

# Semióticas de la periferia y discursos de la teatralidad: el cine como excusa

Adriana Carolina Benítez Valera<sup>1</sup>

**Recibido:** 15-07-2016      **Aprobado:** 24-08-2016

## Resumen

Permanentemente nos vemos inmersos en un *continuum semiótico*, pues nos desenvolvemos en diferentes *esferas* (como lo denomina Lotman), cargadas de significación. En este sentido, el cine se propone a modo de excusa para el planteamiento discursivo en el cual se pretende demostrar que no solamente una obra literaria se puede trasladar al cine, pues muchas de ellas se apropian de las características cinematográficas para ofrecer escenas cargadas de imágenes con proyección incluso teatral donde se plasma el imaginario colectivo de una sociedad o cultura determinada, en este caso Latinoamérica, donde tiene lugar la encrucijada *periferia-centro*, entendida esta no sólo desde el punto de vista panóptico, hablando de una crasa distribución espacial, sino también en los movimientos sociales y las esferas de acción/significación simbólicas.

## Abstract

We are permanently immersed in a semiotic continuum, since we develop in different spheres (as Lotman calls it), charged with meaning. In this sense, the cinema is proposed as an excuse for the discursive approach in which it is intended to demonstrate that not only a literary work can be transferred to the cinema, but many of them appropriate the cinematographic characteristics to offer scenes loaded with images with even theatrical projection where the collective imaginary of a particular society or culture is expressed, in this case Latin America, where the periphery-center crossroads takes place, understood not only from the panoptic point of view, speaking of a crass spatial distribution, but also

---

1 Estudiante de la Licenciatura en Educación, mención Castellano y Literatura de Núcleo Universitario “Rafael Rangel” de la Universidad de Los Andes. Preparadora en el área Teoría Literaria. Miembro del Laboratorio de Investigaciones Semióticas Y Literarias (LISYL-ULA). E-mail: [adriacarolina11@gmail.com](mailto:adriacarolina11@gmail.com). <https://orcid.org/0009-0009-2753-6255>.

in social movements and symbolic spheres of action / significance.

**Palabras clave: Cine, latinoamérica, semiótica, teatralidad.**

## **Introducción**

El cine, mundialmente conocido como el séptimo arte, aquí utilizado como excusa, a manera de andamiaje para la construcción de este tejido argumentativo desde el cual se percibe como una ventana, no solamente para el goce y entretenimiento, pues se ratifica, a su vez, como expresión del imaginario colectivo, es decir, se aborda el cine como texto complejo generador de sentidos y a su vez se sigue el precepto de Lotman (1996) en el cual manifiesta que “el texto cumple la función de memoria cultural colectiva” (p.80). Esto es atendiendo a arquetipos ya establecidos a modo de convención social con los cuales nos podemos y solemos identificar.

De igual forma, con la asunción de las propuestas de Metz (1972) el montaje permite a la imagen transformarse en acontecimiento cinematográfico a manera de calco de la realidad en arte; circunstancia que en literatura, o más bien, en teoría literaria, es conocida como transposición referencial que da la posibilidad de presentar la sucesibilidad de imágenes articuladas en la totalidad discursiva, puesto que la realidad está contenida en una constitución precinematográfica, quien es la base para la convergencia simbólica entre realidad, literatura, cine, y todas aquellas formas expresivas para tratar de representar visiones/nociones del mundo.

En tal sentido la realidad al ser narrada cobra una determinante opción de presentar los hechos a partir de determinadas visiones o maneras de abordar la producción de sentido y significación a través del arte, específicamente a través del cine y la literatura. Más aún, cuando se asumen las caracterizaciones de la teatralidad a modo de recurso estilístico para connotar las representaciones de la realidad en las relaciones discursivas, puesto que la teatralidad opera como el encuadre a través del cual el escritor o el cineasta enfoca la perspectiva del referente concretado en la imagen literaria/cinematográfica.

Ahora bien, retomado la sucesibilidad de imágenes para relacionarla con la generación de sentido y significación, es oportuno rescatar la mención de continuum semiótico hecha en párrafos precedentes para puntualizar la relevancia de la composición textual en cuanto a la imagen y sus asociaciones tanto en la conformación de los discursos estéticos, como en su interpretación. E indudablemente en las dos variables relacionadas (cine y literatura) en este trabajo, la visualización de ese continuum semiótico es de vital referencia.

Puesto que el develamiento de este continuum semiótico es la revelación de una *gramática de la imagen* sustentada en tiempos y espacios de la significación determinados por casualidades

estéticas específicas, en las cuales, la realidad se representa a sí misma, al mismo tiempo que es representada mediante la implicación simbólica entre ella y las representaciones atribuidas en el discurso estético.

Al respecto estamos asistiendo a una organicidad textual que crea y constituye nociones de realidad desde donde están contenidos los mensajes inferidos por el sujeto enunciante. Esto quiere decir que la obra literaria/cinematográfica materializa perspectivas sobre la realidad en función de una visión particular para luego reconfigurarse en la dinámica leer/ver de la connotación de los diferentes universos simbólicos planteados.

Así que de manera ‘natural’ existen muchas coincidencias entre realidad, cine y literatura, o más bien, todas ellas están hechas de coincidencias vinculadas por la imagen y sus múltiples derivaciones guiadas por la voluntad creadora y las manifestaciones estéticas.

Todo lo anterior para el establecimiento de relaciones discursivas en torno a los mundos experienciales de los sujetos enunciantes y el surgimiento de nociones de realidad corporeizada en la imagen; que dentro de la literatura será evocada, y en el cine dispuesta ante el espectador como escenario superpuesto.

Dadas las convergencias anteriormente referidas, desarrollaremos ahora el hecho de haber visto refigurada una obra literaria en guión cinematográfico, allí nuestros personajes adquieren un rostro y una figura (a veces muy diferentes a los imaginados de ellos al leer). Sin embargo, podemos hablar también de obras literarias en las cuales se utiliza el proceso cinematográfico como telón de fondo o base estructural en su procedimiento estético.

En este sentido, es preciso mencionar el trabajo realizado por escritores como Juan Rulfo; recordemos su cercanía con el espacio cinematográfico, sus fotografías y esa especie de comunión entre estos y su obra escrita, tanto en su novela, como en sus cuentos. Así mismo, se puede señalar también al escritor uruguayo Felisberto Hernández, su obra quizá menos difundida que la del anterior, pero en ella se muestra un juego de claro-oscuros, de representaciones de índole teatral aludiendo a diferentes artificios como el enmascaramiento; en ellos simultáneamente, los personajes se presentan a modo de proyección de una manera similar a la proyección de un filme cinematográfico.

Lo anteriormente referido, se encuentra ubicado en los espacios de enunciación concebidos por nuestros escritores latinoamericanos. En ellos encontramos, además, la encrucijada *periferia-centro*, entendiendo que esta relación tiene lugar no sólo desde el punto de vista panóptico, hablando de una crasa distribución espacial determinada, sino también en los movimientos sociales y las esferas de acción/significación simbólicas.

Es importante señalar que la cuestión «periferia-centro» ha sido abordada desde diferentes aspectos, aquí se pretende señalar como la interacción que tiene lugar dentro de una semiosfera determinada. Pues “la no homogeneidad estructural del espacio semiótico forma reservas de procesos dinámicos y es uno de los mecanismos de producción de nueva información dentro de la esfera” (Lotman, 1996, p. 30). En estos espacios se ven inmersos los personajes, tanto del texto escrito, como los ejecutores de la acción en el espacio audiovisual, entendiendo la característica

ineludible del ser humano como hacedor de culturas y generador de lógicas de sentido.

### ***El cine como excusa: periferia y teatralidad***

Una de las particularidades principales del cine, radica en la capacidad de representar hechos trascendentales utilizando como herramientas fundamentales la imagen en movimiento y el sonido; concatenadas a manera de estrategia audiovisual para lograr un resultado final que viene dado en el hecho de transmitir un mensaje por medio de un lenguaje determinado. Lo cual desemboca en un texto generador de sentidos<sup>2</sup>.

E indudablemente lo que lleva a considerar al cine a modo de narratividad a través de la composición de imágenes distribuidas mediante una particular «sucesibilidad escénica» como medio de articulación discursiva, lo que crea el llamado lenguaje cinematográfico característico de los diversos montajes de acontecimientos reales en el séptimo arte.

Sin embargo, “el texto por sí solo no puede generar nada: debe entrar en relación con un auditorio para que se realicen sus posibilidades generativas” (Lotman, 1996, p. 89). Entonces allí radica la función del espectador en el cine, pues éste se va a apropiarse o no de la proyección fílmica a través del proceso “interactivo”: «filme-espectador», similar al «texto-lector»; obviamente este proceso involucra a su vez otros elementos como el autor y el contexto (recordemos la secuencia: *autor-texto-lector-contexto* imprescindible para cualquier análisis y comprensión de un texto).

De por sí, la imagen y su sucesibilidad discursiva se convierte en el fundamento de la imaginación/interpretación del espectador en la creación del proceso dialógico que posibilita la manifestación estética y sus desdoblamientos en recursos de la interpretación; interpretación asumida desde rangos muy específicos y puntuales porque ameritan de miradas cómplices, pactos lectores o pactos ficcionales para poder enriquecer lo planteado a través de la integración de todos los intervinientes en el proceso de interpretación.

Y he aquí un elemento común entre cine y literatura en cuanto a la construcción de puentes o catalizadores para hacer interaccionar sujetos, textos y contextos bajo la intervención del discurso metafórico como el gran coadyuvante entre realidad e imaginación, puesto que:

La imaginación desempeña el papel de un libre jugar con las posibilidades, en un estado de no compromiso con el mundo de la percepción y de la acción. En este estado ensayamos nuevas ideas, nuevos valores, nuevas maneras de ser en el mundo (Ricoeur, 1984, p. 32).

Tenemos entonces la asunción de la imaginación como creadora de lo que en literatura denominamos mundos posibles, ese libre juego de hacer deshacer, se podría asumir a su vez como la posibilidad del ensayo y el error para la creación de nuevas perspectivas.

---

<sup>2</sup> Se maneja la noción de *texto* no en el sentido puramente físico, sino simbólico como eje de significación portador de diferentes discursos. El texto a manera de escenario en el cual convergen todas las miradas que diversifican sus potencialidades de significación.

En el caso de Latinoamérica, se trata no sólo de una apropiación, sino de una identificación del espectador con la imagen en movimiento. El lenguaje cinematográfico se carga de significación y en él encontramos diversas miradas a la idiosincrasia latina dotada de ese carácter identitario dependiendo del discurso empleado, generalmente se trata de representaciones vinculadas al arraigo cultural en el que estamos inmersos.

En este sentido, encontramos el senti-pensar latinoamericano reflejado en el cine a manera de calco de la realidad, una imitación de la cultura a través del lenguaje. La razón por la que las series o películas del cine latinoamericano (Viruta y Capulina, Cantinflas, el Chavo, por mencionar algunos) calan de manera tal en el televidente o espectador es porque se siente identificado, siente que puede ser uno de los personajes allí interpretados o lo ve como una forma de realización de sus ideales no logrados. Además que lo aparentemente anormal se hace principio y postulado estético; una forma o manera de contravención de las normas establecidas; otra perspectiva de realismo cinematográfico al convertirse en posibilidad de cuestionar la sociedad y sus injusticias con la incursión de la figura del antihéroe como detonante de nuevos universos ético-morales, generalmente basados en el amor al prójimo y el compromiso social.

Surge entonces la figura del antihéroe, desde lo abyecto, no desde la idealización paradigmática del héroe clásico, sino desde los espacios relegados. Sin lugar a dudas, vemos en las figuras principales de estos discursos cinematográficos cómo lo periférico produce alteraciones de significación a partir de una serie de prácticas discursivas, tanto es así que se produce el cambio de la referencialidad de los espacios enunciativos, generando un discurso alternativo desde la subversión.

Tomemos para este apartado el caso particular de la serie televisiva “El Chavo del ocho”, allí, por ejemplo, se cumple lo afirmado por Méndez y García (2012):

Existen algunos filmes en los que la ciudad o la espacialidad en general actúan como simples decorados o bastidores (espacio puramente referencial); no obstante, hay otros filmes donde la configuración espacial pasa de ‘fondo’ a ‘figura’ y ‘personaje’, cumpliendo una importante función simbólica en tanto que engloba las acciones. (p.213).

Precisamente esto ocurre en la serie anteriormente señalada, es casi inconcebible un episodio del Chavo del ocho, en el que sus personajes no se desenvuelvan dentro de la vecindad (excepto muy pocos episodios en específico como el de la escuela, la barbería, las vacaciones en Acapulco, ‘la fonda’ y el parque), un lugar cotidianizado por la recurrencia referencial y este a su vez vuelve cotidiano también hechos atípicos como por ejemplo un niño dentro de un barril. El espacio de la enunciación no solamente cambia al mostrar un lado cotidiano de la realidad pues asimismo se integra de forma contundente en la trama discursiva.

Ahora bien, el arte de narrar concierne, además de imaginar, el hecho de representar mediante la transposición de realidades, todo ello se puede ver reflejado a su vez en el arte cinematográfico donde a través de una sucesión de imágenes se nos sugiere un hecho que puede trasvasar o no la realidad tal y como la conocemos es por ello que en contraste con lo planteado hasta este momento, tenemos también las obras literarias que se basan en el proceso cinematográfico como medio simbólico para su procedimiento estético o la estructuración del relato, tomaremos para explicar lo

anterior el cuento *el acomodador* de Felisberto Hernández.

Este relato nos ofrece un vasto *corpus* para trabajar desde el punto de vista de la escenificación/proyección vinculándolo así con el área cinematográfica, pues se trata aparentemente del acomodador de un teatro, sin embargo, toda la estructura del texto nos sugiere la idea de que éste se presenta como metáfora de la vida, la misma, funge como escenario para el desarrollo de una representación; entiendo esta como una construcción de sentido a partir del lenguaje.

Indudablemente allí la figura del *acomodador* se concibe desde la perspectiva anteriormente detallada sobre organicidad textual donde el autor, cineasta, lector o espectador de la expresión estética posee la capacidad de mediación o traductibilidad de la realidad hacia los planos del discurso metafórico, desde donde serán develadas las relaciones de significación y lógicas de sentido, más allá de lo literal o aparente, y la generación de campos profundamente representacionales en torno a lo figurado en sus capacidades simbólicas.

Es así como en *El acomodador* se presentan una serie de hechos fácilmente equiparables al proceso cinematográfico; el relato está narrado en primera persona, en la voz de un acomodador del cual nunca sabremos su nombre ni conoceremos a profundidad su vida íntima, más que por las acciones que nos relata en el texto. Entonces se reafirma su función de organizador y presentador de los planos actanciales que tienen lugar en el texto.

En primera instancia podemos señalar la presencia de la luz en el cuento, al inicio se presenta un juego de luces como en el escenario teatral, o semejante a al protagonismo que adquieren las luces en el momento de grabar una escena cinematográfica, en el texto se evidencia de la siguiente manera: “Apenas encendía la luz, se coloreaban de golpe las flores del empapelado, eran rojas y azules sobre fondo negro” (p.145)<sup>3</sup>; este acto parece evocar el momento en que el escenario está a oscuras y se encienden las luces para dar inicio a la función teatral; por su parte, la luz cobra el lugar de un personaje más dentro del texto (al igual que la comparación del espacio en la serie *El chavo*), pues se puede ver el recorrido que hace y como va evolucionando a medida que se desarrolla la trama discursiva.

Posteriormente sobreviene el gran misterio:

Una noche me desperté en el silencio oscuro de mi pieza y vi, en la pared empapelada de flores violetas, una luz. Desde el primer instante tuve la idea de que me ocurría algo extraordinario, y no me asusté. Moví los ojos hacia un lado y la mancha de luz siguió el mismo movimiento. Era una mancha parecida a la que se ve en la oscuridad cuando recién se apaga la lamparilla; pero esta otra se mantenía bastante tiempo y era posible ver a través de ella [...] No me quedaba la menor duda; aquella luz salía de mis propios ojos, y se había estado desarrollando desde hacía mucho tiempo. (p.147)

Con la cita anterior se pretende esclarecer y ratificar como la luz emanada de los ojos del

---

3 Todas las citas de las obras de Felisberto Hernández, pertenecen al volumen *Novelas y Cuentos* del escritor publicado por la Biblioteca Ayacucho en el año 1985.

acomodador, a modo de proyección sobre objetos específicos dota al texto de imágenes disimiles. Es conveniente señalar, a su vez la importancia de la oscuridad y la penumbra donde tiene lugar el hecho de la proyección antes mencionada, pues este se muestra como una especie de juego de claro-oscuros similar al modo en el que se acondiciona una sala para la proyección de un filme.

Ahora veamos otra característica de este texto en relación al cine: la puesta en escena; en este sentido, el acomodador en su narración hace ver a cada personaje como un actor, es decir, continuamente le atribuye otro personaje del que ya caracteriza, se podría hablar quizá de un «meta-personaje». Así por ejemplo, al dueño del comedor gratuito le otorga el papel de director de orquesta, a sus compañeros comensales el de músicos, el mayordomo es comparado con un orangután, incluso, en un momento dado, él se ve a sí mismo como un gran perro lanudo. Entonces la puesta en escena reafirma la presencia una imaginación productora encargada de insertar un juego de intrigas singulares (Ricoeur, 1996).

Cabe destacar que “en el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio” (Baudrillard, 1978, p. 28). El aspecto de la simulación es bastante complejo pues se asume un carácter de fingimiento remitente a la ausencia o carencia de algo y es un hecho recurrente en la obra de Felisberto.

Aunado a ello, nuestro narrador representado afirma sentirse orgulloso de ser un acomodador, de alguna manera, se nos sugiere el texto como analogía de la vida misma, pues para él la vida es una representación teatral en la que acomoda cada cosa en su lugar, dándole el sentido que quiere a modo de director de cine, haciendo que todo se desarrolle en función de su perspectiva.

Al final del relato se plantea también la alegoría de una caja de resonancia no sólo en el personaje del acomodador, sino también en el dueño del comedor. Al concatenar estas acciones tenemos una proyección de luz y una sonoridad, lo que en el cine se vería como una imagen en movimiento acompañada por un discurso sonoro. Más allá de la luz y en la presencia difusa de la oscuridad como modo de trasvasar la realidad a la transición de otros planos discursivos, a los planos de la discursividad cinematográfica/literaria que permiten la conversión del narrador en proyector de imágenes, homologación entre imagen y pensamiento a ser leído por el espectador. Dicho lo anterior, se convalida como el autor se sirve de este proceso escritural, tomando el cine como excusa para hilar este tejido/entramado y originar así su relato.

Hay que mencionar, además que acá se ha tomado como referencia sólo el cuento *El acomodador* de Felisberto Hernández, por parecernos el más cercano a la categoría de cine aquí abordada. Sin embargo, la isotopía de la teatralidad es recurrente en varios de sus textos. Así por ejemplo, en su novela *Por los tiempos de Clemente Colling*, es bastante interesante cómo se desarrolla este eje temático a lo largo de la obra, llegando incluso al proceso de enmascaramiento y disfraz de los personajes, más que todo femeninos (hecho reiterado en su cuento *Las Hortensias*).

En principio ataviados para su vida diaria de manera tal que dan la impresión de disfraz:

Encima de la cabeza otra gran amplitud, como un gran sombrero, pero este montón estaba hecho con el mismo pelo que salía de la cabeza -o mitad pelo propio y mitad pelo comprado; el seno también solía ser de medio y medio-. Encima del pelo iba el verdadero sombrero, generalmente inmenso; y encima del sombrero, plumas. (p.12)

Entrando en juego la simulación o apariencias a modo de crítica social, si se quiere.

Luego, de forma explícita se recurre al uso de máscaras y disfraces, lo cual dota al texto de una importante carga simbólica. Entendiendo la connotación que el disfraz puede representar no sólo en literatura, sino como referente simbólico a partir de lo afirmado por Cirlot (1992): “la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; este es su carácter mágico, tan presente en la máscara teatral griega como en la religiosa africana u oceánica” (p. 299). Por su parte, Jung (1995) sostiene: “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto ‘inconsciente’ *más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado*” (p. 20). Inevitablemente esta es precisamente la perspectiva sobresaliente en los textos de Felisberto anteriormente señalados, se maneja ese juego de intrigas indisuluble y generalmente intrincando los planos actanciales para sumir al lector en un suspenso equiparable al que puede lograr un director de cine en su proyección filmica.

Si bien es cierto, todas las transformaciones tienen algo de misterioso, en este particular se aborda desde el ocultamiento o enmascaramiento de los personajes, lo cual nos hace pensar simultáneamente en los referentes en los que se afirma cómo el ser humano vive constantemente enmascarado, incluso muchas veces se hace alusión al ‘teatro de la vida’ en el que indudablemente nos movemos sobre diferentes escenarios y por ende con diferentes máscaras.

Detengámonos un poco en el aspecto teatral, pues se ha mencionado insistentemente en lo hasta ahora planteado. Cuando hablamos de teatro nos referimos inevitablemente a las máscaras, por demás su símbolo más representativo desde su origen griego; hoy en día desde el punto de vista social, una analogía comprensible para cualquier ser humano inmerso en cualquier cultura es la de la teatralidad en comparación a la vida misma. Somos seres del encubrimiento, en momentos dados de la simulación, manejamos fachadas (máscaras) sociales dependiendo de la pertinencia que cada uno posea en el ámbito que se desenvuelva. Hecho tan evidente en los textos señalados. Y no es difícil relacionar esta puesta en escena con la representación cinematográfica.

En otro orden de ideas, pero siguiendo con el escritor uruguayo, está también presente en *Por los tiempos de Clemente Colling*, **la proyección** en uno de sus personajes: Colling, veamos como Felisberto lo escribe:

Pero cuando Colling proyectaba algún haz de luz cruda, vulgar, hiriente, no sólo descubría que todos sus matices no eran bellamente plásticos, que no se prestaban a reunirse cuando eran llamados para aquella totalidad misteriosa, sino que se desunían, desvalorizaban y disgregaban vergonzosamente, mostrando formas como de cacharros heterogéneos, inexpresivos, de esos que ensucian los paisajes y que los pintores suprimen. (p.30)

Una vez más hayamos en los relatos felisbertianos la presencia de lo cinematográfico y esa manera como logra desdoblar este proceso en sus personajes desarrollando así características en ellos que los hace presentarse con una riqueza sensorial indescriptible.

### ***Epilogo***

Es evidente la riqueza del cine desde la perspectiva semiótica, pues se considera como un vasto tejido dotado de una carga simbólica a la cual descifrar y a su vez se erige como ejecutor de una actividad narrativa en relación con un espectador encargado de otorgar la relevancia al texto. Siguiendo a Lotman (1996) tenemos que “el texto, por una parte, al volverse semejante a un macrocosmos cultural, deviene más importante que sí mismo y adquiere rasgos de un modelo de la cultura, y, por otra, tiende a realizar una conducta independiente, al volverse semejante a una persona autónoma” (p. 82). Se deduce entonces que el texto es una legitimación de la acción humana.

En el caso de los escritores Latinoamericanos, tienen como característica propia partir desde la particularidad para así tratar la universalidad. Se manifiestan los textos como materialización de los imaginarios sociales convirtiéndolos en universos simbólicos dotados de sentido y trascendencia.

Indudablemente, tanto en el cine como en la literatura, los procesos generadores de significación funguen como imitadores de la cultura a través del lenguaje; por lo que contribuyen de manera prominente al engrandecimiento de la misma. Es entonces en el espacio artístico, en este caso particular el cinematográfico y el literario, donde tienen cabida la resignificación de lo latinoamericano, a partir de un proceso de apropiación identitaria originada en el seno de lo social.

En este orden de ideas, se concibe el discurso cinematográfico no sólo como texto anteriormente definido, sino como un hipertexto, en este caso no refiriéndonos a la noción informática sino a modo de un texto ‘macro’el cual recoge en su intimidad múltiples posibilidades discursivas dotando así al texto de perspectivas poliédricas en las que se generan disimiles interpretaciones atendiendo a los procesos culturales que allí se vean involucrados.

Finalmente se puede considerar entonces una especie de traducción o mediación entre el cine y la literatura en tanto que productores de sentido, significación, resignificación y a su vez constituyentes de la semiosis ficcional de la cultura en la que se encuentran inmerso.

**Referencias:**

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacros*. Barcelona: Kairós.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Hernández, F. (1985). *Novelas y cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. España: Paidós.
- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Edición de Desiderio Navarro. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Méndez, A y García, I. (2012). La casa en el cine de Román Chalbaud. Semiosfera de la vivencia cotidiana. En R. De Rugeriis y E. Amodio (Comps.), *Semióticas de la vida cotidiana* (pp. 197-227). Maracaibo: Universidad del Zulia.
- Metz, C. (1972) “El cine: ¿lengua o lenguaje?”, en: *La semiología*. Buenos Aires: Tiempo Moderno.
- Ricoeur, P. (1984) “Poética y simbólica” en: P. Ricoeur, *Educación y política*. Buenos Aires: Docencia.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Del texto a la acción*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.