

HABRÁ QUE HACERSE CARGO: IMAGEN, SENTIDO Y SUJETO EN EL PARADIGMA COMUNICATIVO.

Palabras clave: Análisis textual, Teoría del Cine, Imagen, Paradigma Comunicativo, Teoría del encuadre, Teoría Crítica.

José Antonio Palao Errando. Universitat Jaume I de Castelló

"Todas las ciencias del espíritu, e incluso todas las ciencias que estudian lo vivo, tienen que ser necesariamente inexactas si quieren ser rigurosas."

Martín Heidegger

EL ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA CENTRALIDAD EPISTEMOLÓGICA DEL PARADIGMA COMUNICATIVO.

El nacimiento de la AE-IC y la convocatoria de su congreso fundacional representan la culminación del proceso por el que los saberes universitarios que se habían encargado tradicionalmente tanto del estudio de los procesos informativos, como de la producción audiovisual o de las prácticas publicitarias, se han venido integrando bajo el cobijo epistémico y académico de las llamadas Ciencias de la Comunicación¹. Es Erik Neveu quien, a nuestro juicio, mejor designa las dos líneas que fundamentan esta hegemonía del Paradigma Comunicativo. Por un lado, tenemos, por supuesto, el auge de todas las tecnologías de la comunicación, pero, por otro, éste confluye con toda la trama intelectual procedente del reciclado democrático del marxismo que tiene su piedra angular en la *Teoría de la acción comunicativa* de Jürgen Habermas. Además, esta centralidad del Paradigma Comunicativo implica la ya impostergable inscripción del discurso de la ciencia y de la cultura de la empresa en el área de conocimiento que demarca. Por ello mismo, la hegemonía de la finalidad comunicativa resulta incuestionable siempre que no suponga la exclusión de cualquier planteamiento que no se avenga a su dominio, que tiene como sus correlatos la hipostatización del dato numérico y estadístico y la atención prevalente a las estructuras de mercado y a la vertiente pragmática, ortológica y técnica de los productos comunicativos, relegando a un lugar periférico o auxiliar el análisis de los efectos de sentido y la atención a las marcas subjetivas inscritas en los procesos discursivos que éstos generan y a su trascendencia gnoseológica, ontológica y -¿por qué, no?- existencial.

Por ello mismo, urge conocer el origen y alcance epistemológico del paradigma hegemónico en el área de conocimiento en el que hemos de trabajar como el mejor antídoto para no acabar confundiendo la *investigación de la comunicación* con un simple cálculo de la eficacia. Con otras palabras, conformarnos con las técnicas de *producción comunicativa*, soslayando la indagación de

¹ Y que cuenta con su propia epopeya académica en el reciente libro de la profesora Leonarda García Jiménez (*Op. cit.*), fuente irrenunciable de esta contribución como de cualquier estudio sobre Ciencias de la Comunicación en España en los próximos años, con todo su valor científico y sintomático, tanto por su alcance como por algunas de sus exclusiones, de las que ella da perfecta razón en su propio texto.

sus *efectos*. Probablemente, todo este estado de exaltado pragmatismo es efecto del descrédito – temporal, opinamos- al que se han visto abocadas las aportaciones del postestructuralismo, acusadas de aporéticas, y que ha venido acompañado de la imputación de acientificidad y de déficit epistémico a cualquier pretensión crítico-hermenéutica en el abordaje de la producción mediática. Pero, precisamente, pensamos, ésta ha sido la causa principal de que la definición paradigmática de las Ciencias de la Comunicación haya quedado difuminada en el ámbito genérico de las Ciencias Sociales. Ejemplo claro de este proceso resulta el manifiesto confinamiento en las metodologías relativas al análisis filmico y en general a las ciencias de la significación, con el análisis textual a la cabeza, a la periferia epistemológica del nuevo paradigma, cuando no expulsadas del mismo sin más contemplaciones.

A la vista de todo ello, la presente comunicación pretende reivindicar la reintroducción de una aportación teórica en sentido fuerte a través del *análisis textual*, de la integración del *componente subjetivo* y de la *especificidad de lo visual* en el esclarecimiento del ámbito comunicativo. Siguiendo esta orientación, la investigación en comunicación debería permitir la articulación de cortes sincrónicos conducentes a una visión sistemática de la cultura en perpetuo diálogo interdisciplinar con la Historia de las Ideas y de las Mentalidades. La incorporación de constelaciones conceptuales propias de la *Teoría Cinematográfica* y del *corpus* de la *semiótica estructural* han de ser imprescindibles en este propósito de mostrar cómo una racionalidad no cientifista es un pilar insoslayable de una Ciencia de la Comunicación que se quiera a la vez autónoma y no restrictiva.

UN POCO DE HISTORIA: EL ÁREA DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD.

En resumidas cuentas, el ámbito de las Ciencias de la Comunicación en la Universidad española nace de la confluencia del área de *Periodismo* y de la de *Comunicación Audiovisual y Publicidad* en un mismo espacio epistémico. De hecho, ya el área de Comunicación Audiovisual tiene una historia a la que es necesario referirse para ver cómo el componente filmico ha ido subsumiéndose en la genericidad discurso audiovisual. Para hacerse cargo de esta cuestión es conveniente un repaso en perspectiva de la evolución del campo de conocimiento de las prácticas audiovisuales, tal y como ha ido siendo asimilado por la Universidad Española. Cuando este abordaje empieza a producirse, entre finales de la década de los 70 y principios de los 80, lo hace en forma de un interés por el discurso cinematográfico y por el campo de lo filmico. De esta manera, la *arché* más inmediata –valga la paradoja- de nuestro campo académico son los estudios cinematográficos, y esta atención al hecho filmico está claramente impregnada del aún reciente apogeo del estructuralismo francés y de su absoluta hegemonía en el campo de las ciencias del lenguaje y de la teoría literaria. El principal interés de los estudiosos del cine, primero, y con el avance de los años 80, de las manifestaciones audiovisuales, después, era el abordaje hermenéutico,

semiótico y crítico. Con otras palabras, había un interés mucho mayor por la estructura de la *significación* que por la pragmática de la *comunicación*. Se pensaba que el estudio del cine iba a ir de la mano del estudio de la literatura, la historia del arte, la estética, las artes escénicas, e incluso de las lenguas naturales; y no, de los procesos económicos, mediáticos, sociológicos y tecnológicos. La inexistencia de una industria audiovisual solvente, a la sazón, era sin duda una de las causas principales de esta prevalencia, pero también, sin duda, había un caldo de cultivo político y emancipatorio que se fue disolviendo con el asentamiento del *status quo* democrático.

Por ello mismo, el proceso se iba a reorientar en los años posteriores como reflejan magníficamente los profesores Josep M. Martí, Rosa Franquet y Antoni Pérez-Portabella (*Op. cit.*) en su estudio sobre la incorporación de la tecnología a los estudios universitarios de comunicación². Distinguen los autores tres etapas en esta asunción de lo tecnológico por lo académico: una *etapa analógica*, otra de *transición digital*, y por último, la etapa de *convergencia digital*. Es en la segunda donde se presentan “un alto volumen de asignaturas multirregistro tanto en el ámbito práctico como teórico. Es decir, los programas de las materias atienden indistintamente a perspectivas periodísticas, publicitarias o de ficción”. Lo que es tanto como decir, *que lo audiovisual y publicitario adquieren un estatuto epistemológico unificado al margen de las clasificaciones académicas tradicionales y la inveterada jerarquía entre lo artístico y lo mediático queda disuelta*. Desde aquellos orígenes hasta ahora, por tanto, lo más reseñable en nuestra área es precisamente el triunfo de un nuevo paradigma de conocimiento que se ha convertido en hegemónico y que, en honor a la nomenclatura que al final se ha adoptado, llamamos *Paradigma Comunicativo* que, de forma genérica, si no en perspectiva, coincide con lo que se ha llamado *Paradigma Informacional* o *Paradigma Informativo* (Palao, 2004). La diferencia de denominación radica, en cualquier caso, en el privilegio del polo emisor o del polo receptivo, respectivamente. Lo que me interesaba subrayar es que esta denominación, y la estructura epistémica del área de *Comunicación Audiovisual y Publicidad*, tiene un origen histórico y gnoseológico en el que al final se ha optado, con el mayor consenso, por una jerarquía conceptual determinada que agrupa un determinado conjunto de saberes, priorizando con ello unos enfoques y unas funciones sobre otras: la prevalencia de las estrategias y del control productivo de sus efectos, frente al componente histórico-hermenéutico y el desarrollo del componente subjetivo y, en su acepción estética, sensible. La gestación de esta hegemonía paradigmática ha sido pareja, obviamente, a la implementación de las nuevas tecnologías aplicadas a la imagen y a la comunicación. Ello, a su vez, ha generado una estructura docente en la que conviven distintos horizontes gnoseológicos y pragmáticos. Por una parte, están aquellos docentes que se ocupan de la *pragmática de la comunicación*, esto es, de transmitir una formación sobre el buen uso de los

² Para un enfoque diferente de esta cuestión, vid. Rodríguez Merchán, *Op. cit.*

canales de comunicación que garanticen la efectividad de los mensajes. Otro sector de la docencia, queda encargado de *ortología* la de la comunicación, es decir, de los conocimientos de las herramientas discursivas y técnicas que aseguren la correcta y más competente posible elaboración y cifrado de los mensajes a comunicar. Por último, hay un sector de la docencia encaminado a formar al alumno en la *reflexión* sobre su práctica, que incluiría el trabajo de investigación histórica, filológica y analítica y el esfuerzo de *conceptualización teórica*.

VALIDACIÓN

En absoluto nos oponemos a ninguno de estos procesos, pero creemos necesaria una reflexión sobre ellos para tomar su medida epistemológica e insertar legítimamente en su trama saberes que no tienen esos objetivos de eficacia pragmática como meta primera. Porque si bien la validación epistemológica en las ciencias naturales implica un *paradigma único* para cada disciplina, donde los paradigmas superiores y los parciales (especializados) están en una relación de inclusión respecto al paradigma global, las ciencias humanas, sin embargo, deben defender la posibilidad de paradigmas alternativos en una interrelación tal que el rigor provenga de su relación de intersección y de no ignorancia mutua, pero no necesariamente al amparo tutelado de la hegemonía de un paradigma único. En el caso de las Ciencias de la Comunicación, la convivencia de un *Paradigma Hermenéutico* al lado de un *Paradigma Comunicativo* es un ejemplo claro de ello. La hegemonía indiscutible del Paradigma Comunicativo que se lee en el propio diseño académico de nuestra área de conocimiento, no implica, a nuestro entender, su exclusividad sino su complemento:

- **Paradigma comunicativo:** intersubjetividad, estrategia, acción comunicativa.

↓↑

Ética, veracidad, decodificación.

↑↓

- **Paradigma hermenéutico-crítico:** subjetividad, interpretación, recepción crítica, creatividad.

Es de esta manera, como podemos contemplar la cuestión de del horizonte de la interpretación en el seno de la cultura de la información y de la imagen. La intersección entre los dos paradigmas se encuentra en la utilidad del planteamiento hermenéutico-crítico para los fines comunicativos³. La capacidad crítica es necesaria en la formación de los profesionales de las prácticas audiovisuales y publicitarias en el seno de las industrias culturales, sí, pero no olvidemos tampoco, que hay fenómenos discursivos dentro de los propios *media* que convierten en imprescindibles estos saberes en el bagaje de cualquier profesional competente, como, por ejemplo, la adopción de la batería

³ Vid. Rosa Franquet, *Op. cit.*

retórica que erigieron las prácticas artísticas de vanguardia por el lenguaje publicitario. Es ahí donde creatividad y ética, en el seno del abordaje hermenéutico, se hayan inexorablemente obligadas a dialogar.

Sin embargo, cuando hablamos de las metodologías y de los criterios científicos de validación que dan su carta de identidad a las Ciencias de la Comunicación todo enfoque de este tipo parece extraterritorial respecto a una cierta identidad epistemológica y corporativa. García Jiménez (p. 71) las esboza con claridad (citando a Berganza, Conde, Ruiz y San Roman, 2005): “las encuestas y sondeos, los análisis de contenido, experimentos de laboratorio, entrevistas en profundidad, grupos de discusión o la observación participante”. Y añade: “También podrían apuntarse el método Delphi, y los estudios semióticos, sociosemióticos o análisis del discurso”. Es decir, que **los factores extra-textuales quedan claramente privilegiados sobre el análisis de los enunciados en su fijación textual**. Precisamente por ello cuando el investigador de la comunicación decide hacerse cargo de enunciados fijados en un soporte verbo-icónico-auditivo lo hace en función del llamado *análisis del contenido* (Krippendorff) y su versión más sofisticada, la *teoría del encuadre (framing)* ⁴, es decir, privilegiando el carácter transversal, cuantitativo y pragmático de la comunicación sobre su vertiente hermenéutica. Como explican Teresa Sádaba, M^a Teresa La Porte, Jordi Rodríguez-Virgili:

“Las investigaciones en comunicación sugieren que son los medios los que crean el significado de lo que ocurre en la sociedad. La creación de significados por parte de los medios lleva a considerar que las noticias también son creadoras de realidad. Desde los medios de comunicación, el *framing* se reconoce como una manera de comprender el proceso de definición y construcción de los temas públicos, a través de las organizaciones informativas. (p. 5)

Según los autores, esta forma de abordaje, desde el “encuadre noticioso” a la “agenda setting”, tiene ventajas incuestionables respecto al *análisis textuales* “clásicos”, en tanto que en ellos sólo quedarían expuestos los contenidos manifiestos, elidiéndose toda la trama sub- y para- textual que les otorga su auténtico estatuto pragmático:

“En un intento de superar el mero análisis textual en la descripción de los *frames*, otros autores como Graber, Cohen, Wolfsfeld y Entman indican que los *frames* no sólo aparecen en los textos, sino que de algún modo se encuentran también en el emisor, el receptor y la cultura donde aparece el mensaje. Los mensajes establecen significados que las audiencias comprenden en el mismo contexto cultural. De hecho, en la comunicación el intercambio de contenidos sería imposible sin esos significados compartidos. Así los productores de noticias, que deben transmitir rápidamente información a una audiencia heterogénea, usan un vocabulario audiovisual compartido así como descripciones y analogías familiares al espectador. Los productores de televisión conocen los tipos de esquemas que tienen las audiencias de distintas culturas para la interpretación de la historia y el contexto en el que la historia es recibida. Los significados son aprehendidos por la audiencia de un modo natural, puesto que también los *frames* implícitos tienen un sentido para ellos”. (p. 6)

⁴Vid. Igartua y Humanes (*Op. cit.* Pp. 243 y ss.) El profesor Igartua es uno de los más destacados cultivadores en nuestro ámbito de las técnicas derivadas de la *Teoría del encuadre*. Cito sólo su libro en colaboración con la profesora Humanes, por un imperativo de espacio, pero en Internet son rastreables sus cuantiosas contribuciones al estudio de los encuadres noticiosos.

Si no andamos errados, lo que se está jugando aquí es precisamente la idea de la relación texto-contexto en el funcionamiento socio-comunicativo de los enunciados mediáticos, y se están privilegiando los mecanismos de indagación externa sobre el análisis intratextual que ya la semiótica desde los años 70 había designado como autosuficiente respecto a sus propósitos, designando un contexto pertinente de interpretación que revela esa pertinencia en el hecho de haber dejado sus huellas en la propia materialidad del texto (Zunzunegui, 2007)⁵ De ahí, que la petición de auxilio a las fuentes externas (entrevistas, cuestionarios, valoración estadística, etc.), con la hipostatización consecuente del dato numérico y de la demostrabilidad empírica, no se haga esperar, reeditando implícitamente la vieja querella entre la sociología crítico-dialéctica y la sociología positivista como ya se desplegó en el contexto intelectual alemán en los años 60⁶. En el fondo de todo ello no palpita otra cosa que la fe ontológica en la transparencia del dispositivo, que acaba remitiendo toda modalización perversa a una supuesta instancia “autoral” (siniestramente “personal”) por más que sea colectiva y transmediática, esto es, que acaba abocando inexorablemente a una *teoría de la conspiración* de corte moralista. No proponemos una sumisión al Principio de Razón Suficiente, contra lo que pueda parecer, sino establecer lo que los fenomenólogos llaman una *epoché* respecto al mismo. La teoría de la cultura (y de la comunicación) no necesita del principio mecanicista y positivista de la influencia por contacto si, además del recurso al dato empírico, podemos contar con el concurso del abordaje hermenéutico⁷.

A la vista de esta encrucijada de métodos y paradigmas, la pregunta que nos hacemos es muy simple: **¿Tiene el análisis textual, derivado de la semiótica estructural y posestructural, que enfoca su atención a la forma signifiante, algo que ofrecer a unas Ciencias de la Comunicación que no quieran encerrarse en el diagnóstico puntual y que accedan al imperativo de insertarse con rigor –esto es, por la vía de una hermenéutica crítica- en una Teoría de la Cultura como paradigma integrador⁸?**

LA ESPECIFICIDAD DEL ANÁLISIS TEXTUAL

El primer escollo que nos encontramos en esta tarea es que "análisis textual" dista de ser un término unívoco que ponga enteramente a nuestra disposición una serie de procedimientos previamente ensayados y constituidos que nos permitan comenzar nuestra labor sin más dilaciones. Antes al contrario, veremos que respecto a la noción de *texto*, que funciona como un "estándar"

⁵ Esta polémica de la interpretación respecto al contexto y a la materialidad de la forma filmica está en un punto álgido respecto a los partidarios de la semiótica estructural y de los “estudios culturales” en el ámbito de los estudios fílmicos: vid. Marzal Felici (coord) y Zumalde. *Op. Cit.*

⁶ Vid Adorno et alii. *Op. cit.*

⁷ Sobre cómo los Modos de Representación hollywoodenses guían la experiencia política y mediática, cf. Palao, 2004, pp. 409 y ss.

⁸ Como reclaman Igartua y Humanes, p. 30.

generalmente aceptado, afloran algunos problemas cuya aplicación a nuestro campo de estudio pone particularmente de relieve.

Por ello, es necesario comenzar por indagar cuáles son los componentes básicos en la idea de análisis textual que funcionan en el entorno de la investigación universitaria de los discursos audiovisuales. Aumont y Marie (1990, p. 95) lo exponen claramente:

"la noción de "texto" plantea la cuestión fundamental de la unidad de la obra y de su análisis;

"de un modo más contingente, el "análisis textual" ha representado a menudo, aunque no sin malentendidos, una especie de "equivalente general" del análisis sin más."

Dos cuestiones principales se plantean entonces: primero, la consideración de la textualidad como garante de la unidad del objeto de análisis; y, en segundo lugar, la extrema ambigüedad de un término que se ha convertido en un saco en el que todo cabe, con el único requisito de atender, al menos, a algún aspecto de la estructura y elementos significantes del *corpus* analizado. Es importante, sin embargo, no hacer un uso banal y acrítico del término *análisis textual*, sino indagar en las notas generales de ese estándar al que hemos aludido para cotejarlo con nuestro propio campo y calibrar las posibilidades de su aplicación. Porque, además, en nuestro caso, existe una tercera característica relevante común a las metodologías de que disponemos: es obvio, que éstas han nacido con vistas a dar cuenta de textos fílmicos, es decir, con un carácter predominantemente *estético* y *clausurado*, portadores de un contenido ficcional, herederos del concepto de *obra*, pues estamos acostumbrados a asimilar la ficcionalidad de un texto a su carácter (presunta o pretendidamente) artístico, con un razonamiento subyacente que admite la premisa de que ello nos autoriza a enfrentar cualquier unidad de discurso con instrumentos pergeñados para abordar textos con dominante estética, confiriendo a esta cualidad un carácter equivalente al de *significante*, al identificar la noción de re-presentación ficcional con cualquier *presentación mediada*.

El caso es que las unidades de las que pretendemos dar cuenta en una investigación del campo comunicativo se escapan de una apacible designación institucional estética. Pensemos, por ejemplo, en los fragmentos de emisión televisiva, que presentan una serie de peculiaridades estructurales y pragmáticas que las distinguen de un texto propiamente fílmico. Básicamente son las siguientes:

- Respecto a la cuestión de la unidad, — esto es, de la autonomía estructural — se hallan **inmersas en un flujo** que las excede y que tiene vocación de no finalizar jamás. Son, por tanto, unidades fugaces, sin ninguna vocación de perdurabilidad significativa.
- Pueden ser unidades **emitidas en directo**, luego ya es, en sí mismo, un acto de perversión espectacular fijarlas y almacenarlas para su análisis.
- En estrecha relación con lo anterior, está su carácter de unidades sometidas a difusión, es decir, de **recepción simultánea** por todos sus espectadores potenciales.
- Consecuencia de los dos aspectos anteriores, es **la imposibilidad explícita de asignar a lo captado y emitido** —a diferencia de lo que hacemos con un film— **un carácter**

automáticamente significativo. Entre lo que la cámara capta y su recepción, los filtros son mucho más tenues al estar minimizado el factor tiempo, que revela, así, más que nunca, su carácter de estrecha ligazón con la instancia enunciativa. Con otras palabras, se trata de la pregunta — no por aparentemente banal, menos difícil de desalojar— de si los elementos observables en pantalla tienen, o no, una intención significativa o, al menos, si hay un sujeto de la enunciación al que atribuir una posible capacidad de cálculo sobre los efectos comunicativos de lo captado y emitido y hasta dónde llega su responsabilidad en tal caso. El realizador televisivo, a diferencia del cinematográfico, no ejerce ese control último —de tipo autoral— sobre el resultado de su trabajo, que sólo es posible desde el montaje entendido en su dimensión de (post)producción significativa, esto es, como instancia temporal diferenciada del registro de imágenes ("rodaje").

- Por ello la cuestión de la **ficcionalización**, que es claramente generalizable en el objeto "film" (Aumont *et alii*, 1985 pp. 100 y ss.), resulta problemática en nuestro caso. De hecho, la estabilidad de las relaciones de *pertenencia* (y *pertinencia*) en el objeto texto queda, para nosotros, manifiestamente en entredicho tanto por lo que respecta al referente extratextual como a la propia instancia enunciativa, pues su peculiar adherencia al material significativo no permite soslayar su análisis con una simple alusión a su ausencia efectiva. En ambos casos, la *Teoría del Texto* se ve obligada a dar cuenta de su estable existencia extradiscursiva en forma de "emisor" o "realidad" pues, si bien, para constituirse ha debido excluirlos, no ha podido, en ningún caso, denegarlos.
- Además, si bien al menos la instancia emisora era estable y demaricable en las industrias culturales que operaban en el entorno de la hegemonía del *modelo difusión*, en el seno del *modelo reticular*, con la existencia de *Youtube* y el propio uso parásito que muchas cadenas hacen de las emisiones de sus rivales, la cosa aún se complica más.

Explicitadas estas cuestiones, nos queda por ver la adecuación posible, como objeto, que nuestro campo de análisis ofrece para las disciplinas que se hacen cargo de las operaciones discursivas y contrastar, después, nuestras posibilidades de utilización.

LA NOCIÓN DE OBJETO PARA LAS DISCIPLINAS SEMIOLINGÜÍSTICAS.

Es sabido que, para la lingüística, primera de las disciplinas semiológicas en constituirse, como para todas las ciencias, un paso preliminar para alcanzar estatuto de tal radica en la posibilidad de elegir su objeto, esto es, de **constituir un campo de fenómenos que pueda ofrecer el aspecto de un conjunto consistente**. Luego, se trata, en primer término, de llevar a cabo una serie de operaciones de exclusión y asignación de pertenencia que, para el ámbito que nos ocupa, fue el primero en realizar Ferdinand de Saussure, con la constitución de la *lengua* entendida como **sistema sincrónico** autónomo en el que cada unidad adquiere su valor, no por relación con una instancia externa, sino con el resto de las unidades de la estructura.

Con la labor de Saussure, quedan, por tanto, definidos los parámetros básicos de las ciencias del lenguaje respecto al código lingüístico. Pero será Jakobson quien siente las bases de la demarcación de un objeto definido respecto al campo del discurso en un lúcido ensayo de 1960 llamado "Lingüística y Poética". En él, se definen los 6 principales elementos presentes en todo acto lingüístico y, correlativamente, las funciones del lenguaje que les van aparejadas, según cuál predomine en cada momento concreto de la comunicación. De tal manera, que la articulación significativa del acto, en cuanto discurso, al menos en una de ellas, se repliega sobre sí, se niega a cualquier transitividad inmediata, carece de capacidad comunicativa directa e invoca ese espacio abismal "entre el pensamiento y el habla", el *espesor del discurso*:

"La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, *la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética.*(...) *Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos.* De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía." ⁹

Pero ¿cuál es el núcleo estructural de esta intransitividad comunicativa del lenguaje, de este repliegue del discurso sobre sí mismo, más allá del peso óntico del mundo y de los sujetos?.

"Para contestar a esta pregunta, tenemos que invocar los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*. (...) La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. *La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación.* La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia."¹⁰

Es decir, que aquellos dos modos de relacionarse las unidades en el sistema, tal y como ya Saussure las definió, al hablar de relaciones *sintagmáticas* y *asociativas*¹¹ son el germen de su opacidad. *La clave del espesor del discurso estriba, en buena medida, en su capacidad poética.* Podemos inferir, entonces, que desvelar los mecanismos del funcionamiento discursivo supone colocarse en una *posición estética*, entenderlo oblicuamente, no cegarse a la búsqueda de un sentido literal o una orientación intencional. Más allá del "autor" y del significado, están el **sujeto de la enunciación** (*id est*, *sujetado* por ella) y el **texto** en su pregnancia material de significante, lo cual explica la hegemonía entre las metodologías del análisis textual de las que presuponen una dominante estética en su objeto: éste es un paso epistemológicamente necesario para convertir al texto, así constituido, en un campo de operaciones adecuado, con la exclusión cautelar de los referentes extratextuales.

⁹ Jakobson, 1984, p. 358. El subrayado es mío.

¹⁰ *Ibidem*, p. 360.

¹¹ *Op. Cit.* pp. 207—214.

Este paso fue todavía más perentorio en el ámbito cinematográfico, ante las aporías a las que habían llevado tanto las *Teorías Ontológicas*¹², comprometidas en la búsqueda de una supuesta "esencia del cine", como la *Semiótica del Código*¹³ enmarañada en la pluralidad de ellos que cualquier film utiliza. De tal manera, el concepto de Texto que nos encontramos, es producto de un proceso metodológico, común a las ciencias de la significación, conducente a una *autarquía textual*

Así, más allá de corrientes teóricas o metodológicas concretas, se ha constituido lo que hemos denominado una *noción estándar*¹⁴ de texto que permite el funcionamiento académico y universitario propiciando el debate y permitiendo un consenso básico a partir del cual evaluar y compartir ejercicios analíticos concretos, cumpliendo, así, con las exigencias de publicidad de los procesos que la moderna producción del saber exige. Con otras palabras, al margen de las concepciones particulares, es posible reconocer en el *trabajo del otro* los principios básicos de fijación del *objeto* independientemente del sentido, interpretación o conclusiones que se extraigan de la lectura singular que se haga de él.

Tomamos de Casetti (1994) lo más parecido a una definición de ese *estándar* en el ámbito cinematográfico:

"El filme (o el **conjunto** de filmes o una **parte** del filme) se convierte en el centro de interés. Más justo sería hablar de *texto fílmico*, noción que ya hemos visto asomarse en los textos de Metz y que será muy frecuentada en aquellos años. Algún estudioso, todavía ligado a la tradición, la usa para designar un **conjunto** ordenado de signos audiovisuales; los más, sensibles al cambio de perspectiva que se está imponiendo, la emplean para identificar una interacción de elementos, un juego abierto entre componentes, es decir, un *proceso*." (p. 167)

De esta definición, cabe resaltar, al menos, tres aspectos:

- El uso reiterado — pero como por descuido— de la noción de *conjunto*.
- La flexibilidad en la selección del *corpus* susceptible de ser reputado como "texto".
- La consideración del objeto como proceso abierto.

En cuanto a la primera nota de esta definición, el término "conjunto" (*set* en inglés, *ensemble* en francés) posee un riesgo conocido de antiguo, pues, extraído del lenguaje común, aspira de una forma — explícita o no— a acotar una colección de objetos de una forma exacta e inequívoca al ser extrapolado su uso al ámbito matemático.

Es así, que, si consideramos lo que hemos dicho antes, a saber, que la selección del objeto de análisis está fundamentada sobre un proceso de inclusión/exclusión, la utilización del concepto de conjunto no es en absoluto fortuita. *Un texto es, ante todo, un conjunto reconocible y articulado de unidades significantes, y, como tal, aspira a poder ser cifrado en una definición comprensiva, bajo*

¹²Utilizamos la terminología y los parámetros taxonómicos acuñados por Casetti (1994).

¹³ Vid. Casetti, 1980.

¹⁴Que funciona, mal que bien, incluso en niveles de enseñanza inferiores al universitario, —lo que demuestra su implantación social— y de una forma totalmente pluridisciplinar. Es posible, así, el "comentario de textos" literarios, filosóficos, fílmicos, periodísticos, legales, históricos, publicitarios, pictóricos, científicos, fotográficos, etc.

pena de inconsistencia. Esta concepción está sin duda en la base de las exigencias que Lotman (1978) planteó para que un objeto pueda ser denominado *Texto*¹⁵ y que considero esenciales para cualquier definición posterior:

- **Expresión:** "El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales"¹⁶ Es decir, que no hay texto sin fijación exclusiva de su materia significativa.
- **Delimitación:** No hay texto sin límites. Un texto es necesariamente un ámbito demarcable. El final es imprescindible para que una unidad de análisis pueda ser denominada texto, es decir, para que mantenga su coherencia estructural: "La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone, por un lado, a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución, según el principio de inclusión-no inclusión. Por otro lado, se opone a todas las estructuras en las que el rasgo de límite no se distingue"¹⁷
- **Estructuración en niveles.** Consecuencia lógica de la proyección del eje de la selección sobre el de la combinación es que no hay elemento textual que no pueda ser considerado como portador de sentido. Ello lleva aparejada la necesidad de abordar cada uno de los niveles de su construcción, junto con la imposibilidad de que el proceso nos permita una traducción completa al metalenguaje, es decir, de hallar un sentido originario (previo) del que el texto fuera expresión. **Éste construye el sentido, no se limita a vehicularlo.** Lotman llama a este proceso, para el texto artístico verbal, *iconización*, lo que – dicho sea de paso— aproxima sus tesis a nuestro terreno:

"El arte verbal empieza por los intentos superar una propiedad fundamental de la palabra como signo lingüístico — el carácter no condicionado de la relación entre los planos de expresión y de contenido— y de construir un modelo artístico verbal como en las artes figurativas de acuerdo con el principio icónico"¹⁸

- Pero, además, esta estructuración en niveles admite la definición de diversos subconjuntos en su seno, susceptibles de ser abordados por **metalenguajes distintos**.
- Por ello, que una nota más a añadir al concepto de texto es la **jerarquicidad**.

Y ello abre la vía para abordar el segundo de los aspectos que resaltábamos en la definición de Casetti: la *determinación de las unidades* que pueden ser denominadas *texto*, es decir, la posibilidad

¹⁵ Por supuesto, "artístico". Pero recuérdese que es hipótesis básica de este trabajo que analizar cualquier texto implica la tarea previa de "poetizarlo", desligarlo de factores efectivos externos a su materialidad significativa. Vid. 1978, *Op. Cit.*

¹⁶ *Ibidem*. p.71

¹⁷ *Ibidem*. p.72. El subrayado es mío. Creo evidente el funcionamiento implícito de la noción matemática de conjunto en esta definición.

¹⁸ *Ibidem*. p. 76. De ahí que Lotman defina a los textos (artísticos) como *sistemas modelizadores secundarios* (respecto a la lengua). La idea de que todo texto artístico tiene la capacidad de convertirse en código, es decir, en *sistema modelizador* resulta para nosotros muy fructífera y se conecta directamente con el uso habitual del concepto propio de la **Modo de Representación** en la historiografía y al teoría cinematográficas. Efecto de la propia *inconsistencia textual*, es que todo texto deba suponer un marco referencial en el que incluirse y deba producirlo para constituirse en su *encarnación*.

de establecer ese *límite* del que habla Lotman y que, no por necesario, resulta conceptualmente menos problemático, pues este acto inaugural del análisis pone en cuestión su misma dimensión jerárquica al traer a colación la idea intuición¹⁹ —presente ya en la propia definición matemática de conjunto— y la necesidad de una instancia subjetiva que legitime este paso previo y las operaciones de *segmentación* y *estratificación* (Carmona, pp. 72 y ss.) como constituyentes de subconjuntos textuales. Pues, que la unidad textual no venga fijada de suyo conlleva la idea de **que el conjunto texto carece, por definición, de consistencia lógica per se**, es decir, no se presenta *a priori* como una "reunión de objetos determinados y distintos, de nuestra intuición o de nuestros pensamientos" (Cantor). Para la **Teoría Textual**, un texto carece de esencia, o, lo que es lo mismo, de un límite obvio e inherente. Porque, precisamente, en consonancia con el descrédito de la noción de autor que la semiótica propicia, no es éste — caso de que lo haya— quien lo decide. Es correlativo a la noción estructural de límite, que sea el propio analista quien lo fija. Así, Barthes, al hablar del *sistema de la moda*, o el propio Lotman (1979) al acometer una semiótica de sistemas culturales "completos". O, al contrario, se puede abordar con plena pertinencia textual la secuencia de un relato audiovisual (de ficción o informativo), o una figura retórica, una articulación de montaje, o un simple movimiento de cámara²⁰. En buena medida, esto equivale a las nociones que Taléns (1986) y Carmona (1991) denominan **Espacio Textual** y **Texto**, refiriéndose a la *descripción objetiva* de los elementos que lo integran y a su *apropiación lectora* (producción de sentido) particular, respectivamente. En Carmona la cuestión se define explícitamente:

"El *espacio textual*, en tanto concepto, puede, por tanto, dar cuenta de cualquier actividad o situación en términos de textualidad. De hecho, todo acto, sensación física o fenómeno natural, es comprensible en tanto en cuanto construimos sobre su presencia una lógica que lo explique, es decir, en tanto en cuanto se convierte en espacio textual. *Texto* sería, desde esta perspectiva, el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto, para un lector concreto en una situación concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*." (p. 67)

Precisamente por ello, estamos hablando de *análisis* y no de *síntesis* textual, porque las operaciones básicas en nuestro cometido son de segmentación²¹, y el análisis exhaustivo se presenta como una utopía inalcanzable²². ¿Qué legitima, entonces, la globalidad de cada una de esas operaciones susceptibles de considerarse, en sí mismas, nunca incompletas²³ pero, a la vez, potencialmente infinitas — que no ilimitadas? La respuesta está lógicamente en la noción de **sujeto**. Es evidente que si un Texto, en cuanto entidad analizable en sí misma, fuera susceptible de ser tratado como un conjunto *plenamente* consistente, el total de sus lecturas podría ser perfectamente

¹⁹Tan cara, por otra parte, a abordajes pre-semióticos del texto como los *estilísticos*.

²⁰ Para el ámbito del cine vid. el ya clásico texto del profesor Zunzunegui (1996).

²¹"La tarea del analista, pues consiste en evidenciar ese plural, esa polisemia, "recortando" y "descomponiendo" el texto". Aumont y Marie, *Op. Cit.* p. 103.

²² Aumont y Marie, *Op. Cit.* pp. 111 y ss.

calculado. De hecho, siguiendo el paralelismo con la Teoría de Conjuntos podríamos sugerir que la relación entre *Espacio Textual* y *Texto* sería la misma que entre un *Conjunto* y su **Conjunto Potencia**, que no es sino el *conjunto de todos los subconjuntos que pueden formarse a partir del conjunto base*. Pero está claro que cada operación de lectura "recrea" el texto suturando de forma externa esa inconsistencia. Así, esta instancia subjetiva (*sub-iectio*), que hace la función de regla lógica que unifica a todos los miembros de ese conjunto, es su propiedad común de elementos significantes integrados en un horizonte de sentido. Como dice Taléns (1986. p. 13), la operación de lectura es "el resultado del trabajo que el crítico/lector/espectador opera sobre dicho objeto en un esfuerzo por apropiárselo, reconstruyendo en sus intersticios la presencia del *Otro*". Esa *otredad* — efecto del propio carácter de inconsistencia lógica de toda operación de *textualización*—, es el *Sujeto/sostén* de la enunciación, único garante, a la par que límite, de esa unidad que justifica la lectura y lo provee de una articulación interna que liga a los elementos del objeto llamado *texto*, ejerciendo una función de sutura de esos intersticios imprescindibles. Leer es suturar, esto es, *producir y sostener* el sentido.

ALGUNOS COROLARIOS.

- El enfoque transversal del análisis de contenido y de la teoría del *framing* se ven obligadas a negar, por sus propios imperativos metodológicos, un espacio para la escritura, esto es, para la subjetividad y la interpretación, que sí provee la *proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación*. La teoría del *framing* sólo admite el diagnóstico, con toda su dimensión pragmática, pues define entornos discursivos, pero no sus enunciaciones efectivas. De este diagnóstico se excluye tanto el sentido como el goce, tanto la fruición espectral -como motor de la audiencia-, como el razonamiento simbólico, mientras que el Análisis textual permite designar la posición del sujeto en su materialidad, no en su alienación virtual²⁴. ***Sólo a través de la consideración textual de las unidades culturales en su materialidad enunciativa —esto es, más allá del carácter genérico de su inserción mediática²⁵—, podemos establecer las líneas estructurales y el horizonte de expectativas que una formación cultural propone.*** Como lo expresó definitivamente Foucault (1984):

"La materialidad desempeña en el enunciado un papel mucho más importante: no es simplemente principio de variación, modificación de los criterios de reconocimiento, o determinación de subconjuntos lingüísticos. Constituye el enunciado mismo: es preciso que un enunciado tenga una

²³Barthes citado por Aumont y Marie. *Ibidem*.

²⁴ Ahora bien, que ambos enfoques son complementarios y en absoluto excluyentes se puede comprobar con la simple comparación del tratamiento mediático del 11-S que hacemos, cada uno por su lado, el profesor Andreu Casero (*Op. cit.*) y yo mismo (Vid. Palao, 2004, pp. 374 y ss.) y cuyos resultados son perfectamente coherentes entre sí.

²⁵ Un cierto "ajuste de cuentas" —la expresión es del profesor Gubern en el prólogo del libro— con la impregnación meluhiana del mensaje por el medio pude llevarlo a cabo en ese mismo texto. Vid. Palao (2004, pp. 20 y ss.) y posteriormente en el análisis de *Matrix*, la gran metáfora del espacio mediático sin escritura (cf. Palao y Crespo, *Op. cit.*)

sustancia, un soporte, un lugar y una fecha. Y cuando estos requisitos se modifican, él mismo cambia de identidad. Al punto surge una multitud de preguntas: Una misma frase repetida en voz alta y en voz baja, ¿forma un solo enunciado o varios? Cuando se aprende un texto de memoria ¿da cada recitación lugar a un enunciado, o hay que considerar que es el mismo que se repite?" (p. 169)

- La propia especificidad de la imagen exige toda la batería de recursos propios del discurso filmico. Recordemos que en nuestros tiempos coinciden las denominaciones *cultura de la imagen* y *sociedad de la información* y la imagen se halla en el centro mismo del debate en torno al conocimiento complejo tal y como lo enfrenta el debate entre la especificidad de lo icónico y el imperialismo verbal-proposicional. Como el profesor Català (2005) demuestra, para enfrentar el fenómeno de ampliación cognitiva que la cultura visual supone no son aptos ni los modelos humanistas logocéntricos, ni los modelos de la ciencia experimental. Por ello, debe recurrir al paradigma complejo de Edgar Morin, en un *tour de force* que le lleva a considerar lo *trans*, *hiper* e *intertextual* a la búsqueda del gesto semántico que constituye *la proyección de la especificidad de lo selectivo sobre la combinación que constituye el recorrido secuencial*. En el mismo caso se encuentran las conceptualizaciones del profesor Abril (2003 y 2007): la relaciones transtextuales, en el entorno complejo de la iconosfera y todo su ecosistema de refracciones multimediáticas no impiden la consideración textual -no ya en extensión sino en *intensión*-, tanto en la construcción de la arquitectura plástico-conceptual de la imagen como en la vindicación de la teoría, esto es, en la necesidad de atender a su sentido por encima de la fungibilidad de su decodificación instantánea. Eso y no otra cosa es un análisis textual, en la medida que la *textualidad* de un corpus analizado no viene inscrita por ninguna institucionalidad codificante y menos en los tiempos multimediáticos en que vivimos en que esa recodificación de los enunciados en su materialidad es constante. No es la fragmentación lo que evacua el problema del sentido como acontecimiento de interpretación, sino la sumisión a un marco extrínseco bajo la égida del cálculo estadístico²⁶.
- Evidentemente, la teoría cinematográfica está estrechamente ligada al desarrollo de la semiótica y la teoría del discurso a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo y hasta la actualidad. Pero aún así, pretendemos reivindicar para ella, si bien sea testimonialmente, un espacio específico entre las disciplinas que inciden directamente en una Teoría de la Comunicación. El cernimiento de lo filmico en los últimos años conlleva dos elementos que nos hacen apostar por la tesis de que *lo cinematográfico (la imagen en secuencia) no es una tipología más entre las icónicas sino que el **discurso audiovisual** es el patrón que orienta la recepción de cualquier imagen en nuestra época y modaliza con ello toda estrategia de transmisión y construcción del sentido*.
- Si en última instancia, toda *Teoría del hecho comunicativo* tiene su telos epistemológico en una teoría de la cultura, la interpretación que permita establecer un análisis estructural sobre el

corte sincrónico (en el ámbito de la *Historia de las mentalidades* o de la *Semiótica de la cultura*), una incidencia de la mediación social sobre el dato concreto, ha de convocar un *horizonte emancipatorio* del que la ciencia social no puede ni debe desentenderse. Hablamos de una *reintroducción del sujeto como sujeto*, no como objeto; de la reintroducción de la subjetividad en el horizonte de la investigación como punto de fuga, *id est*, como garantía de futuro en la pérdida. La apuesta imposible por el enfoque holístico, por la autonomía explicativa del sistema cernido en un corte sincrónico, es garantía de una apertura paradigmática sólida, integradora, que ejerza de cimiento de una impostergable construcción intradisciplinar necesariamente *paraconsistente*²⁷. El corte sincrónico permite cernir la estructura de los procesos comunicativos y no remitirlos al capricho del mercado o a la teleología del progreso. El cernimiento de la estructura nos permite observar la genealogía de los procesos comunicativos desde la perspectiva de sus contradicciones (Foucault, 1987), no tanto como contingencias temporales o azares inmotivados, sino en su propia constitución contradictoria, en su propio impulso inconsciente y tantas veces, paradójicamente explícito, si se sabe leer entre líneas. Como apostilla Adorno:

"La totalidad no es una categoría afirmativa, sino crítica. La crítica dialéctica puede rescatar aquello que no pertenece a la totalidad, lo que se opone a ella o lo que, como potencial de una individuación que aún no es, se está configurando, ayudando a producirlo. La interpretación de los hechos lleva a la totalidad, sin que ésta misma sea a su vez un hecho. Nada hay socialmente fáctico a lo que no le corresponda un valor específico en dicha totalidad. Está preordenada en cada uno de los sujetos individuales en la medida en que también en sí mismos pertenecen éstos a su *contrainte* y representan la totalidad en su constitución monadológica, y precisamente en virtud de ella misma. En este sentido, la totalidad es lo más real existente". (p. 22)

- Pero precisamente, en esta labor crítica de la teoría, el análisis textual nos permite una interpretación que no es sólo *reflexión* sino *investigación*, en función de una materialidad estrictamente describible, acotable y demostrable con los metalenguajes apropiados. Después, viene riesgo inevitable y asumido de la *paraconsistencia* (García Gutiérrez), pero, recordando una vez más a Adorno:

"Literalidad y precisión no son lo mismo; antes bien hay que decir que van separadas. Sin ruptura, sin impropiedad, no hay conocimiento que aspire a ser algo más que una repetición ordenadora. Que dicho conocimiento no renuncie a pesar de ello a la idea de la verdad, como por el contrario está mucho más cerca de ocurrir en los más consecuentes representantes del positivismo, no deja de constituir una contradicción esencial: el conocimiento es, y no *per accidens*, exageración. Porque de igual modo a como ningún particular es «verdadero», sino que en virtud de su estar-mediado es siempre su propio otro, tampoco el todo es verdadero. El hecho de que permanezca irreconciliado con lo particular no es sino la expresión de su propia negatividad. La verdad es la articulación de esta relación". (p. 46)

²⁶ Para un lúcido análisis de este imaginario científico-matemático, vid. Lizcano, *Op. cit.*

²⁷ En este sentido, la apuesta por una *epistemografía* y por el pluralismo lógico en pro de la emergencia del disenso es una aportación interesantísima del profesor García Gutiérrez.

Bibliografía consultada.

- ABRIL, Gonzalo. 2003, *Cortar y pegar: La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*. Madrid: Cátedra.
- ABRIL, Gonzalo. 2007, *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- ADORNO, Theodor W. et alii. 1973, *La disputa del positivismo en la sociología alemana*. Barcelona: Ediciones Grijalbo.
- AUMONT, Jacques. BERGALA, Alain. MARIE, Michel. VERNET, Marc. 1985, *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. 1990, *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland. 1990, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- CARMONA, Ramón. 1991, *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASERO RIPOLLÉS, Andreu. 2004, "Los medios de comunicación ante el 11-M: la construcción de un "caso excepcional"" *Quaderns del CAC*, N° 19-20, , pags. 9-14
- CASETTI, Francesco. 1980, *Introducción a la semiótica*. Barcelona: Fontanella.
- CASETTI, Francesco. 1994, *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- CASSETTI, Francesco. DI CHIO, Federico. 1999, *Análisis de la televisión*. Barcelona: Paidós.
- CATALÀ DOMÉNECH, Josep Maria. 2005, *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en era de la cultura visual*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- FOUCAULT, Michel, 1984, *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel. 1987, *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- FRANQUET, Rosa. 1999, "Comunicar en la Sociedad de la Información", en Zer. Revista de Estudios de Comunicación, N° 7. <http://www.ehu.es/zer/zer7/franquet65.html>
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. 2007, *Desclasificados: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación*. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Leonarda. 2007, *Las Teorías de la comunicación en España: un mapa sobre el territorio de nuestra investigación (1980-2006)*. Madrid: Tecnos.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier. 2006. *El análisis del texto fílmico*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin-francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf>
- IGARTUA, Juan José. HUMANES, María Luisa. 2004, *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid: Síntesis.
- JAKOBSON, Roman. 1984, "Lingüística y poética", en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. pp. 347-395.
- KRIPPENDORFF, Klaus. 1997, *Metodología de análisis del contenido*. Barcelona, Paidós.
- LIZCANO, Emmánuel. 2006, *Metáforas que nos piensan: Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*, Sevilla: Ediciones Bajo Cero / Traficantes de sueños.
- LOTMAN, Iuri M. 1978, *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo.
- LOTMAN, Iuri. & Escuela de Tartu 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍ, J.M. ; FRANQUET, R. ; PÉREZ-PORTABELLA, A. 2006, "Los estudios universitarios de comunicación ante el escenario de la universalización tecnológica" , en *Telos* , 67 p. 49-57. Madrid: Fundación Telefónica.
- MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Fco. Javier (eds.). 2007, *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.
- MARZAL FELICI, José Javier (coord.). 2007 "La enseñanza del cine en la era de las multipantallas" Huelva: *Comunicar*, N° 29. pp. 9-93
- MARZAL FELICI, José Javier 2007 "El análisis fílmico en la era de las multipantallas" en Marzal Felici, José Javier (coord.). *Op. cit.* Pp. 63-68
- NEVEU, Erik. 2006, *¿Una sociedad de la comunicación?.* Santiago de Chile: Lom.
- PALAO ERRANDO, José Antonio. 2004, *La profecía de la imagen-mundo. Para una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: IVAC.
- PALAO ERRANDO, José Antonio. 2007 "Alfasecuencialización: la enseñanza del cine en la era del audiovisual." en Marzal Felici, José Javier (coord.). Pp. 87-93
- PALAO ERRANDO, José Antonio. CRESPO CRESPO, Rebeca. 2005, *Guía para ver y analizar Matrix*. Valencia: Nau LLibres / Octaedro.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo. 2007 "La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual" en Marzal Felici, José Javier (coord.). *Op. cit.* Pp 13-20
- SÁDABA, Teresa; LA PORTE, Mª Teresa, RODRÍGUEZ-VIRGILI, Jordi "La teoría del framing en la investigación en comunicación política" Madrid: **II CONGRESO DE COMUNICACIÓN POLÍTICA**. <http://www.ucm.es/info/compolit/articuloscongreso/inco/sadaba.pdf>
- SAUSSURE, Ferdinand de. 1977, *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.

- TALÉNS, Jenaro. 1986, "El análisis textual: Estrategias discursivas y producción de sentido" *Eutopías* vol.2 N° 1.
- ZUMALDE ARREGI, Imanol. 2006, *La materialidad de la forma fílmica: Crítica de la (sin)razón posestructuralista*. Bilbao: Universidad del País Vasco,
- ZUNZUNEGUI, Santos, 2007 "Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas" en Marzal Felici, José Javier (coord.). *Op. cit.* Pp. 51-58
- ZUNZUNEGUI, Santos. 1996. *La mirada cercana: Microanálisis Fílmico*. Barcelona: Paidós.