

[Actualización]

La productividad del pensamiento de Antoine Culioli en el análisis de la discursividad fílmica

AGUSTINA PÉREZ RIAL

Instituto Universitario Nacional de Arte (IUNA)
Universidad de Buenos Aires (UBA)

PAULA WOLKOWICZ

Universidad de Buenos Aires (UBA)
Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) ✉

Resumen:

En este trabajo se aborda la *Teoría de las Operaciones Enunciativas* de Antoine Culioli, con el propósito de ahondar en la productividad de sus desarrollos teórico metodológicos, para pensar el análisis de los textos audiovisuales y más específicamente, de la enunciación cinematográfica en discursos cuya complejidad deviene de las múltiples materias significantes que los conforman. Entendemos que la presencia de ciertas metáforas topológicas en el pensamiento culioliano —frontera, centro, atractor— nos permiten repensar conceptualizaciones, como género, estilo o verosímil, con las que distintas teorías cinematográficas han abordado temas vinculados a la creación convencionalizada de sentido en el film.

Ensayo de posibles conexiones y cruces con otros pensadores que se han focalizado en el estudio de la enunciación fílmica como Christian Metz o François Jost, en el artículo se plantea una serie de aperturas y derivas que buscan retomar los planteamientos de Culioli resituándolos en el contexto más amplio de la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico.

Palabras claves: Enunciación – Frontera – Centro – Atractor.

[Up date]

The Productivity of Antione Culioli's Theory in the Analysis of Film Discourse

Summary:

This work deals with Antoine Culioli's *Theory of Enunciative Operations*. Our aim is to study the productivity of his theoretical analysis and the way it can be used as a tool to review audiovisual texts and, more specifically, film discourse and the multiple significant matters deriving from it. We understand that the presence of some topological metaphors in Culioli's work, *i.e.*, border, center, atractor, are useful for us to reflect on topics such as genre, style or plausibility. These topics have been the subject matter of various cinematographic theories dealing with the conventionalized creation of signification in the cinematic text.

In this article, possible connections between the work of Culioli and that of Christian Metz and François Jost, who are focused on the study of filmic enunciation, have been analyzed. Culioli's ideas are reconsidered within the frame of film language.

Key words: Enunciation – Border – Center – Atractor.

Introducción: Antoine Culioli y la construcción de un modelo de abordaje de lo heterogéneo

Por definición, la actividad del lingüista tiene una función metalingüística, pues se trata, para él, de acercarse al funcionamiento del lenguaje, y para ello trabajar con un material representativo de las operaciones lingüísticas del sujeto hablante. (Fischer 1976:65).

Lo fílmico es, en el film, lo que no puede ser descrito, es la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza allí donde termina el lenguaje y el metalenguaje articulado. (Barthes apud Aumont et al., 1983 (2008):217)

La primera de las citas que corona este apartado hace referencia a la *función metalingüística* de la *actividad del lingüista*, en sintonía con aquello que Émile Benveniste (1966) había señalado, al indicar que la *facultad metalingüística* es la posibilidad que tenemos los humanos de elevarnos por encima de la lengua y de contemplarla —es decir, tomarla como objeto de observación y como referente del discurso— al mismo tiempo que la utilizamos en la actividad comunicativa. Cercano a este pensamiento, Antoine Culioli señala los aspectos cognitivos de la función metalingüística de la lengua, indicando que la tarea del lingüista es elaborar una construcción metalingüística, un sistema de representación de la lengua. Dicho sistema no representa datos empíricos, sino la lengua considerada ella misma como sistema de representación. Suerte de *mise en abyme* de operaciones de representación, la tarea del lingüista se asemeja así a aquella del analista del film descrita por Roland Barthes en la segunda cita, en tanto siempre hay en su labor un resto, una *representación que no puede ser representada*.

La *Teoría de las Operaciones Enunciativas* desarrollada por Culioli, centrada en las operaciones de producción de sentido, piensa en la posibilidad de resolver el problema metodológico vinculado a encontrar un modelo capaz de trabajar con la heterogeneidad propia de objetos de estudio que involucran materias significantes diversas, como es el caso del cine.¹ Conglomerado

¹ En este sentido, señala Sofía Fisher que la Teoría de la Enunciación de Culioli constituye una aproximación «fructífera» a los «(...) “paquetes” que comportan un entrelazamiento de agenciamientos significantes, los que reenvían, cada uno de ellos, a operaciones de naturaleza diferente» desde un doble punto de vista: «por una parte, ésta funda en lo cognitivo los procedimientos lingüísticos formalizados de manera no secuencial. Por otra parte, esta incursión “abstractiva” no surge de un interés por los fenómenos “translingüísticos” o “no lingüísticos”; no traduce una mera voluntad de hacer una “lingüística ampliada”; proviene, por el contrario, de constricciones que conciernen al funcionamiento mismo de lo lingüístico» (Fisher y Verón 1986 (2010):2, comillas en el original).

heterogéneo de imágenes visuales y modulaciones sonoras (palabras, música, sonidos), el film encuentra una asíntota analítica clara para ser analizado desde modelos lingüísticos. Un hecho que ya había sido notado por Christian Metz en la conferencia de 1973, publicada bajo el título «El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico».

Este trabajo que es recuperado junto con uno de Eliseo Verón (1974), permite entrever dos desarrollos teórico-metodológicos diferentes pero complementarios. El primero, focalizado en la posibilidad de establecer una metodología —no lingüística— para el abordaje del lenguaje cinematográfico y, el segundo, en las reglas y operaciones de producción de sentido que operan en las distintas materias significantes y en su percepción. Es en el marco de estos desarrollos, que se estaban llevando a cabo en la semiología a mediados de los años setenta, que nos parece importante introducir los planteamientos de Culioli, y pensar la productividad de algunas de sus conceptualizaciones para el análisis del film.

La significación fílmica no es un problema abordado de manera directa por Culioli, sin embargo en sus *Escritos* y en algunos artículos complementarios,² se encuentran puntos interesantes a partir de los cuales pensar esta cuestión. El *programa culioliano* entiende que el objeto de la lingüística es la actividad del lenguaje, actividad de producción y reconocimiento que remite a formas, que no pueden, por su parte, ser estudiadas independientemente de los textos en los que se asientan. Esta definición extiende el mapa de lo pensable por la lingüística desde las lenguas naturales hacia un conjunto de materias significantes heterogéneas. En palabras de Fisher en el prólogo a los *Escritos*: «Culioli se interesa en el funcionamiento “real” del lenguaje a través de las lenguas en sus situaciones de enunciación...» (Fisher y Verón 1986 (2010):6). Y en el contexto actual de producción, circulación y consumo de sentido, los medios culturales masivos en general, y el cine en particular, se configuran como uno de los escenarios ineludibles para pensar esa *actividad del lenguaje*.

Dado que nuestra lectura presenta antecedentes en otros trabajos que han buscado traspolar los desarrollos de Culioli al estudio del nivel enunciativo en textos de circulación masiva (Fisher 1999, Pidoto 2009), es que intentaremos profundizar esta línea, poniendo en relación una serie de conceptos del pensador francés, con algunos aspectos específicos vinculados al campo de los estudios de la enunciación fílmica y la reflexión sobre cine y representación. Para eso, y hecha esta introducción general en la que buscamos demostrar que la concepción de enunciación³ con la que trabaja Culioli, es una concepción amplia que nos permite pensar el carácter *metadiscursivo* de la

² En particular los recogidos en la revista *Lenguajes* (1976).

³ La enunciación es para Culioli un movimiento en tres operaciones: una primera operación de representación con tres niveles —I nivel: *langagier*, II nivel: lingüístico y III nivel: meta-lingüístico—, una segunda de referenciación —que está ligada al ajuste entre sujetos y entraña una estabilización necesaria, sin la cual ningún intercambio es posible—, y una tercera de regulación intersubjetiva.

enuncia-ción cinematográfica —ya señalado por Metz—, nos focalizaremos en los apartados que siguen, en una puesta en relación de sus formulaciones con una serie de nociones que entendemos clave para el análisis de la discursividad fílmica. Por un lado, realizaremos un recorrido por las conceptualizaciones clásicas en torno a la enunciación cinematográfica y, por el otro, elaboraremos algunas hipótesis de lectura que buscan vincular los desarrollos culiolianos con nociones centrales para pensar los vínculos, interrelaciones y reenvíos entre cine, representación y realidad, como son los conceptos de género, estilo y verosímil.

I. Abordando el film, comprendiendo un lenguaje

a. Primeros acercamientos: el cine como lenguaje

En el clásico «El cine: ¿lengua o lenguaje?» (artículo publicado por primera vez en 1964) Metz, cuya formación académica provenía de la lingüística, plantea la necesidad de pensar el cine de una manera distinta a como se lo había hecho hasta ese momento.⁴ Intentando dilucidar si el cine es una lengua o un lenguaje, Metz descarta categóricamente la primera alternativa, fundamentalmente por dos razones. La primera, porque en el cine, a diferencia de la lengua, hay una significación motivada por una relación analógica entre la imagen y lo que ésta representa; la segunda, porque en el cine no existe la doble articulación de la lengua ya que un plano no se corresponde a una palabra, dado que un plano es, en sí mismo, un *bloque de realidad*.

En los artículos compilados en *Ensayos sobre la significación en el cine* (1968), como en «Algunos aspectos de la semiología del cine» y «Problemas de denotación en el filme de ficción», Metz se concentra en crear una metodología que permita estudiar la disposición y el funcionamiento de las principales estructuras significantes de un film. Según Metz, si el cine es un lenguaje específico, lo es antes que nada por sus procedimientos de denotación, y «las consideraciones sintagmáticas están en el centro de la problemática de la denotación fílmica» (1968 (2002):121). Partiendo de la hipótesis de que la gran mayoría de los films narrativos se asemejan en cuanto a sus principales figuras de sintagma, Metz construye una «Gran Sintagmática» del film identificando y clasificando los segmentos narrativos en ocho categorías⁵ que, articuladas en su conjunto, producen la historia del film.

Aunque ampliamente criticados —incluso por el mismo Metz en textos posteriores—⁶ estos artículos inauguran la posibilidad de cambiar el eje de los

⁴ Fundamentalmente para tomar distancia de las teorías bazineanas del estilo autoral que se habían establecido con gran fuerza desde los *Cahiers du Cinema* en las décadas del 50 y 60 en Francia.

⁵ El plano autónomo, el sintagma paralelo, el seriado, el descriptivo, el alternado, la escena, la secuencia por episodios y la secuencia ordinaria.

⁶ Una de las críticas más recurrentes al modelo metziano se refiere a la dificultad de aplicar las categorías de la «Gran Sintagmática» a otros films de ficción (ya que varios autores las

estudios sobre cine y permiten el desarrollo de los estudios semióticos del hecho audiovisual que darán paso a una teoría de la enunciación fílmica.

b. Las teorías de análisis de la enunciación cinematográfica

*(...) no se puede plantear el problema de los observables
sin contar con una teoría de la observación,
y en particular sin preguntar dónde se ubica a los observadores.
(Culioli 1976:15).*

En 1973, cuando Metz da a conocer «Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)»,⁷ hace referencia a una teoría de la enunciación respecto de los enunciados audiovisuales, y fundamentalmente del cine. En este artículo se perciben las filiaciones con la teoría desarrollada por Benveniste, a partir de la distinción entre historia y discurso. Metz señala que «(...) la película tradicional se presenta como historia, no como discurso (...) lo típico de este discurso, y hasta el principio mismo de su eficacia como discurso, consiste precisamente en que borra todos los rasgos de enunciación y se disfraza de historia» (1977 (1979): 83). La distinción clave queda así establecida entre el cine como institución —y en ese sentido como discurso que se halla por detrás de cada historia— y la película como historia más allá del acto enunciativo que le dio origen.

En este artículo el autor analiza centralmente textos fílmicos de ficción, en los que prima una fuerte impresión de realidad. Su propósito es dar cuenta de los mecanismos enunciativos que permiten y favorecen este sentimiento en el espectador. Así analiza la mirada a cámara como marca enunciativa no deseada en la película, ya que la principal característica del texto ficcional clásico con pretensiones realistas es borrar su enunciación. Este corpus de films sobre el que trabaja Metz se postula —o pretende hacerlo— como algo que habría sucedido independientemente de si una cámara hubiera estado allí, inclinándose por el régimen de la historia.

Mientras que la solidez del modelo del cine clásico descansa en el ocultamiento de sus mecanismos de puesta en escena, el cine moderno, por el contrario, se basa en la indagación de las potencialidades del lenguaje cinematográfico para la construcción de su propia poética. El movimiento de las vanguardias cinematográficas de los años 60, por ejemplo, permite visualizar el traspaso de un régimen de transparencia a uno de poetización y puesta en escena de sus propios mecanismos constructivos.

consideran en cierto punto arbitrarias). También se cuestiona que tomaba en cuenta solamente la banda de imagen y no la sonora.

⁷ Publicado posteriormente en 1977.

Sin embargo, esta manera dicotómica de abordar el film es criticada por Metz en sus escritos posteriores. Allí afirma que ese tipo de conclusiones —que aunque matizadas, se encontraban en su artículo de 1973—⁸ son deudoras de una frase de Benveniste que, como señala en «Cuatro pasos por las nubes», ha desencadenado cataclismos. La frase dice que, en el régimen de la historia, los acontecimientos parecen relatarse a si mismos. Pensar el discurso del cine como discurso transparente es, según Metz, «una idea en la que hoy nadie cree, comenzando por el fundador de la narratología que se lamentaba desde 1983 “de no haber pensado dos veces” el día en que había expresado (con algunas reservas) su aprobación por la famosa dicotomía “Historia/Discurso”» (1991 (2012):s/p, comillas del autor).

Estos primeros planteos sobre el tema se van complejizando cada vez más, y para principios de los años ochenta los problemas sobre la enunciación cinematográfica ya están instalados en la agenda de la teoría semiótica. En 1983, la revista *Communications* edita un volumen especial dedicado a la enunciación y el cine,⁹ en el cual los artículos giran en torno a la problemática relación entre historia y discurso, la figura del narrador y el lugar del espectador.

Francesco Casetti, en su libro *El film y su espectador* (1986), también toma como punto de partida la distinción historia/discurso de Benveniste y realiza un estudio de los deícticos presentes en el film a partir de una analogía con los pronombres personales de la lengua. De esta manera, identifica al enunciador fílmico con el «yo», al enunciatario con el «tú» y al enunciado con el «él». Para Casetti, estas tres instancias están presentes en el texto siempre, pero su valor y función pueden cambiar según el caso.¹⁰ Metz (1991) critica a Casetti por esta utilización excesiva de la lingüística en los estudios cinematográficos y por antropomorfizar las instancias enunciativas, fundamentalmente por intentar traspolar un análisis de pronombres y deícticos de la lengua al análisis del audiovisual.

c. *El espectador, entre constructo teórico y sujeto empírico*

En los estudios de cine, es Casetti (1986) quien explora los modos en los que el cine marca la presencia y asigna una posición al espectador, induciéndole a

⁸ Dice Metz sobre su texto: «Yo mismo he estado entre aquellos que, en los años setenta, han hablado del film transparente. Fue, no por azar, en un homenaje a Benveniste, un artículo titulado Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos) (...) Pero en el mismo año, en otro texto (“El significante imaginario”), describía la “transparencia” como siendo ella misma un régimen enunciativo, activamente fabricado por el trabajo de un significante muy ocupado en simular la ausencia» (1991 (2012):s/p).

⁹ Simon y Vernet (1983).

¹⁰ En la función objetiva (el cine clásico, institucional) prevalece el «él», en la configuración del mensaje (aquel texto que interpela directamente al espectador) prevalece el «tú», y en la función subjetiva (como por ejemplo en el caso del plano subjetivo, en donde la cámara muestra exactamente lo que ve el personaje) el «yo-enunciador».

seguir un recorrido. A diferencia de los primeros semiólogos del cine, que veían al espectador como un decodificador relativamente pasivo de códigos preestablecidos, Casetti ve al espectador como un interlocutor activo e interpretante. El teórico italiano (y luego también Roger Odin) encuentra en la pragmática la disciplina a partir de la cual conciliar el análisis textual propio de la semiótica, con un componente sociológico que él consideraba ausente en ella, y que le permite avanzar en las relaciones entre texto y contexto.

Según sus planteamientos, los enunciados fílmicos no son autosuficientes y necesitan del rol que desempeña la mirada, lo que él denomina «el espectador». Éste es un constructo, distinto de los espectadores de carne y hueso, del público concreto, y que al mismo tiempo se distancia de las figuras intratextuales clásicas de enunciador y enunciatario. El espectador es una mirada compleja, un «conjunto de hipótesis que están presentes en el texto: una especie de interlocutor simbólico».¹¹ aunque también lo considera como interlocutor empírico, en el sentido de que ese conjunto de hipótesis que se proyecta en el contexto predetermina el funcionamiento del film en un entorno específico.

Según Gustavo Aprea, la principal diferencia entre los planteamientos de Metz y Casetti se basa en la concepción de este espectador, que el segundo sostiene como instancia mediadora, como interfaz entre una instancia de enunciación y una de comunicación. Para Metz este pasaje resulta imposible. Las figuras de la enunciación son abstractas y estructurales, inconfundibles con el emisor y el receptor de la comunicación, definibles en términos de una relación intratextual, no a través de referentes extratextuales.¹² El enunciador es para Metz la película y no una instancia situada por encima o por debajo de ella con características antropomorfas. De ahí que defina la enunciación fílmica como una instancia «(...) impersonal, textual, metadis-cursiva, [que] comenta o reflexiona, según los casos, su propio enunciado» (1991 (2012):s/p). Para Metz la enunciación afecta a todos los espacios de producción de sentido del film. Todo el enunciado fílmico deviene así espacio de enunciación: «la enunciación es el acto semiológico a través del cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto» (Metz citado en Gaudreault y Jost 1990 (1995):65).

La incorporación en Culioli de la idea de un sujeto enunciador concebido, no como un sujeto efectivo real que reenviaría a una teoría empirista de la enunciación, sino como sujeto teórico o, más precisamente, como un modelo meta-lingüístico que se revela necesario para fundar la descripción de los funcionamientos cognitivos, es un aspecto central para reflexionar sobre la productividad de sus desarrollos en el análisis de la enunciación cinematográfica. Una enunciación que se vincula a un discurso que resulta problemático para ser

¹¹ Cfr. APREA Gustavo, «Metz, Casetti y los problemas de la enunciación cinematográfica», Buenos Aires: mimeo, 2005.

¹² *Ibid.*

abordado desde ciertos modelos, por el carácter descentrado de su producción, pero que encuentra en la definición misma de enunciado de Culioli, un espacio desde el cual ser pensada. En los *Escritos* Culioli define enunciado como

(...) una configuración de *marcadores*, que son a su vez la huella de *operaciones*, es decir, que es la materialización de fenómenos mentales a los cuales no tenemos acceso, y de los que nosotros los lingüistas sólo podemos dar una representación metalingüística, es decir, abstracta ([2010]:24, cursivas en el original).

La noción de operaciones, que es retrabajada en profundidad por Sofía Fisher en su libro *Énonciation. Manières et territoires* (1999),¹³ ya estaba presente en los planteamientos culiolianos y permite un abordaje integrador de los discursos sociales, al articular los dominios lingüístico o textual y extra-lingüístico o extra-textual. Entre estas operaciones, señala Fisher, se destaca la de referenciación. Ésta, y más allá de lo que las resonancias jacksonianas puedan sugerirnos,

(...) no entraña una hipótesis sobre la realidad o la ficción, la verdad o la falsedad de un mundo exterior al lenguaje: en la medida en que lo extra-lingüístico se define en relación con el funcionamiento del lenguaje, «se trata de referir en el enunciado las huellas de dicha relación» (Fisher 1999: 21).

De esta manera, y dejando de lado cualquier posibilidad de análisis inmanen-tista, toda predicación debe ser asumida, organizada y modalizada en relación a una situación de enunciación determinada. Para el lingüista en el que está pensando Culioli, lo importante no es el valor de verdad de un enunciado, sino su valor referencial, es decir, que el enunciado permite construir un sistema de localización gracias al cual los enunciadorez podrán referir, establecer una relación entre un enunciado (una situación enunciativa) y un acontecimiento (estado o cambio de estado considerado por los enunciadorez, sea factual o imaginado).

La noción de co-enunciador que propone Culioli nos permite, por otra parte, abrir nuevas perspectivas en la reflexión sobre la construcción del espectador en el enunciado filmico. Culioli señala que:

En las operaciones enunciativas siempre se construye a un co-enunciador. Puesto que el enunciador es en realidad un origen subjetivo que se construye necesariamente como intersubjetivo, es decir, que nos

¹³ Recuperamos los planteamientos desde las lecturas de María Elena Bitonte (2009).

construimos siempre un co-enunciador que no es necesariamente de carne y hueso ([2010]:25).

Esta instancia co-enunciativa no implica una efectividad comunicativa, a lo sumo se puede hablar de una «ilusión comunicativa». Desechada la «ilusión de la simetrización», de «transparencia» en la comunicación, se torna necesario repensar la producción de sentido. Un acercamiento a los «procesos cognitivos» de aprehensión de los enunciados, que tenga algún tipo de pretensión formalizadora más allá de la mera descripción, es parte central del programa culioliano, un programa que sigue un camino «abstractizante» a través del análisis de procesos cognitivos formalizados de una manera no secuencial.

El planteo de Culioli propone, de esta manera, otra vía de acceso al problema presentado por Casetti y Metz en relación a la construcción del espectador cinematográfico. Por un lado el concepto de co-enunciador está situado dentro del plano de la enunciación, no está ni «por encima ni por debajo» de ésta como critica Metz a Casetti. Al incorporar la referenciación dentro del marco de lo enunciativo, Culioli instauro el mundo como variable. Sin embargo no lo hace en los términos sociales e históricos a los que hace referencia Odin,¹⁴ sino a partir del reconocimiento de huellas que se inscriben en el plano textual, con todas las pérdidas y desvíos que esto implica. El lenguaje en tanto ocurrencia crea su propio contexto como efecto signifiante, como marco de interpretación y escenario en el cual se inscribe.

La noción de co-enunciador se despliega como una alternativa válida para pensar ese salto (no resuelto) que presentaba la semiopragmática de Casetti y Odin, en tanto y en cuanto entendía al espectador, por un lado, como un constructo teórico y, por el otro, como un sujeto empírico. Al estudiar la modalización desde la perspectiva de las operaciones de producción e interpretación que ponen en marcha los co-enunciadores, Culioli plantea, muy cerca de la socio-semiótica, cómo adviene la significación: «El sentido es en primer lugar *desencadenar en el otro una representación*» ([2010]:31).

II. Construyendo enunciados

a. Las operaciones de referenciación

En esta segunda parte del trabajo nos proponemos reflexionar sobre un posible diálogo teórico entre el modo en el que se ha conceptualizado, en las teorías

¹⁴ Para Roger Odin (1983) es fundamental situar espacialmente (en un marco histórico y social) la circulación de las películas, para estudiar el modo en que el espectador construye el significado de un film. Este «espacio de comunicación» constituido entre el productor y el espectador puede ser de diversa índole: desde una sala de cine convencional (espacio ficcional de entretenimiento) hasta un espacio educativo, pedagógico (una escuela) o inclusive un espacio familiar, doméstico.

de abordaje del texto fílmico, el advenimiento de sentido convencionalizado —en su ligazón a conceptos como los de género, estilo y verosímil— y el modo en el que Culioli piensa la semiosis, en el contexto de la relación sujeto, lenguaje, mundo, encabalgado sobre ese macro-concepto que el teórico francés denomina *noción* y define como:

(...) ese haz de propiedades físico-culturales que aprehendemos a través de nuestra actividad enunciativa de producción y comprensión de enunciados (...). La *noción* se sitúa en la articulación de lo (meta) lingüístico y lo no lingüístico, en un nivel de representación híbrido ([2010]:121, cursivas del autor).

Enmarcados en esta definición, desarrollaremos algunas hipótesis de lectura de los *Escritos*, que entendemos pueden contribuir a pensar los procesos de producción de sentido en el texto fílmico. Un texto que se presenta para nosotros como *ocurrencia*,¹⁵ como encarnación de la *noción* bajo la forma de lenguaje, en el pasaje a una materialidad, al mismo tiempo que a un sistema de referenciación. Entender el film como *performance discursiva* u *ocurrencia* en —términos de Culioli— nos permite pensar en las relaciones entre estabilización y no estabilización del enunciado, respecto de las distintas variables que actúan como centro atractor, en la producción, circulación y consumo de sentido.

b. El tipo y el atractor: una relectura de los géneros y estilos cinematográficos

El paradigma de géneros que utiliza cualquier cultura, o un segmento de ella, se ubica dentro de esos textos impresos que designamos como FILME NO FILMICO: posee la substancia verbal de esos discursos, juega el rol sustitutivo que globalmente le asignamos, o se integra dentro del discurso de la crítica para señalar un topos, en el que el filme se situará.
(Traversa 1984:82).

La insistencia de Culioli en la inexistencia de *ocurrencias textuales aisladas*, de creaciones de sentido *ex nihilo*, en combinación con su definición de enunciado y *espacio enunciativo*, nos permiten —desde una teorización que se vale de las metáforas topológicas para su desarrollo— (re)trabajar nociones clave en las teorías del análisis fílmico como son el género y el estilo.

¹⁵ Para Culioli, toda *ocurrencia* de una *noción* se sitúa en relación a un sistema de referencia en dos sentidos: espacio-temporalmente, *Quantum* y subjetivamente en un dominio de *ocurrencias*, *Quale*. No existen *ocurrencias aisladas*; toda *ocurrencia* se sitúa en relación a otra/s *ocurrencia/s* que le sirve/n de referencia.

Culioli define lo enunciativo como:

(1) la construcción de representaciones de orden nocional, subjetivas y culturales; (2) la construcción de un espacio de referencia ajustado entre los sujetos; (3) una regulación a partir de objetivos de los que se es más o menos consciente, que comporta necesariamente interacciones complejas entre categorías heterogéneas ([2010]:31).

Desplazados así de la posibilidad de *un* sentido a la constitución de un *dominio nocional*, entendido como conjunto de virtualidades significantes, es que entendemos que el pensamiento de Culioli es un marco productivo para pensar la producción y circulación de sentido en el texto fílmico.

En el trabajo citado en el epígrafe de este apartado, Oscar Traversa realiza un recorrido por la noción de género en cine y literatura. Su concepción de «paradigma de géneros», y dentro de él, del metadiscurso crítico como uno de los potenciales *señaladores* de un «*topos*» en el que —y desde el cual— pensar el film de acuerdo a una serie de coordenadas, nos permite reflexionar sobre las relaciones entre un texto fílmico y otros discursos en circulación.

Para pensar la noción de género partimos de la definición de Steimberg que entiende el carácter de «(...) *institución* —relativamente estable— de los géneros, que pueden definirse como *clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático...*» (1998:41, cursivas del autor). Los géneros se constituyen como tales en un funcionamiento social específico, es decir, que responden a particularidades temporales y espaciales que determinan sus formas de actualización y circulación.¹⁶ Por su parte, los estilos que pueden ser entendidos como *modos de hacer* que caracterizan distintos objetos de la cultura, también permiten circunscribir conjuntos de regularidades, dotando de cierta previsibilidad los intercambios.

Rick Altman propone una aproximación semántico-sintáctico-pragmática al tema de los géneros cinematográficos. Considera que los géneros se constituyen como tales en su funcionamiento social específico, por lo cual responden a particularidades temporales y espaciales, que determinan sus formas de actualización y circulación. Los géneros no son categorías transhistóricas, sino que someten su historia a un diálogo con la Historia. Son aparatos que influyen sobre la producción y, en tanto tales, delimitan una serie de estrategias discursivas a tomar en cuenta a la hora de narrar una historia (1999 (2000):30).

¹⁶ «Los géneros no suelen ser, salvo en el caso de algunos *géneros primarios* o *formas simples*, como el saludo o la adivinanza, universales; en este sentido debe entenderse, también, su condición de expectativas y restricciones *culturales* (dan cuenta de *diferencias* entre culturas)» (Steimberg 1998:41, cursivas del autor).

Productivas para abordar aspectos de producción, circulación y consumo de textos filmicos, las nociones de género y estilo, encuentran en Culioli desarrollos que permiten ampliar nuestro horizonte analítico. Señala el teórico francés que:

(...) un espacio enunciativo [está] provisto de un sistema de coordenadas subjetivas y espacio-temporales, tomado en un campo de relaciones intersubjetivas, y toda ocurrencia forma parte de un conglomerado estructurado de ocurrencias que forman un dominio ([2010]:92).

El *dominio nocional* posibilita que el enunciador estructure su enunciado alrededor de una ocurrencia que sirve como referencia, una ocurrencia típica, llamada *centro organizador*. El *dominio* se compone, a su vez, de un *interior* (con *valores positivos*); de un *valor por excelencia* («alto grado relativo») o *atractor*; de un *exterior* (con *valores otros*); y de una *frontera* (*Ibíd.*). El *interior* está conformado por ocurrencias, que entran en una relación de *identificación* con el *centro organizador*, por lo tanto, poseen todas las propiedades que constituyen la noción. El *exterior* está en relación de desconexión con el centro organizador y, finalmente, la *frontera*, zona híbrida que contiene ocurrencias con propiedades que son a la vez del interior y del exterior, entra en una relación de *diferenciación* con el centro organizador. Esta figuración topológica de la producción de sentido, que permite a Culioli pensar en los procesos comunicativos como procesos no lineales, admite a la vez su reflexión sobre la existencia de una representación reguladora, que asegura la identificación de toda ocurrencia con un dominio centrado. Una representación que no debe ser pensada como garante final del sentido de un enunciado.

Este descentramiento de la actividad enunciativa, dado que la producción de todo enunciado está siempre asociada a una dislocación entre producción y recepción, no le impide, sin embargo, a Culioli contemplar en su teoría la existencia de ciertas *invariantes* —no ya de una «gramática universal»— (2010: 85) que pueden ser tomadas como punto de partida para la descripción y el análisis de las operaciones de generación de la significación en un texto o discurso¹⁷ dado. En palabras de Eliseo Verón en el postfacio de los *Escritos*:

La insistencia de Culioli en la flexibilidad característica de la actividad de lenguaje expresa la misma preocupación por no descuidar la complejidad no lineal de los procesos de la semiósis, por tener siempre presente que nos enfrentamos al desafío de describir y explicar procesos donde la deformabilidad es tan importante como la estabilidad, la divergencia tan crucial como la convergencia (Verón en Culioli 2010: 235).

¹⁷ Culioli no utiliza en sus *Escritos* el término discurso. Sin embargo, nos vemos más de una vez tentados a reemplazar en sus desarrollos el término enunciado o texto por el de discurso.

Concebidos como modos de organización, el *tipo* y el *atractor* permiten repensar las conceptualizaciones de género y estilo antes aludidas. El tipo, que es definido por Culioli como «la condición enunciativa de ajuste y de regulación» (2010:125), se apoya en una doble operación de identificación/ diferenciación que es central también en la definición de los géneros. El atractor, por su parte, «que no tiene otra referencia posible que el predicado mismo» y en tanto «constitutivo de su propio fundamento» (2010:125), nos permite pensar en el concepto de estilo. A diferencia del tipo, que corresponde a una ocurrencia representativa, el atractor introduce propiedades topológicas que tornan al sistema *plástico y dinámico*, permitiendo una estabilización intersubjetiva.

En este marco, y siguiendo los planteos de Culioli cuando señala que la Cuantificación (Cnt) tiene afinidades con el tipo, y la Cualificación (Clf) con el atractor (2010:126) es que entendemos que sería posible comprender los enunciados cinematográficos como *ponderaciones variables* de Cnt y Clf, y utilizar las caracterizaciones de *discreto*, *compacto* y *denso*, para pensar la dialéctica que se plantea en las producciones cinematográficas entre género y estilo.

El arco dibujado por Culioli que va de lo *discreto* (entendido como un enunciado en el que la Cnt es preponderante y el tipo se privilegia sobre el atractor) pasando por lo *compacto* (en el que el tipo no juega un papel preponderante y en el que la estabilidad proviene del atractor) a lo *denso* (caso mixto, intermedio o inestable, en el que ni Cnt ni Clf son preponderantes, y en el que no hay forma típica que estabilice), resulta provechoso para pensar —desde las instancias de producción y consumo— la relación de un film con determinados géneros y/o estilos (*cf.* 2010:126, 127).

El diagnóstico que nos entregan nuestros trabajos en el campo de los estudios sobre cine, nos devuelve un mapa en que el funcionamiento de los géneros, con sus rasgos sistematizables, previsibles, de firme funcionamiento sincrónico, debe ser repensado a la luz de las nuevas producciones cinematográficas —pero también literarias o televisivas— que se presentan como un híbrido entre fragmentos de regularidades representacionales, tensando la categoría y atravesándola por la de *estilo de época*. Los desarrollos de Culioli referentes a tipo y atractor como modos de organización textual nos permiten renovar teóricamente estos planteamientos y vislumbrar nuevas líneas para la reflexión en esta materia.

c. El verosímil o apuntes sobre cómo se valida un enunciado

*Sólo la destrucción del discurso
puede destruir su verosimilitud.
(Todorov 1968 (1970):178).*

Una de las particularidades del texto fílmico señaladas por Christian Metz (1973) es que el film construye un poderoso *efecto de realidad*, que toma su

fuerza de la naturaleza del dispositivo, fundamentalmente de la lógica indicial que el film funda recuperando el procedimiento productivo de la fotografía e incorporando otros índices de realidad, tales como el movimiento y el sonido sincrónico. Esta *impresión de realidad* se sustenta también en la coherencia del universo diegético construido por la ficción, que se encuentra fuertemente sostenido por el sistema de verosímil. Y que en el cine clásico se caracteriza por un aparato enunciativo, que se construye en función de generar una ilusión de transparencia, en la cual los acontecimientos parecen narrarse por sí solos.

Metz afirma que lo verosímil es «aquello que actúa conforme a las reglas del género establecido». Como tal, representa una sustitución cultural y arbitraria de los posibles reales, operando desde el plano ideológico y apuntando más que a los temas en sí, a las formas de tratarlos. Se establece entonces como un tipo de censura que opera desde la producción y alcanza a todos los films, más allá de sus temáticas (Cfr. Metz, 1968 (1970):17 y ss.).

Tomando como punto de partida la noción clásica de verosímil, a partir de la poética aristotélica¹⁸ y la teoría francesa del siglo XVII,¹⁹ Metz plantea el carácter fuertemente conservador del verosímil, dado que un discurso se construye en relación a discursos anteriores ya pronunciados:

Lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de pleno censura, solo que aparecerán entre todos los discursos posibles de la ficción figurativa, los que autorizan los discursos anteriores (1968 (1970):20).

Esta censura en la que *lo dicho* condiciona *lo por decir* es para Metz más peligrosa y efectiva que la censura de tipo institucional, declarada, ya que no recae sobre contenidos específicos sino sobre la manera en la que éstos son representados.

Partiendo de la distinción de Hjelmslev entre forma de la expresión y forma del contenido, Metz señala que las censuras institucionales apuntan en el cine a la sustancia del contenido, en tanto que la censura de lo verosímil apunta a la forma del contenido, al modo en que el film habla de lo que habla. Las prohibiciones, en general, no se dan tanto a nivel de la sustancia (tema) como de la forma del contenido (Cfr. 1968 (1970):22).

Lo verosímil aparece así como cultural y arbitrario, y la línea de lo que excluye y lo que retiene varía según los países, las épocas, las artes, los géneros. Sus

¹⁸ Que señala que las artes representativas no representan todos los posibles, sino los posibles verosímiles.

¹⁹ Según la cual verosímil es aquello conforme a las leyes de un género establecido.

variaciones afectan al contenido de los verosímiles, no al status de *lo verosímil* que reside en la existencia misma de una línea de demarcación:

La obra verosímil (...) trata de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes del discurso o reglas de escritura. La obra verosímil se pretende, y pretende que le crean, directamente traducible en términos de realidad (1968 (1970):28).

Lo verosímil, y su contrario lo verdadero, sólo pueden definirse de forma relativa y absoluta a la vez (1968 (1970):26). Ninguna obra está enteramente liberada de todos los verosímiles, y la «verdad» de hoy puede tornarse verosímil de mañana. De *verdad verosimilizada* en *verdad verosimilizada* es que el cine ha ampliado sus decibles en su historia.

Ante la convención, ese colectivo al que Metz denomina *las culturas* sólo puede elegir entre dos actitudes. Por un lado, aquella que consiste en una buena conciencia que expone y asume la convención, lo que Metz considera «los verdaderos films de género», aquellos que asumen libremente el código («dentro de cuyos márgenes se hace posible decir muchas cosas»). Films que se ofrecen como el producto de géneros reglamentados destinados a ser juzgados como *performance* de discurso. Por el otro, aquella adoptada por los films *verdaderamente nuevos*, en los que adviene un nuevo discurso posible que ocupa el lugar de una *convención vergonzosa*. Actitud en la que ubica, por ejemplo, a las producciones de la *Nouvelle Vague* que alteraron el lenguaje cinematográfico, las temáticas y las formas de representación tradicionales.

Partiendo entonces de estos desarrollos metzianos, es que nos interesa establecer algunos puntos de diálogo con el pensamiento de Culioli sobre la validación de enunciados. Si pensamos el verosímil en tanto componente central de la relación predicativa que designa una representación, podemos llegar a estudiar la manera en que ésta es validada. Según Culioli, una relación predicativa no es ni verdadera ni falsa. Para convertirse en una aserción será preciso que esté *situada* en un espacio enunciativo provisto de un sistema de coordenadas parametrado: «La relación predicativa está situada con respecto a un punto de referencia subjetivo (un sujeto enunciadador) que tomará a cargo —se comprometerá— presentándose como garante de la aserción» (2010: 107).

La validación de un enunciado, según Culioli, está sujeta a modalidades lógicas y la adecuación debe ser pensada como un gradiente, que va desde un *centro* en el que estaría la adecuación estricta a una *frontera* («no realmente adecuado, o realmente inadecuado») donde «(...) “ser verdadero” puede ser representado como un rizo [*boucle*], mientras que el “no totalmente” introduce una distancia entre el valor verdadero y el valor aproximado» (2010:107).

Esta conceptualización de la validación deja trazada una topografía que permite pensar en la producción de enunciados y en la relación sujeto-lenguaje-mundo desde un punto de vista singular. El problema de la representación del mundo está presente en el cine desde sus orígenes. Fue un tópico recurrente en los desarrollos de sus principales teóricos, por ejemplo, André Bazin, quien señala en *¿Qué es el cine?* que

(...) no existe «el realismo» sino «los realismos». Cada época busca el suyo, es decir, la técnica y la estética que mejor pueden captar, retener y restituir lo que se quiere mostrar de la realidad (1958 (2006):146-7, comillas del autor).

La concepción culioliana de la enunciación como ligada a tres operaciones básicas: representación, referenciación y regulación intersubjetiva, reubica en el centro de la discusión la necesidad de —utilizando una de sus metáforas— *salir del corset* que implica la concepción de la semiosis como un proceso unidireccional o cerrado.

Cuando Culioli señala que existen cuatro modalidades lógicas de validación de los enunciados,²⁰ lo que está indicando es la existencia de una tensión y un dislocamiento permanente entre las primeras tres modalidades, centradas en *ego* (en el yo que enuncia), y la cuarta modalidad, centrada en *alter* (donde hay un juego de roles en el que entra el tú). Mientras que en la primera modalidad es *ego* quien valida, en la modalidad dos lo validado por *ego* puede ser validado o puesto en suspenso por *ego* y por *alter*. Por su parte, en la tercera modalidad habría un doble centramiento en *ego*, ya que *ego* es el único capaz de validar sus propios gustos. Finalmente en la cuarta modalidad, *ego* aparece descentrado y aparece centrado *alter* que es quien valida y que puede, a su vez, ser validado o no por *ego*.

Este descentramiento en la validación de los enunciados, que dota a *alter* de un rol activo, descentrando a *ego* como productor de sentido, permite pensar en un concepto amplio de lo verosímil, más allá de su comprensión como parámetro de representación —de contenido y formal— altamente convencionalizado.

Si retomamos el concepto metziano de verosímil y lo ponemos en relación con las modalidades de validación del enunciado propuestas por Culioli, podríamos

²⁰ Una primera modalidad de carácter asertivo en la cual «Quien asevera valida mediante su acto de aserción el valor centrado y excluye cualquier otro valor posible», y «La distancia entre lo validado a lo validable es nula; no hay más que un validable validado» (2010:108); una segunda que abarca el orden de la posibilidad, lo necesario, lo contingente, en la cual «(...) junto al valor propuesto como valor correcto existe otro valor que bien podría ser el correcto» (2010: 108); una tercera que está en relación con la opinión; y, finalmente una cuarta en la cual aparece el «tú», y es *alter* quien valida el enunciado.

entonces señalar, a modo de hipótesis, algunas cuestiones sobre la manera en que los enunciados cinematográficos pueden ser validados. Mientras que el verosímil del cine clásico reposaría en una modalidad del enunciado que lo acercaría a una forma asertiva (fundamentalmente por la idea de univocidad que plantea), el sistema de coordenadas provisto por el espacio enunciativo de un cine por fuera de los cánones clásicos plantearía otro tipo de validación. Una validación en la que se construye una singular escena enunciativa que hace entrar a *alter* como sujeto activo en la producción de sentido.

III. A modo de conclusión, algunas líneas de apertura

...construimos nuestras operaciones, nuestras representaciones, nuestras categorizaciones, y sabemos que no hay categorización fuera de la cultura, que no hay categorización fuera de los sujetos, que por lo tanto no hay categorización fuera de lo intersubjetivo.
(Culioli 2010)

Como señalamos en la introducción, nuestra propuesta de lectura de los *Escritos* persiguió el objetivo de generar una serie de hipótesis de lectura de los desarrollos culiolianos, en un intento por pensar su productividad en el campo de los estudios cinematográficos.

Entendemos que muchas de sus conceptualizaciones, centralmente las que repiensen cómo analizar enunciados compuestos por materiales heterogéneos, así como aquellas que buscan profundizar en el tratamiento del sujeto enunciativo desde un modelo metalingüístico, nos permiten volver a ciertas formulaciones clásicas de abordaje del film, para abrir la posibilidad de nuevos derroteros teóricos.

En este sentido, nuestras hipótesis de lectura podrían ser resumidas en los siguientes enunciados:

- Las definiciones de Culioli de enunciado como configuración de marcadores, que son huellas de operaciones, y de enunciación como operaciones de producción de sentido en distintos niveles (representación, referenciación y regulación intersubjetiva), abren la posibilidad de pensar en la productividad de sus desarrollos para campos no estrictamente lingüísticos.
- La construcción del pensamiento culioliano sobre la base de metáforas topológicas, permite (re)pensar conceptualizaciones —género, estilo, verosímil— con las que distintas teorías han abordado temas vinculados a la creación convencionalizada de sentido, en el texto fílmico.

- El modo en que Culioli piensa la relación sujeto, lenguaje, mundo, permite abordar desde una nueva perspectiva la relación entre cine y representación de la realidad. Un problema clásico, que encuentra en la operación de referenciación un espacio interesante desde el cual ser actualizado. ■

REFERENCIAS

- ALTMAN Rick
1999 *Film/Genre*, Londres: British Film Institute; (tr. esp.: *Los géneros cinematográficos*, Buenos Aires: Paidós, 2000).
- AUMONT Jacques *et al.*
1983 *Esthétique du film*, París: Éditions Fernand Nathan; (tr. esp.: *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Buenos Aires: Paidós, 2008).
- BAZIN André
1958 *Qu'est-ce que le Cinéma?*, París: Editions du Cerf; (tr. esp.: *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2006).
- BENVENISTE Émile
1966 *Problèmes de linguistique générale* vol I, París: Gallimard.
1974 *Problèmes de linguistique générale* vol II, París: Gallimard; (tr. esp.: *Problemas de lingüística general*, vol. I y II, México: Siglo XXI, 2007).
- BITONTE María Elena
2009 «Tres aportes a la noción de operaciones: Verón, Fisher, Goodman», *Figuraciones [on line]*, VI:s/p, (citado el 15 de junio de 2011) disponible en: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/recorrido.php?idr=45&idn=6&arch=1#texto>>.
- CASSETTI Francesco
1986 *Il film e il suo spettatore*, Milán: Bompiani; (tr. esp.: *El film y su espectador*, Madrid: Cátedra, 1989).
- CULIOLI Antoine
1976 «La formalización en lingüística», *Lenguajes*, 3:11-25.
[2010] *Escritos* (compilación, prólogo y postfacio: FISHER Sophie y VERÓN Eliseo, trad. VARELA Lía), Buenos Aires: Santiago Arcos.
- FISHER Sophie
1976 «El problema de los universales: contribución al análisis de las relaciones entre lingüística y antropología», *Lenguajes*, 3.
1999 *Énonciation. Manières et territoires*, París: Ophrys.
- FISHER Sophie y VERON Eliseo
1986 «Théorie de l'énonciation et discours sociaux», *Etudes de Lettres*, 211, 4:71-92; (trad. esp.: «Teoría de la enunciación y discursos sociales», ficha de cátedra del seminario *Antoine Culioli y la teoría de las operaciones enunciativas* dirigido por Sophie Fisher y Oscar Traversa, Buenos Aires: Maestría en Análisis del Discurso, FFyL, UBA, 2010)
- GAUDREAU André y JOST François
1990 *Le récit cinématographique*, París: Nathan; (tr. esp.: *El relato cinematográfico*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1995).
- METZ Christian
1964 «Le cinéma: langue ou langage», *Communications*, 4: 52-90.
1968 «Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable?» en AA.VV., *Le vraisemblable*, París: Editions du Senil; (tr. esp.: «El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?», en BARTHES Roland *et al.*, *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 17-30).
- 1968 *Essai sur la signification au cinéma I*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*, Barcelona: Paidós, 2002).
- 1973 *Essai sur la signification au cinéma II*, París: Klincksieck; (tr. esp.: *Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972) Volumen II*, Barcelona: Paidós, 2002).

- 1977 «Histoire/discours. Note sur deux voyeurismes», en *Le signifiant imaginaire, psychanalyse et cinéma*, París: Union générale d' Editions; (tr. esp.: «Historia/Discurso (Nota sobre dos voyeurismos)», en *Psicoanálisis y cine. El signifiante imaginario*, Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1979).
- 1991 «Quatre pas dans les nuages», en *L' énonciation impersonnelle, ou le site du film*, París: Meridiens Klincksieck; (tr. esp.: «Cuatro pasos por las nubes», *Avizora [online]* (citado el 20 de junio de 2012) disponible en: <http://www.avizora.com/publicaciones/cine/textos/textos_002/0008_cuatro_pasos_nubes.htm>.
- ODIN Roger
1983 «Pour une sémio-pragmatique du cinéma», *Iris*, 1, 1:67-82
- PIDOTO Adriana
2009 «La figura del ama de casa en la revista *Mucho Gusto* durante el primer Peronismo», *Figuraciones [online]*, V, (citado el 15 de junio de 2011) disponible en: <<http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/articulo.php?ida=102&idn=5&arch=1>>.
- SIMON Jean-Paul y VERNET Marc (eds.)
1983 *Communication*, 38, París.
- STAM Robert et al.
1992 *New Vocabularies in Film Semiotics*, Londres: Routledge; (tr. esp.: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Barcelona-Buenos Aires: Paidós, 1999).
- STEIMBERG Oscar
1998 *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires: Atuel.
- TODOROV Tzvetan
1970 «Du vraisemblable que l'on ne saurait éviter», en AA.VV., *Le vraisemblable*, París: Editions du Seuil; (tr. esp.: «Lo verosímil que no se podría evitar», en BARTHES Roland et al., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 175-78).
- TRAVERSA Oscar
1984 «La aproximación inicial al filme: el contacto con el género», en *Cine: el signifiante negado*, Argentina: Hachette.
- VERÓN Eliseo
1974 «Para una semiología de las operaciones translingüísticas», *Lenguajes*, II:11-36.
1993 *La semiosis social*, Barcelona: Gedisa.