

La Semiótica de la Cultura en la renovación fílmica. Esferas de producción textual en la cultura visual.

Raúl Roydeen García Aguilar*

ABSTRACT

El problema de las formas cinematográficas puede ser abordado resumiendo las formas más representativas prevalecientes en los productos culturales ante una sociedad donde la innovación se convierte en el parámetro de la modernidad y el progreso, y cuya producción se orienta a la ruptura, pero que parte de la concatenación de los elementos ya existentes; se tiende a la imposición de una nueva narrativa visual basada en la redundancia. Para englobar las nociones citadas en el marco de la renovación formal del cine y la teoría semiótica que la analiza se ha decidido recurrir a los aportes del teórico estoniano Yuri Lotman, quien ha comprendido la necesidad del estudio de los procesos de significación y creación y circulación de sentido en su texto sobre la semiosfera y la teoría de la cultura, en el que plantea la necesidad de evitar centrar nuestra atención en los signos aislados en su discreción y centrarla en la vivacidad del todo significativo. ¿Qué solución podemos encontrar en el estudio de códigos que explotan, que son dinámicos, que se renuevan? La respuesta es explotar también la teoría, renovarla, buscar el tipo de procesos que expliquen el funcionamiento de los nuevos filmes y darles nombre y explicación.

Aquí se retoma la discusión teórica acerca del lenguaje cinematográfico poniendo énfasis en las posibilidades del cine como un código abierto con la intención del esclarecimiento de algunos de los aspectos de los textos fílmicos que interactúan para producir la renovación. Esto nos permite también abstraer dichos elementos en conceptos y categorías aportadas por la teoría semiótica previa en el avance

* Maestro en Comunicación por la UNAM. Miembro investigador y fundador de SEPANCINE (Asociación Nacional de Teoría y Análisis Cinematográfico). Miembro investigador AMESVE (Asociación Mexicana de Estudios de Semiótica Visual y del Espacio). Profesor de diversos cursos sobre lenguaje audiovisual.

de sus investigaciones para dar como necesaria una renovación paralela en sus aparatos teórico-metodológicos.

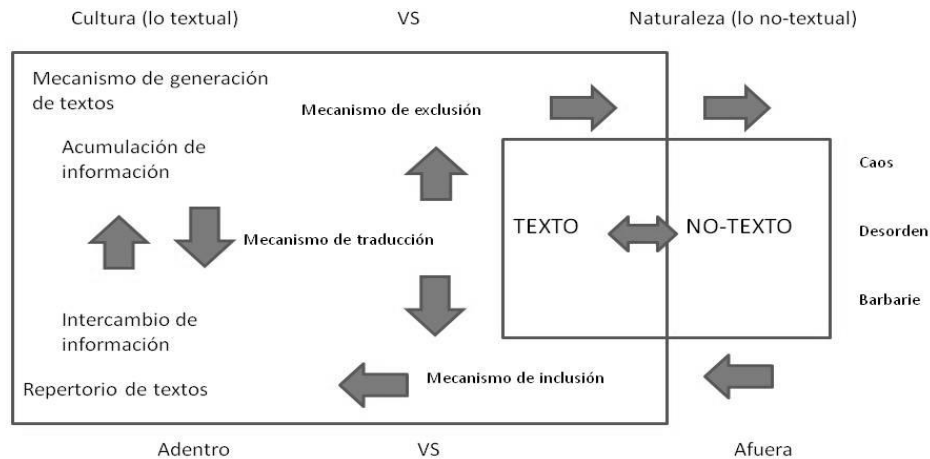
Existen aún amplias posibilidades en la evolución y aplicación de la teoría sobre el lenguaje y la evolución de la cultura visual en enfoques diversos como la enunciación, el manejo de las relaciones temporales, la semiótica cognitiva o el abordaje de la cultura visual como un constructo superior en el que sus componentes interactúan de manera sincrónica y diacrónica para renovarse.

Para englobar las nociones propias de la renovación formal del cine y la teoría semiótica que la analiza se ha decidido recurrir a los aportes del teórico estoniano Yuri Lotman, quien ha comprendido la necesidad del estudio de los procesos de significación y creación y circulación de sentido en su texto sobre la semiosfera y la teoría de la cultura, en el que plantea la necesidad de evitar centrar nuestra atención en los signos aislados en su discreción y centrarla en la vivacidad del todo significativo.

Siguiendo el marco planteado por Lotman y las ideas expresadas por él en el artículo mencionado y otros de similar relevancia Jorge Lozano¹ acierta al señalar que el texto que se deforma, modifica, transforma, tiene una función: la de producir nuevos significados, lo cual puede tomarse como una forma distinta de entender la adición de significados establecida en el modelo mitológico de Barthes y, en el caso de la renovación formal cinematográfica, sustenta la idea primaria de que aquello que podría ser considerado una imperfección del sistema en algunos casos desemboca en la constitución de una nueva norma; transformándose en lo que Lotman llama un *mecanismo pensante*, es decir, un texto constituido por un sistema de espacios semióticos heterogéneos en el cual circula la información transmitida.

Para esclarecer las relaciones antes mencionadas recurriremos al modelo básico que Sonesson² emplea cuando hace referencia a la Escuela de Tartu y la semiótica de la cultura, en el que esquematiza los mecanismos de generación de

textos a través de los flujos entre aquella información ya acumulada en los repertorios de textos existentes, las fronteras entre éstos, y también con los elementos extrasistemáticos.



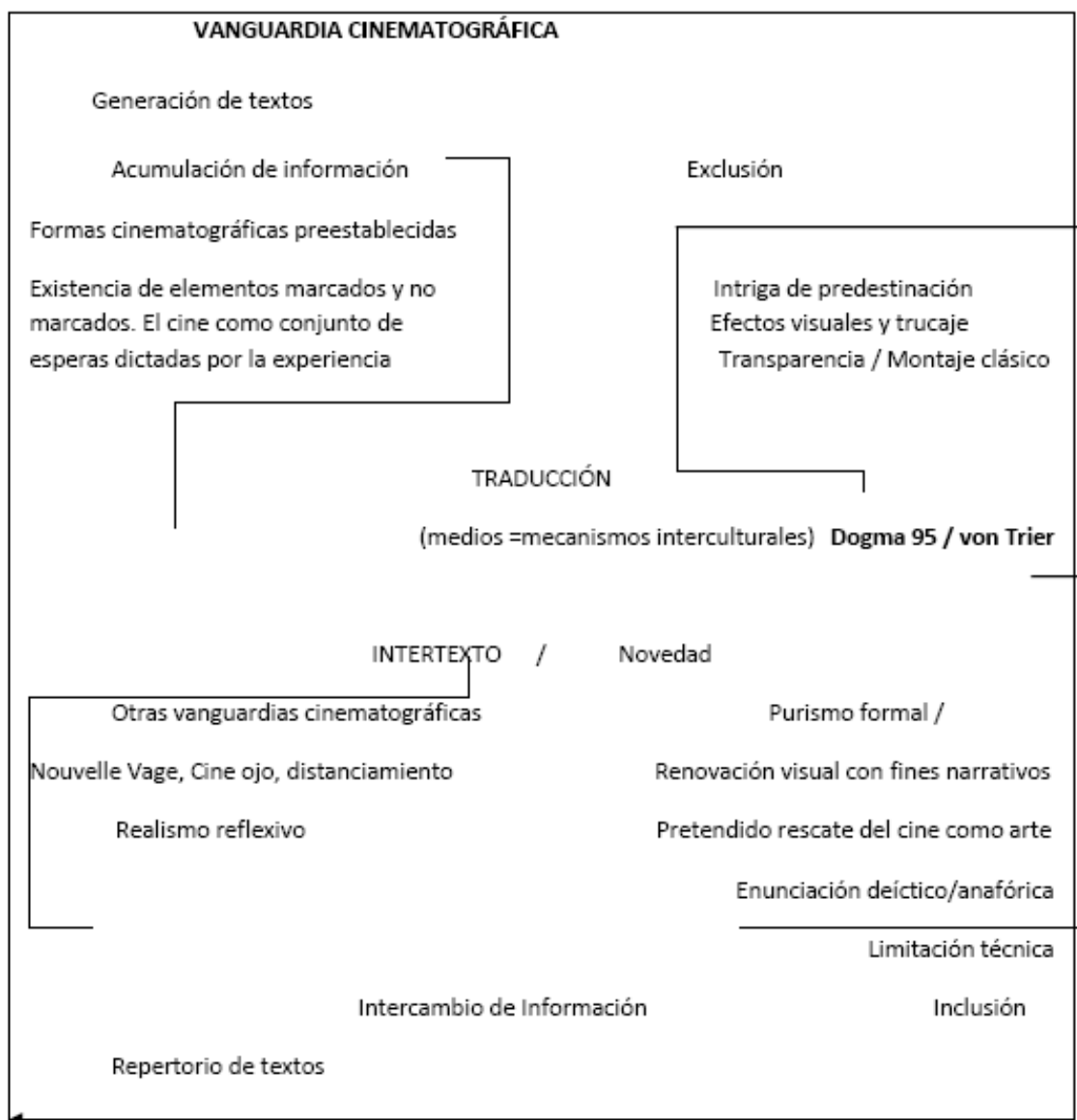
A pesar de tratarse este de un modelo general, inspirado en los avances de Lotman acerca de la semiosfera, que comprende las demarcaciones entre la cultura y lo no-cultural y las fluctuaciones entre lo caótico y lo textual, abre también la posibilidad de ser aplicado para la comprensión de sistemas particulares al interior de la semiosfera y sus relaciones fronterizas con otros subsistemas a través de la comprensión de los mecanismos de inclusión, exclusión y traducción que plantea.

A continuación se presenta la aplicación de este modelo al caso de la cinematografía de von Trier y en particular el movimiento Dogma, (tomado en cuenta por ser uno de los cineastas con aportes notables a la experimentación y renovación de las formas cinematográficas) inmerso como texto en el subsistema aquí denominado vanguardia cinematográfica, y considerando las categorías

mencionadas, pero agregando en el nivel de traducción, representado en este caso por los códigos de la ficción fílmica y al intertexto como un componente fundamental para el establecimiento de textos heterogéneos.

Los elementos incluidos serán explicados y justificados a continuación de la gráfica que pretende ser una posibilidad de modelización de la renovación de cualquiera de los fenómenos estudiados por la semiótica de la cultura.

Considerando los elementos obtenidos como característicos de la renovación fílmica llevada a cabo por von Trier, principalmente en Dogma 95, se podría proponer la siguiente modelización:



En este esquema pueden observarse las relaciones entre los elementos formales del lenguaje cinematográfico propios de los movimientos renovadores, relacionados a partir de los aportes de la semiótica de la cultura lotmaniana, que nos ayuda a comprender los fenómenos comunicativos a través de las propiedades de significación propias de los textos particulares y los códigos que les dan forma, la representación de las figuras aceptadas universalmente (narración clásica) y los procesos que permiten su modificación.

De este modo, encontramos que en la cinematografía de Lars von Trier aparece la renovación por dos rutas distintas: la de Dogma 95 marcada por el estricto purismo formal que lleva a la negación del estilo de narración clásico de Hollywood y el que se puede observar en sus filmes que no pertenecen a este movimiento, tales como *Europa*, en el que se lleva a cabo la inclusión de montajes y sobreimposiciones al interior del cuadro para destacar espacios y tiempos particulares, o como *Las cinco obstrucciones*, en la que se recurre al juego con las formas cinematográficas para evidenciar la diversidad que posee el cine para expresar ideas como el sistema de significación complejo que es, los elementos de estos filmes aparecerán en los gráficos subsecuentes.

Encontramos pues, tanto en *Los Idiotas* como en *Festen*, la recurrencia de factores propios de los movimientos de vanguardia cinematográfica y conocidos y expuestos en el capítulo inicial, propios de los propósitos de su labor de contradecir los cánones reinantes y encauzados a despertar la reflexión del espectador no solo acerca de la realidad en la que está inserto, sino también de los mecanismos propios de filmación y realización del cine, de sus formas de mostrar y de narrar. Es por ello que el distanciamiento y el realismo reflexivo de otras corrientes parecen retomarse, sin embargo es posible también afirmar que estos factores, más que reapropiados por vías inspiracionales, resultan lógicos o necesarios para el cumplimiento de los fines de este tipo de movimientos.

Por las mismas razones no es sorprendente la presencia de formas narrativas similares al resto de las corrientes de ruptura. Lo que resulta novedoso es el estilo irrealizante que, a pesar de cumplir con las mismas funciones que sus antecesores posee una visualidad distinta que emana de la distinción de sus orígenes, ya que en los movimientos previos se trataba de una opción estilística intencionada que se obtenía a partir de la planeación y en Dogma 95 es prácticamente un resultado colateral de las limitaciones técnicas autoimpuestas que suponen una filmación intimista en la que la performatividad de los actores y de quien lleva la cámara son esenciales.

En estas coincidencias y similitudes juegan su rol los mecanismos de la intertextualidad y la traducción de la información entre esferas de significación delimitadas, siendo la primera de ellas considerada como un patrón de cita, reinterpretación o alegoría con el corpus textual preexistente, y los segundos entendidos aquí como constructos codificados que se comunican.

En las películas Dogma 95 la traducción se da a partir del uso de tecnología poco empleada en la producción cinematográfica por sus limitaciones en resolución, color, profundidad y otros aspectos relacionados con la calidad de la imagen. Estas modificaciones técnicas tienen repercusión en las formas de percibir las grabaciones que generan, ya que como espectadores las relacionamos con las producciones de registro caseras y de documental de presupuesto reducido, cuya finalidad es precisamente la conservación de momentos y hechos reales ya sea de la cotidianidad o de sucesos importantes que merecen ser mostrados.

De este modo, el paso de los elementos de una codificación que pasan a la otra desembocan en un nuevo producto, ecléctico pero homogéneo que nos permite acercarnos a lo narrado como más real que lo hecho en formas clásicas o comunes. Retomamos aquí los mecanismos de traducción expuestos por Lotman en su ya citado texto *Acerca de la Semiosfera*, según los cuales los elementos significativos de la periferia se relacionan con los de las esferas específicas colindantes, enriqueciéndose del intercambio de información a través de las fronteras entre ambas, que fungen el papel de traductores que al integrar lo extrasistemático lo dotan de sentido y lo proyectan hacia el núcleo de la esfera, con la posibilidad de que tome el carácter de texto predominante y se convierta en lo normal.

Este mecanismo es el que explicaría el movimiento cíclico de las características repetitivas de las corrientes renovadoras en los lenguajes artísticos, que si bien en ocasiones no consiguen convertirse en canónicas sí podemos hablar de un canon de renovación, por paradójico que pueda parecer. Esto se da al pensar en la

posibilidad de considerar a la renovación cinematográfica como una esfera de sentido delimitada y con coherencia interna, en la que factores específicos interactúan de manera estructurada pero se desarrollan en función del intercambio de información con otras esferas que lindan con ella.

Para acercarnos a esta abstracción es necesario contemplar la semiosis cinematográfica como un sistema económico con determinaciones distintas a las de otros lenguajes codificados, en el que de manera similar a éstos sea la ausencia, la presencia, las coincidencias y las diferencias las que proveen de sentido a sus constructos textuales, pero con posibilidades combinatorias mucho más amplias y, por el momento, inaprensibles. Es preciso pensar que al tratarse de un sistema predominantemente visual sea normado por las mecánicas de producción de sentido de este tipo de manifestaciones sígnicas. Estamos hablando de aquellas determinadas por la percepción de la segundidad Peirciana, según la cual se establece una red de relaciones entre aquellos fenómenos que causan una reacción en quien los percibe.

Se trata pues, de la confirmación de la idea de Lotman según la cual el lenguaje del cine se compone del incumplimiento o el efectivo hallazgo de lo que la experiencia, provista por la cultura visual que nos acompaña, ha acumulado en la mente de quien presencia la proyección de una película. Este razonamiento sustenta a su vez las afirmaciones de la semiótica cognitiva, tendiente al establecimiento de rasgos invariantes que pueden ser configurados en un modelo, pero sin excluir los factores de la actividad variable y personal del aparato cognitivo del espectador.

Una opción viable para la realización de este tipo de modelos puede facilitarse si se conciben en respuesta a un fenómeno o una red relacional específicos, que no pretendan alcanzar una verdad absoluta de los procesos de aprehensión del sentido fílmico o generalizar el funcionamiento de este sin contemplar su heterogeneidad histórica, genérica, estética y estilística.

Por ello se propone también, y apegándonos a la teoría semiótica de la cultura, considerar la significación cinematográfica como una esfera particular de significación, continente de las esferas menores compuestas por los elementos mencionados de contexto histórico y social, de género, estéticos y de estilo, que se intersecan y conforman formas expresivas novedosas.

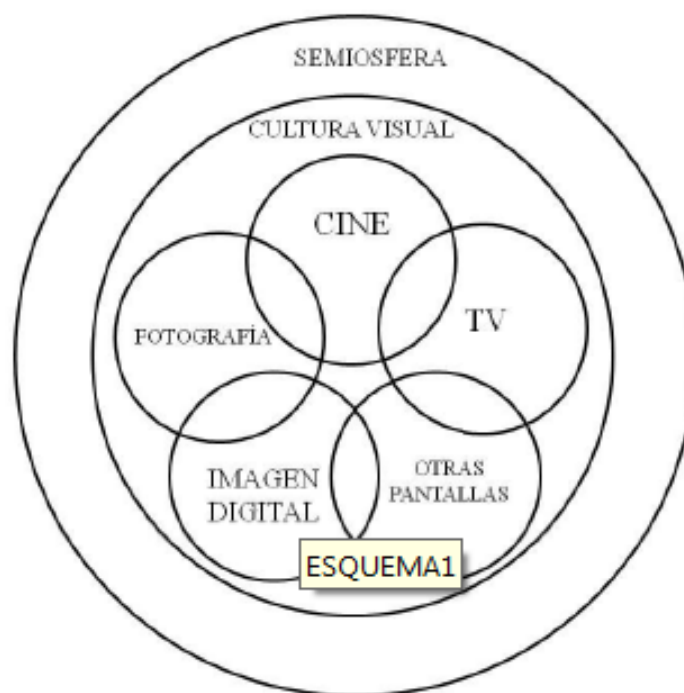
Del mismo modo, esta esfera de lo fílmico se encontraría incluida en otra de mayor envergadura: la de la cultura visual, compartiendo este 'espacio interior' con otros medios y lenguajes propios de este nivel, como el televisivo, el publicitario, del videojuego, de la generación digital de imágenes, de la fotografía, de las pantallas de los dispositivos portátiles, etcétera. Es adecuado pensar en el cine como la esfera neural de las aquí mencionadas ya que el desarrollo de sus formas de expresión ha tenido mayor impacto sobre el resto de las esferas particulares, que lo han tomado como punto de partida. La influencia de unas esferas sobre otras es un supuesto ineludible también.

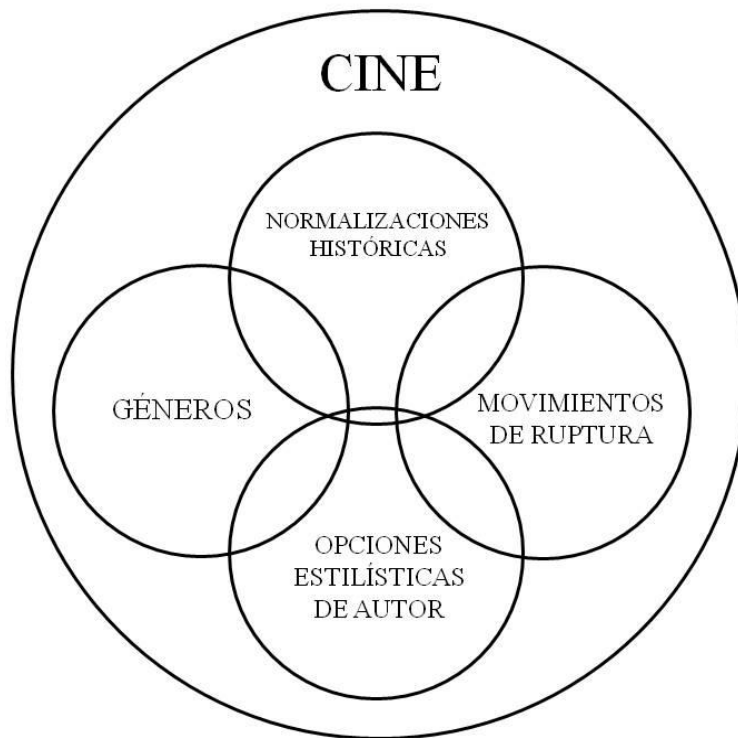
Lógicamente, la cultura visual se convertiría en otra esfera particular del sistema general de la semiosfera. La sucesiva aplicación concéntrica de las normas de funcionamiento de la semiosfera a las esferas que se relacionan a su interior es un principio básico para que el funcionamiento y la generación de la información se lleven a cabo.

De este modo, la interacción de las esferas, la traducción de sus lenguajes particulares, las comunicaciones intertextuales y la inclusión de elementos nuevos surgidos del avance tecnológico darían como resultado una vasta combinatoria y por lo tanto posibilidades creativas muy amplias. De igual forma, la esfera particular del cine incluye a otras que interactúan con sus continentes sucesivos que intervienen en su modificación respectiva.

Una expresión gráfica con algunas esferas interiores particulares posibles de lo enunciado es la siguiente:

LO ALOSEMIÓTICO





Volviendo a los filmes realizados por Von Trier, y en lo respectivo a las o películas no pertenecientes al movimiento Dogma, encontramos también puntos de contacto con movimientos e intentos renovadores precedentes, por ejemplo la presentación del espacio en formas distintas de la más habitual, constituida por la existencia real de las locaciones o su diseño para aparentarla por más simple que pretendiese ser, como en el joven cine alemán representado por las cintas de Fasbinder. Encontramos esto llevado a un extremo que transgrede la indicialidad e iconicidad propia de los escenarios de la mayor parte de las películas al simbolizarla.

Tanto las condiciones espaciales y escénicas ya explicadas como el manejo del tiempo en el montaje para lograr su expansión o síntesis con finalidades narrativas o de ampliación textual de *Europa* pertenecen a una modalidad distinta que puede

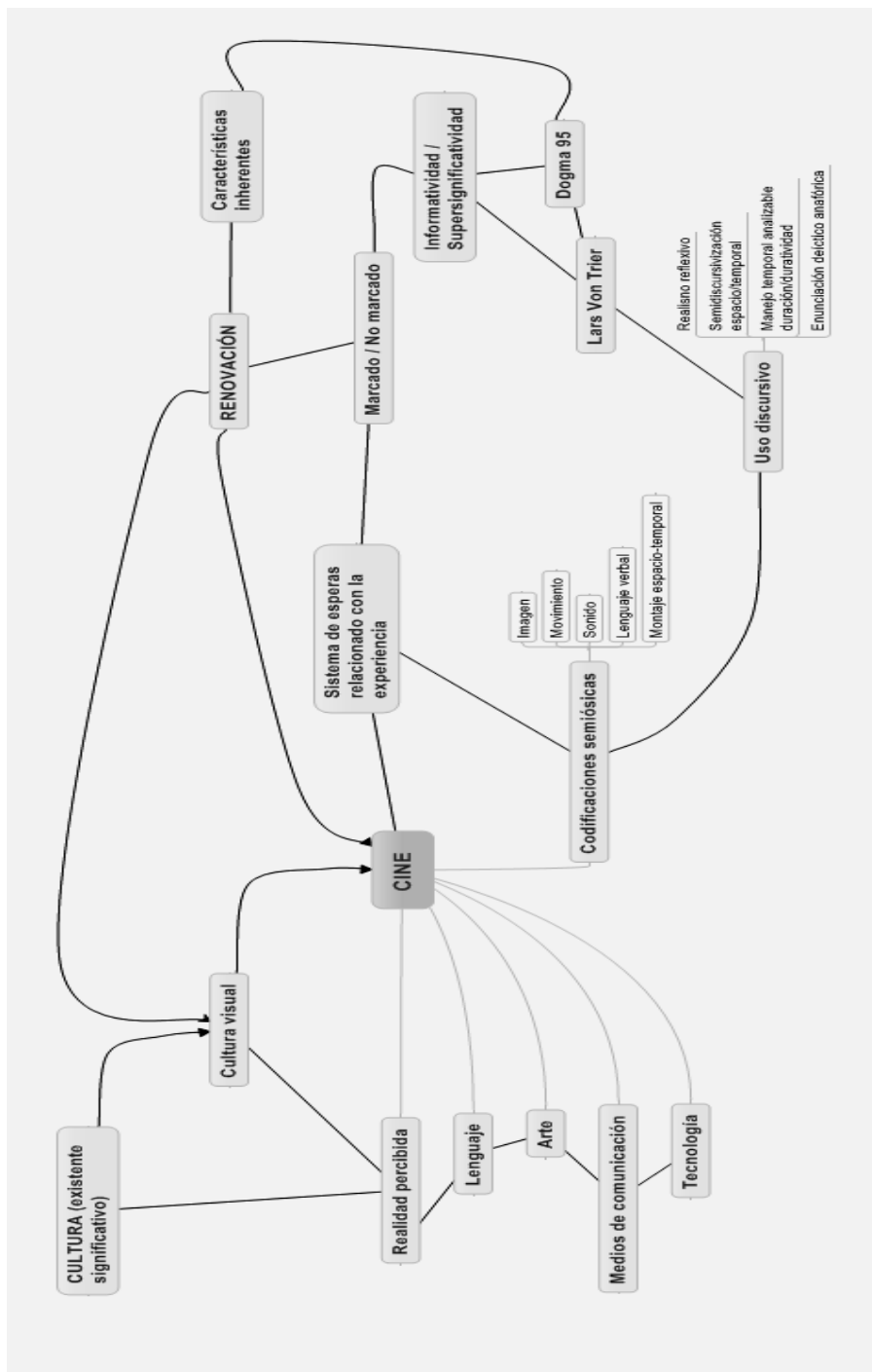
ser tomada en cuenta para completar una modelización que incluya renovaciones diferentes a las de los englobados en las llamadas corrientes artísticas con miras a una aproximación a los elementos estructurales de la renovación del lenguaje cinematográfico.

En este sentido, las invariantes del proceso de renovación serían de dos tipos: los inherentes a los movimientos renovadores, que comprenden su búsqueda de alejarse de los cánones imperantes, la concientización, el refrescamiento contra lo comercial y la necesidad de encontrar y transmitir significados distintos en general, y aquellos específicos del medio que atañen a las formas a través de las que transmiten sus mensajes. De acuerdo con el corpus seleccionado los componentes novedosos son realismo reflexivo, enunciación visual deíctica y anafórica, relaciones entre el montaje y la dicotomía duración-duratividad, semidiscursivización temporal y espacial con metas de reflexividad, hibridación de las esferas de la cultura visual, así como las relaciones entre lo supersignificativo y la informatividad.

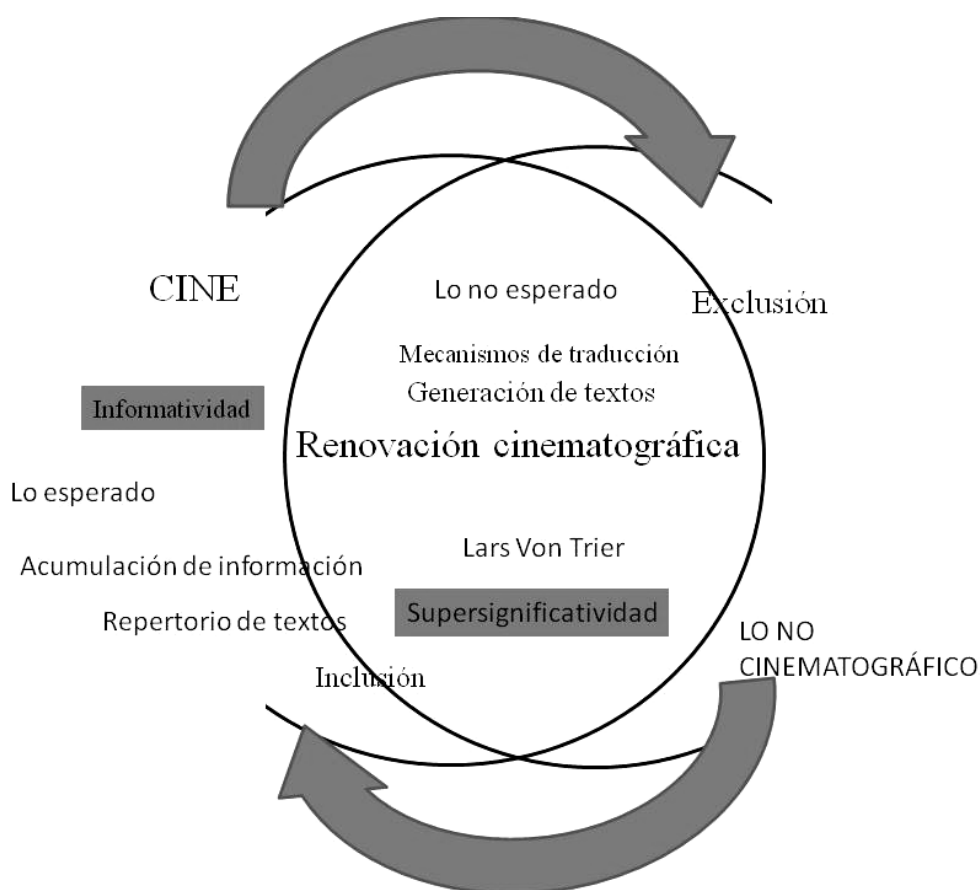
Para expresarlo de forma gráfica es indispensable establecer cuáles y de qué tipo son las relaciones que los vinculan tomando como base la definición aquí elegida de lenguaje cinematográfico: una articulación de códigos de imagen, movimiento, sonido (voz, ruido, música) y lenguaje verbal en la que tanto las cualidades de estos elementos como los métodos empleados para su engranaje son los que arrojan su significación en función por las esperas dictadas por la experiencia de un espectador inmerso en y poseedor de una cultura visual específica.

Por lo tanto, es posible proponer las relaciones entre los diferentes niveles de la cultura entendida como el todo de significación existente, siendo según lo visto más arriba la cultura visual una parcela de esta que contiene al cine, que es a la vez un arte y un medio de comunicación poseedor de un lenguaje. La renovación de este último estribaría en un uso discursivo de sus codificaciones que tienda sistemáticamente a los elementos cuya marca formal cause una

supersignificatividad por encima de una transmisión de información sin sobresaltos. Dentro de esta tendencia podemos ubicar los elementos ya analizados de las cintas de Von Trier y expresar sus relaciones gráficamente de la siguiente manera



La comprensión relacional de estas nociones y el sentido en que influyen unas sobre otras jerárquicamente puede aproximarnos a esbozar una generalización posible del funcionamiento de la renovación cinematográfica como sistema, teniendo como referente lógico y en busca de la congruencia a la escuela de Tartu, cuya visión inclusiva de aspectos de flujo de información y dinamización modélica enriquece la teoría del lenguaje. En este sentido, la renovación ocuparía precisamente el sitio de los mecanismos de generación de textos en el modelo propuesto por Lotman, el cual con algunas variaciones necesarias para su explicación podría presentarse así:



Los factores acerca de las películas analizadas se encuentran en el sitio en que aparece el nombre del director, en el punto de intersección de fronteras de esferas de significación determinadas, lugar en que la heterogeneidad y posibilidad de las variaciones se traducen para su inclusión o exclusión en una u otra esfera. Es importante pensar en el cine como un sistema que articula su significación de acuerdo con la oposición de los elementos múltiples que lo componen, pues de otro modo un intento de aislar cada signo devendría en la descomposición separada en sistemas que no son exactamente cine.

Esto se posibilita al pensar en unidades de significación de nivel textual y no sígnico: cada imagen adquiere sentido de acuerdo con su relación con las determinaciones espaciales, temporales, de movimiento, con las determinaciones sonoras y los mensajes verbales que interactúan con ella, y esto es válido para el resto de los relatos. Esta imbricación mutua constituye una construcción textual que tiene un sentido más amplio al ser relacionada con el resto de construcciones que completan una película.

Por otro lado, los factores propios del esquema de generación textual presentado refuerzan la idea de que las vanguardias y los movimientos renovadores se hacen necesarios para la conservación de informatividad del medio, tomando como punto de partida elementos ajenos al sistema preestablecido, pero sobretudo haciendo uso de formas de representación preexistentes en corrientes que comparten la finalidad del cambio.

La multiplicidad del cine como arte, medio de comunicación o lenguaje puede ser abstraída gracias a corrientes teóricas tales como las de la Escuela de Tartu y Yuri Lotman que retoman el carácter estructural de los hechos humanos pero de una forma flexible e incluyente y que a su vez son un aporte trascendental en la teoría comunicológica al incluir los aspectos informacionales no solo en los aspectos de su transmisión, sino en los mecanismos que determinan el sentido de éstos en la

complejidad de esferas que se tocan, rechazan o unen en el hombre y sus intrincados mecanismos mentales y emotivos.

Resulta lógico dejar a un lado la discusión acerca de la posibilidad de encontrar y nombrar algo parecido al *signo cinematográfico* al ser el del cine un sistema que reúne variedad de codificaciones que integran sus significaciones; lo que es posible es tratar de acercarse a la aprehensión de su funcionamiento a partir de las interacciones entre estas. Para este fin la visión de Lotman es acertada, así como su tendencia no muy explícita hacia la cognición como la referencia de todo proceso de significación, ya que finalmente los marcos que poseemos como receptores son los que guían nuestros procesos analíticos y de construcción de sentido. En el mismo tenor podemos pensar en aquello que funda significaciones a través de nuestra percepción, como el arte, que parte de patrones con la intención de sorprender y hacer sentir con la inclusión de elementos novedosos, se trata de un sistema fundado en torno al choque.

De este modo funcionaría también el cine, pensando en sus determinaciones primarias como punto central de atención: el choque de los elementos visuales (imagen, movimiento y sus yuxtaposiciones) como fundadores de sentido que surgen de sus posibilidades de plasmar de formas distintas los principales ejes de sucesión de las historias que cuenta y de la experiencia con el mundo de lo tangible: el tiempo y el espacio. Estas articulaciones y la capacidad de modificarlas nos lleva de nuevo a los mecanismos de la mente portadores de la subjetividad y la importancia con que cada hecho ocurre, los patrones de la memoria, la imaginación y los sueños siempre serán materia prima para la formalidad del cine.

Resulta lógico dejar a un lado la discusión acerca de la posibilidad de encontrar y nombrar algo parecido al *signo cinematográfico* al ser el del cine un sistema que reúne variedad de codificaciones que integran sus significaciones; lo que es posible es tratar de acercarse a la aprehensión de su funcionamiento a partir de las interacciones entre estas. Para este fin la visión de Lotman es acertada, así

como su tendencia no muy explícita hacia la cognición como la referencia de todo proceso de significación, ya que finalmente los marcos que poseemos como receptores son los que guían nuestros procesos analíticos y de construcción de sentido. En el mismo tenor podemos pensar en aquello que funda significaciones a través de nuestra percepción, como el arte, que parte de patrones con la intención de sorprender y hacer sentir con la inclusión de elementos novedosos, se trata de un sistema fundado en torno al choque.

De este modo funcionaría también el cine, pensando en sus determinaciones primarias como punto central de atención: el choque de los elementos visuales (imagen, movimiento y sus yuxtaposiciones) como fundadores de sentido que surgen de sus posibilidades de plasmar de formas distintas los principales ejes de sucesión de las historias que cuenta y de la experiencia con el mundo de lo tangible: el tiempo y el espacio. Estas articulaciones y la capacidad de modificarlas nos lleva de nuevo a los mecanismos de la mente portadores de la subjetividad y la importancia con que cada hecho ocurre, los patrones de la memoria, la imaginación y los sueños siempre serán materia prima para la formalidad del cine.

Uno de los primeros teóricos del cine, olvidado por muchos, fue Hugo Münsterberg³, quien en sus escritos psicológicos en *The Photoplay* habla acerca de las relaciones entre la mente y la imagen fotográfica, y brinda varias nociones de enorme utilidad para el análisis de lo fílmico. Una de ellas, de gran peso para el presente estudio es la de *atención*, que supone uno de los procesos mentales más complejos. Según el autor, el caos de lo material del mundo exterior se hace manejable por nosotros a causa de la selectividad de nuestra mente a sucesos u objetos que llamen nuestra atención. Es precisamente esta concentración de la atención la que es ocasionada por estímulos que nos interesen particularmente o por aquello que nos sorprenda y nos lleve a cuestionar su funcionamiento.

Es posible encontrar un paralelismo con la teoría lotmaniana sobre el sistema de esperas dictado por la experiencia y la atención de Münsterberg que tiende a

reforzar la hipótesis de que el lenguaje del cine se funda en estas operaciones de selectividad: el creador cinematográfico elige sus modos de operación discursiva buscando atraer la atención del espectador a través de la sorpresa causada por el uso de elementos o yuxtaposiciones a las que este no se encuentra habituado, lo que ocasiona que una película vaya más allá de la tarea de contar una historia, su formalidad logra que nos preguntemos por su presencia, buscando sentidos distintos, se trata de lo que Lotman denomina la supersignificatividad.

Esto puede explicarse desde las teorías semióticas al analizar la relación en doble sentido entre código y texto, al ser el primero de ellos un aparato de convenciones y el segundo una entidad de sentido surgida de la combinatoria de las normas del código, cuando un texto o un grupo de ellos articula en su interior elementos no convencionales con una serie de rasgos comunes subvierte la definición primaria de código. Es requisito que estos elementos no convencionales sean menores en cantidad a los normalizados para poder afirmar que se trata del mismo código y no de uno nuevo, este proceso rarifica el sistema, lo dinamiza y el éxito de estas adiciones y la subsecuente renovación del lenguaje están en función de su aprehensión por parte de los espectadores.

En el eslabón Código-Texto introduce Lotman el elemento imprevisible que indican los factores casuales que son los que permiten diferentes interpretaciones del texto. Y añade:

...hemos mencionado que, con mucha frecuencia, en el funcionamiento real de la cultura no es la lengua la que antecede al texto sino que es el texto, primario por su propia naturaleza, la que antecede a la aparición de la lengua y la estimula. Una obra innovadora del arte, al igual que los descubrimientos arqueológicos arrancados de sus contextos históricos (en esencia, cualquier personalidad del *otro*) nos son dados primero como textos en *ninguna lengua*. Sabemos que

son textos, aunque el código para su lectura ha de ser descrito por nosotros mismos.⁴

Encontramos aquí otra relación de vital importancia para este estudio, se trata de la que se suelen dar por sentadas entre los procesos cognoscitivos y los procesos creativos, fundados los unos en lo convencional a partir de lo esperado (decodificamos el mundo y los textos cinematográficos a partir de lo que ya hemos visto), cuando un elemento impredecible se incluye a través de los procesos creativos del arte el código *explosiona*, en términos del mismo teórico estoniano.

Esta relación se puede extrapolar a los procedimientos analíticos del metalenguaje y a sus teorizaciones, por una parte, para analizar los códigos se sigue el procedimiento cognoscitivo: partimos de marcos de repetición, el método más común de la semiótica es hallar los elementos invariantes de un sistema de significación para crear modelos y tipologías, patrones sintácticos y campos semánticos, combinatorias de los elementos significativos con normas económicas. Para esto, como toda disciplina, la semiótica se basa en el corpus de textos teóricos precedentes, busca sus coincidencias y trata de encontrar una coherencia sólida, con rasgos de científicidad. El problema ocurre cuando los objetos de estudio no pueden ser abarcados por este tipo generalizador de aproximación, tal como le ocurrió al mismo Metz cuando tuvo que aceptar las limitaciones de su modelo sintagmático en el análisis de las películas modernas.

¿Qué solución podemos encontrar en el estudio de códigos que explotan, que son dinámicos, que se renuevan? La respuesta es explotar también la teoría, renovarla, buscar el tipo de procesos que expliquen el funcionamiento de los nuevos filmes y darles nombre y explicación. Al igual que los elementos sorprendentes en la creación de un filme, las nuevas propuestas teóricas deben tener sustento en el corpus existente desarrollado por los pensadores que nos

antecedentes, con una flexibilidad mayor pero con la congruencia interna y externa suficiente para conservar la seriedad y cientificidad necesarias.

Notas

¹ Jorge Lozano, "La semiosfera y la teoría de la cultura" en *Revista de Occidente*. Número doble 145-146 julio-agosto (1995)

² Web de Sonesson y la cátedra de Lund http://filserver.arthist.lu.se/kultsem/semiotics/kult_sem_engb.html

³ Allan Langdale, *Hugo Münsterberg on film, The photoplay: a psychological study and other Writings*

⁴ Yuri Lotman (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*

Bibliografía

LANGDALE Allan (2002) *Hugo Münsterberg on film, The photoplay: a psychological study and other Writings*. Nueva York. Routledge

LOTMAN, Y. (1979) *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (1996) "Acerca de la Semiosfera" en *La semiosfera I*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid. Cátedra.

----- (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*

LOZANO, Jorge (1998) "La semiosfera y la teoría de la cultura" en *Revista de Occidente*. Número doble 145-146 julio-agosto (1995)

METZ, Christian. (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen uno y dos. Paidós. Barcelona.

----- (2002) *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós. Barcelona.