera de la cultura, tal como lo hemos venido sustentando.

Para fundamentar esta reflexión, veremos como Verón (1996) postula que lo extratextual siempre es textual, y también a Greimas (1973) quien establece que lo textual es inmanente. Como inter-mediador de estas posturas, podemos considerar a Lotman (1998), para quien el texto es inmanente porque en él pueden reconocerse algunos elementos de la cultura provenientes del exterior y que han puesto en movimiento la conciencia individual en la creación de una situación semiótica. Sin embargo, la idea del texto en el texto resulta un punto de encuentro.

Diagrama 4
Instrumento con indicadores para el análisis
del texto/discurso fílmico

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas. El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos
<p>La imagen registra un discurso en un equilibrio entre enmascaramiento y confesión de la operacionalización productiva del sentido.</p> <p>Efectos de lo real en las condiciones de producción tendentes a inscribir huellas del proceso de representación en el interior de lo representado, que entran en tensión con las normas que rigen las ideologías que caracterizan la dimensión mental de la sociedad.</p> <p>Descripción de la escena:</p> <p>Se precisa el lugar o escenario y las relaciones entre los personajes, su comportamiento en función del aporte que puedan hacer al espectador para que se sitúe y participe de los componentes narrativos y temáticos que implica la escena.</p>	<p>Estos operadores contribuyen a destacar la sintagmática del filme y aseguran la existencia material de la puesta audiovisual estética. Constituyen huellas de la producción de un autor cinematográfico.</p> <p>Se precisan:</p> <p>Encuadres: que definen la imagen en función de la cámara cinematográfica. Se relaciona directamente con el montaje.</p> <p>Composición: selección-combinación de los elementos que componen una escena para responder a la expresión y al sentido sugerido.</p>	<p>Estos operadores destacan el entrecruzamiento entre los signos y los códigos que se engendran en la relación de lo sintagmático y lo paradigmático para aproximarnos al sentido sugerido del autor cinematográfico.</p> <p>Se precisa el sistema simbólico que contiene íconos e índices, y el cual nos proporciona tanto los objetos naturales, de los seres humanos, plantas, animales, cosas, como instrumentos, actitudes y comportamientos que se deslizan entre las esferas de lo natural y lo social para llegar a la construcción del discurso social y de los mensajes</p>

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas. El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos
<p>Se precisa las características de objetos que suministren información.</p> <p>Se precisa el tiempo en función a cómo este transcurre en la escena en cuestión, y su relación con otras escenas que suceden en el mismo lugar o en otro.</p> <p>Se precisa el diálogo como elemento de la acción y de la expresión. Se ha de tomar en cuenta la voz en off y el monólogo interior.</p> <p>Se precisa la adaptación del diálogo a los personajes, a la acción y al ambiente del escenario o lugar.</p> <p>Se precisa la selección de cada lexía y su distribución en el tipo de diálogo.</p>	<p>Planos y su clasificación: Plano General (PG), Plano Americano (PA), Plano Medio (PM), Primer Plano (PP), Close up, Plano de detalle (PD) o Primerísimo primer plano (PPP) que muestra una parte del cuerpo del personaje, o también un objeto.</p> <p>Plano y contraplano: un plano sigue a otro como respuesta. Es un recurso técnico de continuidad también llamado contracampo, en cual la cámara no varía de dirección, en los dos planos, pero tiene sentido contrario.</p> <p>Movimientos de cámara: Panorámica (PAN): la cámara fija se mueve alrededor del eje, a derecha, a izquierda, hacia arriba, hacia abajo; para seguir el personaje, describir el ambiente o revelar un objeto.</p>	<p>Se precisa la relación interior/exterior en las actividades situadas del texto/discurso fílmico: los actores sociales (delegado del enunciador) de la puesta en escena encarnan los roles temáticos y representan la fuerza ilocucionaria de un enunciado (actitud del hablante respecto de lo dicho). Categorías semióticas ajeno/propio, núcleo/periferia y el isomorfismo del lenguaje.</p> <p>El isomorfismo intercambio que permite captar el mensaje con ayuda de la identificación de mensajes y de isotopías, y también el vertical que permite el deslizamiento fronteriza de la isotopía al interpretante.</p>

Fragmentos filmicos/Actividades situadas. El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos
<p>Se precisa el tipo de diálogo: ambientales (asignan realidad a la escena), activos (muestran la entrada y salida de personajes, interrupción de conversaciones, transición de la acción de un ambiente a otro) y expresivos (dramático: intenciones, pensamientos de los personajes).</p> <p>Se precisan los ruidos que resaltan la acción y/o evocan imágenes.</p> <p>Se precisa la música como <i>leit-motiv</i>.</p> <p>Se precisa el desarrollo de la música (ascensos, culminación, descensos).</p>	<p>Travelling (TRAV): la cámara se mueve aparentemente en el espacio, de forma lateral y conservando invariable la dirección y el sentido de la filmación.</p> <p>Angulaciones: constituyen una propiedad cinematográfica de la toma, la cual asigna un sentido diferente a las personas o a los objetos según sean los acercamientos o alejamientos y las perspectivas o ángulos de toma en el momento de la filmación. Permite ver el punto de vista del protagonista, y desde nuestra consideración la del autor, para situar la actividad del sentido sugerido al espectador intérprete. También las angulaciones permiten descubrir las distintas posiciones de un mismo espacio a través de planos sucesivos.</p>	<p>Se aplica el esquema semiótico veredictorio y el del texto en el texto, en semiosis narrativas que desencadenan los actores en unas relaciones de espacio, de tiempo y de valores modales, que pudieran manifestar discursos sociales tipos que designan crónicas (representaciones socialmente compartidas por una “comunidad genérica” de interpretación</p> <p>Los actores figurativizan la situación anímica del personaje</p> <p>El acto de ver un filme pudiéramos relacionarlo con el saber y el parecer involucrados en el proceso de tematización bajo las categorías epistémicas que nos provee el esquema veredictorio greimasiano.</p>

Fragmentos fílmicos/Actividades situadas. El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos
	<p>Tipos de Angulación: Picado: la cámara enfoca desde arriba hacia abajo. Contrapicado: la cámara enfoca desde abajo hacia arriba. Cámara subjetiva: tipo de plano visto desde la cámara como si ésta sustituyese a un personaje de la historia. Tipos de montaje: de estructura lineal, lineal intercalada, de flash-back, de contrapunto, por analogía con el fresco en la pintura. Raccords del montaje. Ritmo. Iluminación: diversidad de contrastes entre luces y sombras. Estos estados de la luz se deslizan entre mayor y menor intensidad provocando efectos estéticos. Escenografía: ambiente espacial, temporal y geográfico del filme.</p>	

Fragmentos filmicos/Actividades situadas. El orden de lo pragmático		
El orden de lo sintagmático		El orden de lo paradigmático
Operadores sintácticos Escena-Diálogo	Operadores formales técnico-expresivos	Operadores semánticos
	<p>Vestuario y maquillaje: colaboran en la identificación de los personajes, refuerzan la representación que están haciendo, por lo que se tornan en instrumento de las tensiones del ser/parecer de la puesta en escena.</p> <p>Transiciones: son formas de paso de un plano a otro, de una escena a otra, de una secuencia a otra. Entre las que se encuentran:</p> <p>Corte, disolvencias, mascarilla o cortinilla, la música, algún objeto simbólico, etc.</p> <p>Actores y actrices: profesionales, no profesionales y los extras.</p> <p>Sonido: contempla la voz, el silencio, la música y los ruidos.</p> <p>Relaciones entre banda sonora y significante visual.</p>	

Fuente: García de Molero, I. (2004).

Así, a un texto le precede otro texto, que a su vez es parte de un texto de un orden superior; de lo que inferimos que un texto es inmanente porque posee su propia gramática, su propia individualidad. De donde esta individualidad, en un sistema inteligente como lo conforma el del cine de género de ficción/crónica, está inextricablemente unida a la desindividualidad. El texto/discurso fílmico como objeto por ser pensado, pondrá en transición mensajes “correctos” con precisión de códigos en actividades situadas que activan la memoria, y hablamos de Isotopías en operaciones simétricas que orientan el sentido sugerido por el autor cinematográfico; al mismo tiempo que se pudiera activar el engendramiento de mensajes nuevos en operaciones asimétricas, donde la dimensión temporal del destinatario cuenta, y se pudieran producir nuevos sentidos. En fin de cuentas, como toda obra de arte, el cine es una obra abierta al tiempo y, por lo tanto, a los sentidos.

Las operaciones simétricas/asimétricas permiten transmitir información y también crear información en el paso de lo continuo-discreto-continuo. Estos mecanismos semióticos constituyen la base de un modelo de comunicación dialógico simétrico-asimétrico.

Este modelo dialógico simétrico/asimétrico, con la puesta en escena de actividades situadas, también pone en marcha en la puesta audiovisual estética, la integración de la pragmática interna con la externa. Esta integración contempla la puesta en escena de actividades situadas externas, traducidas a las actividades situadas internas. Las externas han sido seleccionadas del mundo exterior: desciframiento de sus estados y su traducción al lenguaje de los códigos internos del texto/discurso fílmico (actividades situadas internas); a través de operadores técnico-expresivos (lo sintagmático) que aseguran su existencia material, y operadores de contenido social, lo que deviene, en el público espectador intérprete, en una visión de la paradigmática del filme. Así, el texto/discurso fílmico pasa a constituir un contexto de referencia en donde dialogan autor (destinador)-espectador (destinatario). Ambos intérpretes de una realidad que conserva un semema (signo) isotópico, respecto del cual pueden “conversar” (Diagrama 2).

Esta estrategia integra forma y contenido, en tanto la temática se corresponde con sustancias de la semiosfera de la cultura y facilita la constitución de comunidades de interpretación, lo que hace que pueda hablarse de comunicación simétrica, a pesar de que la comunicación autor/destinador (emisor) y espectador/destinatario (receptor) se produzca diferida en el tiempo en un diálogo asimétrico. Siempre el espectador intérprete encontra-

rá algún código cultural que le permita dialogar con su emisor, pues de lo que se trata es de ubicación de actividades, desde ambos lados de la ecuación comunicativa, que generen el diálogo y la interpretación.

Las actividades situadas en un cine de autor, se constituyen en estructurantes del sistema de producción de sentido respecto de los discursos sociales revelados en la dinámica Interpretante del texto/discurso fílmico. Estos discursos sociales se generan por la conexión existente entre condiciones de producción, circulación y reconocimiento. Cada una de estas condiciones define momentos y operaciones distintas a la hora de asignar sentido a la materia significante. En consecuencia, el análisis del discurso social en un filme, versaría en la descripción de las huellas y marcas de tales condiciones de producción –generación–, circulación y recepción –reconocimiento– en discursos concretos ubicados en el respectivo filme.

3.2. La actividad situada “corrupción” en los filmes de Román Chalbaud

Por ejemplo, si vamos a interpretar las Isotopías que han delineado un Interpretante del autor cinematográfico, en nuestro caso “corrupción”, se hace necesario que localicemos las actividades que en las distintas secuencias fílmicas ubiquen la corrupción en todos y cada uno de los filmes seleccionados, y también precisar el contexto fílmico en el cual se realizan. De este modo podremos saber en cuál momento histórico de la sociedad produjo el autor cinematográfico y llegar a establecer las relaciones modales de su querer decir, desear, saber, hacer; desde el poder manipulador del medio cinematográfico, que le permite la puesta en escena de un simulacro de las transformaciones semióticas del ser-parecer/ no ser-no parecer.

Si se trata del conjunto de filmes de un mismo autor, estaremos en presencia del género en el cual se ubica el autor y en el cual produce sus mensajes y discursos. En nuestro caso, Chalbaud produce en un género de corte social, al cual en esta investigación hemos acordado denominar género de ficción/crónica, dado su deslizamiento en las fronteras de lo periodístico respecto al manejo de la crónica como noticia. En este género, Chalbaud produce un cine que articula las relaciones semióticas axiológicas del bien y del mal asociadas a esquemas mentales de lo sa-

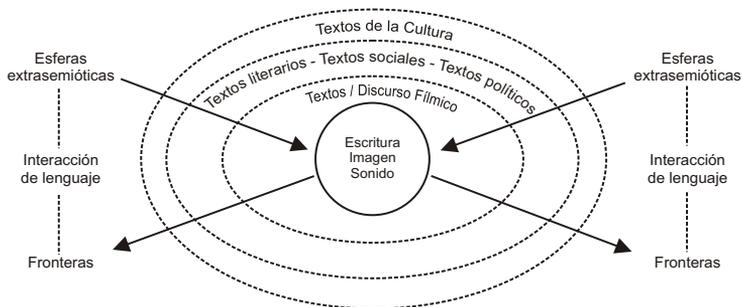
grado y lo profano. Este esquema mental en la producción evidencia una conciencia Interpretante con eficacia de tipo mitológica.

Como hemos hablado del poder que tiene el autor cinematográfico debido al dominio de su hacer para comunicar un saber, este autor hará uso de operadores técnico-expresivos propios del cine, que tienen funciones sintácticas y semánticas. Se considerarán aquí todos los formalismos técnicos propios de los códigos cinematográficos, como por ejemplo: encuadre, planos, movimiento de cámara, iluminación, montaje, entre otros (Diagrama 4). Y también códigos extracinematográficos que al traducirlos al dominio del cine, se cinematografizan, y se pudiera hablar de lo fílmico, que es transversal a todas las fronteras de la semiosfera de la cultura, tal como se representa en el Diagrama 5, referido a la materia significativa del cine.

Como hemos observado, la descripción analítica de tales marcas permite realizar dos abordajes: describir un campo de efectos de sentido posibles –lecturas–, determinado por las operaciones discursivas que operan en el material textual; y dar cuenta del conjunto de variaciones de sentido posibles en el nivel de la recepción, al localizar en el texto las marcas concretas y socialmente contingentes que trazan lo que Trenzado (1999) denomina sentido tutor (sugerido) del filme.

Este establecimiento de la conexión entre las condiciones de producción, circulación y reconocimiento respecto al texto fílmico, permite el análisis no sólo de las interpretaciones sociales, políticas y culturales,

Diagrama 5



La materia significativa del cine
Fuente: García de Molero, I. (2004)

sino además la orientación de <<lecturas>> probables realizadas por el público espectador de una determinada época histórica. El modelo simétrico-asimétrico permite una comunicación diferida entre participantes diferentes, en un acto comunicativo artístico, como el instaurado por el medio cinematográfico. Pero el género cinematográfico genera un público espectador intérprete que comparte ciertos rasgos de comunidad con el autor cinematográfico, a pesar de que el filme como contexto de referencia ha sido producido con anterioridad. Por esta razón, siempre encontraremos actividades situadas con zonas de intersección de los códigos que garantiza la eficacia del mensaje y del discurso, y también zonas de no intersección, que son las que determinan “la necesidad de establecer equivalencias entre elementos diferentes y crea la base para la traducción” (Lotman, 1998:78).

En estos términos, hablaríamos de un objeto construido a partir de la captación, selección y articulación de los textos proporcionados por el mundo exterior, que van a ser registrados por la cámara cinematográfica bajo el guión y la dirección de un autor cinematográfico, que no sólo trabaja valores estéticos y estéticos (Blanco, 2003), sino también juicios de valor en la indicación del sentido sugerido.

El analista se considera como un espectador intérprete, participe de la ecuación comunicativa del acto semiótico que opera desde las fronteras del texto filmico. El analista ejecuta una observación participante como intérprete, que por estar en las fronteras del texto filmico puede entrar y salir de éste para instaurar una interacción en el desfase propio de las relaciones de producción-reconocimiento-producción.

La ubicación del analista en las fronteras del texto/discurso filmico activa la relación de inmanencia y exterioridad, permitiéndole trabajar la obra de un creador utilizando la técnica de la observación participativa. Esta técnica, según Kurt Lang y Gladis Engel Lang (EN Jensen y Jankowski, 1993), ayuda a sacar inferencias y a clarificar significados en un enfoque interpretativo, para posteriormente llegar a deducciones y comprobaciones. Otro beneficio que aporta esta técnica, es el permitir el acercamiento a otros espectadores intérpretes o afectos al autor y su obra para acrecentar el grado de participación.

Al analizar la filmografía de Román Chalbaud, considerada como textos filmicos inscritos en materia significativa, se delimitan las condiciones de producción externas al propio texto filmico, y cómo tales con-

diciones aparecen de manera interna en forma de <huellas o marcas> en el texto fílmico; así como también la comunicación autor cinematográfico-público espectador intérprete en un esquema cognitivo cuya base es la mente social.

Una de estas huellas isotópicas es la corrupción en los ámbitos de la esfera pública, y Chalbaud la presenta, no sólo como efecto persuasivo, sino como efecto Interpretante de una réplica, de modo que el mismo problema lo va tratando como algo nuevo según las condiciones y circunstancias del contexto global venezolano, desde la época de la dictadura del General Marcos Pérez Jiménez y el crecimiento de la urbe caraqueña por la emigración de la gente del campo a la ciudad en busca de mejores condiciones de vida, hasta el nacimiento de la democracia representativa en enero de 1958, la decadencia de esta democracia en 1989, y el surgimiento del proceso revolucionario bolivariano el 4 de febrero de 1992.

Todos estos momentos históricos de la sociedad venezolana encuentran en los filmes analizados huellas isotópicas que permiten construir paradigmas temáticos de la corrupción, y que justamente conducen a la revisión de la política en Venezuela. Estos paradigmas temáticos de la corrupción colaboran con el espectador intérprete en la producción de algún efecto interpretante que permite evaluar las consecuencias de este flagelo y establecer las prospectivas sociales del país.

Conclusiones

El modelo dialógico de comunicación, propuesto como posibilidad de análisis, considera respecto a la construcción del texto fílmico lo siguiente: la formalización técnico-expresiva de las sucesivas puestas en escenas de las actividades situadas y su jerarquización (sintaxis), la identificación de los argumentos y su jerarquización (semántica), y la interacción comunicativa contextual (pragmática); en el marco supraestructural de la semiosfera de la cultura.

El modelo construido y representado en el Diagrama 2 permite explicar el texto/discurso fílmico desde el funcionamiento semiótico de los contextos de referencia, en donde dialogan autor-espectador, intérpretes de una realidad, que obedece a un contexto del mundo real sometido a las transfiguraciones poéticas por el autor cinematográfico en una actitud discursiva con el “otro” –espectador intérprete– del filme.

También el modelo para el análisis del texto/discurso filmico, respecto al autor cinematográfico, permite ubicar su saber y su pensamiento en la red infinita de las semiosis, en donde su gramática de producción puede examinarse como resultado de determinadas condiciones de reconocimiento, dado que una gramática de reconocimiento sólo puede verificarse bajo la forma de un determinado proceso de producción.

En consecuencia, la gramática de producción empleada por Chalbaud intenta representar las relaciones de sus textos filmicos con su sistema productivo social que es necesariamente histórico; razón por la que el texto filmico está cargado del sentido sugerido por el autor y de la plurivocidad de un colectivo social en éste inscripto. No obstante, cada generación de público espectador que se desenvuelve en una determinada época, leerá estos filmes de una manera diferente; encontrará que los objetos que le interesan de un filme o del conjunto de filmes <desbordan> el discurso que mantienen sobre éstos, pero siempre encontrará huellas que le permitan construir paradigmas temáticos en un proceso de reconocimiento. Esta semiosis, abierta aunque no de interpretación infinita, da cuenta de toda forma de organización social, bien sea de palabras en situaciones interpersonales o de palabras en situaciones de circulación más extendida, hechas así posibles por el soporte tecnológico del cine como medio de comunicación masiva.

Se ha hablado de la existencia de una pragmática interna a nivel del texto filmico considerado como signo-representamen en su triple relación con el objeto que representa, y del lugar del discurso social como objeto instalado en el representamen por inter-mediación de la mente interpretante del destinador, y de una pragmática externa que ubica al autor cinematográfico y también al público espectador intérprete en las fronteras del texto filmico. Estos procesos interpretantes se dan gracias al trabajo productor del autor cinematográfico que actuando como sujeto histórico y agente semiótico se hace divisible en roles de sujeto empírico desde la frontera del texto filmico, el cual él construye y en el que se introduce como enunciador (yo) y posibilita un intercambio comunicativo con un sujeto enunciatario (tú). La fórmula semiótica pudiera representarse de la siguiente manera:

<Alguien querer decir { <algo>/ <algo de alguien> } a alguien para algo>.

El texto filmico (él-ellos) se constituye en la modalidad que revela la actitud de un sujeto ordenador (yo), y de su proyecto en confrontación con las recepciones (tú), que implica el ingreso a la discursividad, con base a la

referencia a un saber que desborda la evidencia objetiva de las imágenes, de las que el saber es presupuesto. Como sujeto (yo) ordena la historia narrativa del filme a partir de los personajes que actúan como actores semióticos, para colaborar tanto con la determinación del sentido tutor o sugerido, como con los “otros” que estén por llegar como resultado de las semiosis interpretativas de los espectadores y sus contextos.

Referencias Bibliográficas

- ALTMAN, R. (2000). **Los géneros cinematográficos**. Barcelona, Edic. Paidós Ibérica.
- ARIAS, F. (1999). **El Proyecto de Investigación**. Edit. Episteme, Caracas.
- AUMOR, J. (1992) **La imagen**. Barcelona (España) Edic. Paidós Ibérica.
- BETTETINI, G. (1996). **La conversación audiovisual**. Madrid, Ed. Cátedra, S.A.
- BLANCO, Desiderio. (2003). **Semiótica del texto fílmico**. Lima. Fondo de Desarrollo Editorial Universidad de Lima.
- COURTÉS, Joseph (1980). **Introducción a la semiótica narrativa y discursiva**, Buenos Aires, Hachette.
- FABBRI, Paolo. (2000). **El giro semiótico**. Barcelona (España) Editorial Gedisa.
- GARCÍA, Írida (2004). Fundamentos semióticos para una teoría de autor: El cine venezolano de Román Chalbaud. Tesis Doctoral. Facultad de Humanidades y Educación, División de Estudios para Graduados. Universidad del Zulia, Maracaibo (Venezuela).
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1973). **En torno al sentido**. Madrid, Editorial Fragua.
- GREIMAS, Algirdas-Julien (1979). **Sémiotique**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, París, Hachette Université.
- JENSEN, K. B. y Jankowski, N. W. (1993). **Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas**. Barcelona, Bosch Casa Editorial.
- LOTMAN, Yuri (1990:). **Universe of the Mind**. A Semiotic Theory of Culture. Bloomington Indianápolis, Indiana University Press.
- LOTMAN, Yuri. (1998). **La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio**. Trad. de Desiderio Navarro. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, Yuri. (1999). **Cultura y explosión**. Barcelona. Editorial Gedisa.

- MANGIERI, Rocco (2000b). **Las fronteras del texto**. Miradas semióticas y objetos significantes. Murcia (España) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- MERRELL, Floyd. (1998a). **Introducción a la Semiótica de Peirce**. Maracaibo (Venezuela) Colección de Semiótica Latinoamericana, Universidad del Zulia-Asociación Venezolana de Semiótica. J. E. Finol e I. García de Molero (Eds.).
- MERRELL, Floyd (1998b). **Sensing semiosis. Toward the possibility of complementary cultural “logics”**. Nueva York, St. Martin’s Press.
- LOUDART, Jean Pierre (1969), La suture, en **Cahiers du cinéma**, Nº 211-212.
- Trenzado Romero, M. (1999). **Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición**. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- VAN DIJK, Teun. (1999) **Ideología**. Una aproximación interdisciplinaria. Barcelona (España) Editorial Gedisa.
- VERÓN, Eliseo. (1996). **La Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad**. Barcelona (España) Editorial Gedisa.
- ZUNZUNEGUI, S. (1995) **Pensar la imagen**. Madrid, Ediciones Cátedra.