

Hacia una nueva perspectiva semiótica y su aplicación al análisis fílmico:
propuesta metodológica a partir de un caso práctico.

*A new Semiotic Perspective and its Application to Film Analysis:
Methodological Proposal based on a Practical Case.*

Paula Grueso Pascual. Universidad Complutense de Madrid (España)

Comunicóloga y Doctora en Estudios Teatrales. Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia y en Psicología por la UNED, con un máster en Teatro y Artes Escénicas por la Universidad Complutense de Madrid y otro en Actualización en Intervención Psicológica y Salud Mental por la UDIMA.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5969-1331>

Artículo recibido: 18/10/2020 – Aceptado: 4/11/2020

Resumen:

En este estudio se profundizará en la nueva concepción semiótica que acuña Julia Kristeva, quien a través de términos como *genotexto*, *fenotexto*, connotación y denotación, consigue analizar lo no analizable, creando un método analítico único en el campo de la comunicación. En base a estos postulados se ahondará en el rol del observador, ya que es en su proceso perceptivo donde se forma el significado.

El cine se desliga de la codificación clásica del lenguaje para identificarse con la palabra poética, asentándose sobre la intertextualidad de códigos y nutriéndose de otros textos culturales previos. Por este motivo, trataremos toda expresión artística como un tejido de significados, influidos por el bagaje cultural y social tanto del emisor, como del receptor y del observador. Dado que contamos con una escasa metodología al servicio de este tipo de análisis, se finalizará el artículo con una propuesta basada en los postulados teóricos estudiados y aplicada a un caso práctico concreto, donde se clarificará cómo descomponer un filme para, posteriormente, examinar cada una de sus partes en términos comunicacionales.

Palabras clave:

Semiótica; Cine; Análisis fílmico; Metodología; *Ideologema*

Abstract:

Through this study we will enter in the new semiotic conception coined by Julia Kristeva, who created a unique analytical method in the field of communication by

analysing the non-analysable and using terms such as genotext, phenotype, connotation and denotation. Based on these postulates, Kristeva will become in the rol of observer, so it is in its persetive process where meaning is formed.

Cinema is separated from the classical codification of language to be identified with the word poetic, adjusting the intertextuality of the codes and based on other previous cultural texts. For this reason, we will treat all artistic expression as a set of meanings, influenced by the cultural and social baggage of the sender, receiver and observer. Since we have a lack of methodology at the service of this type of analysis, the article will be finalized with a proposal based on theoretical postulates studied and applied to a practical case, which will show how to analyze the film in communicational terms.

Keywords:

Semiotics; Cinema; Film analysis; Methodology; Ideologeme

1. Introducción

Antes de abordar una propuesta semiótica del análisis fílmico, apoyada en los elementos más básicos del proceso comunicativo, cabe preguntarse si el cine es en sí mismo un lenguaje susceptible de analizarse a través de estos teoremas, puesto que de lo contrario quedaría invalidada esta metodología para su estudio. En este sentido, apuntan autores como Christian Metz (2001) que el cine constituye un lenguaje en sí mismo o, más concretamente, un tipo específico de significante; mientras que para otros, como Urrutia (1984), el cine es la alternativa para aquellos que han llegado al límite de las posibilidades que ofrece una lenguaje, por lo que, más que un lenguaje, sería una extensión de este. En cambio, hay quien, como Serguéi Eisenstein, director y experto en montaje, concibe el cine como aquel artefacto que hace posible una especie de renacimiento del lenguaje interior, equiparable al tipo de lenguaje del que se vale el niño en sus primeros años de vida (Andrew, 1993). Es por esto que hasta ahora se ha venido utilizando por algunos estudiosos el esquema clásico de la comunicación para el análisis fílmico, compuesto por el código, el emisor, el receptor, el mensaje, el canal, el contexto y el referente, y en el que intervienen procesos como los de codificación y decodificación.

Desde los inicios del cine y, más concretamente, desde que se estableció el Modo de Representación Institucional -caracterizado por el estilo narratológico por el que lo conocemos hoy en día-, se ha considerado un hándicap la poca estructuración y objetividad del análisis metodológico del filme. Y es que, más de un siglo después, aún no disponemos de un modelo con el que analizar de una forma legítima ni el contenido ni la técnica de un producto cinematográfico. Sin embargo, son muchos los autores que han intentado acercarse, con sus diferentes propuestas y modelos, a la validación de una normas con las que examinar e interpretar un texto audiovisual; un buen ejemplo de ello son las aproximaciones desde la semiología que, basadas en el proceso comunicativo, tratan de analizar el mensaje y la recepción de este a partir del esquema clásico que se acaba de describir, o las que lo hacen aludiendo a lo psicoanalítico, que inciden más en los aspectos perceptivos del observador.

Entre otras muchas, destacan las teorías al respecto de Umberto Eco, Pier Paolo Pasolini, Christian Metz, Roland Barthes, Mijaíl Bajtín, André Bazin o Tadeusz Kowzan. Todas ellas influyen de alguna forma en las perspectivas semióticas más actuales, puesto que sus autores forman parte del llamado postestructuralismo, caracterizado por el rechazo a la concepción binaria del mundo, tal y como la promulgan autores estructuralistas como Saussure, Jakobson o Greimas. Para los postestructuralistas el conocimiento no se puede dividir en pares jerárquicos de significado/significante, sino que la historia y la cultura que le acompaña quienes lo fundamentan. Por un lado, encontramos a Pasolini o a Eco, que basan sus estudios en la semiótica como cultura que nos acerca la realidad. Por otro lado, Barthes defiende que todo producto cultural emerge de un texto anterior, al igual que hace Bajtín con conceptos como el de polifonía; mientras Bazin y Metz describen las posibilidades comunicacionales que aporta el cine como plataforma discursiva.

Tomando como referente la teoría de Tadeusz Kowzan, y más concretamente su postulado de los trece signos, y el *ideolegema* de Julia Kristeva, estableceremos una guía de referencia destinada al análisis de películas y productos audiovisuales, con el fin de poder desgranar los elementos que contribuyen a crear el mensaje y que facilitan la decodificación de este por parte del espectador, gracias a sus coordenadas ideológicas, construidas desde la estructura social e histórica que acompaña a la creación y recepción fílmica.

2. Objetivos

Este artículo tiene como principal objetivo el aportar una propuesta metodológica para el análisis y estudio de los relatos fílmicos, tratando de dilucidar la forma en que lenguaje y contexto se retroalimentan dentro del filme para comunicarse con el espectador, posibilitando la activación en este del *ideologema* y, por ende, de la interpretación a través de los procesos de denotación y connotación; para ello, se abordará la función que el lenguaje ejerce en la adaptación y cómo influye en él la técnica cinematográfica. En definitiva, hacer una propuesta de análisis fílmico, que aborde tanto la técnica como el contenido audiovisual.

3. Metodología

3.1. Marco teórico

Tras predominar en el ámbito de la lingüística la corriente estructuralista, en la que cada signo era definido por su contraste con otro signo en pro de su distinción perceptiva, irrumpe en la década de los 60 una nueva corriente que deja de considerar al autor como un elemento activo y al receptor como un sujeto pasivo para pasar a defender que el significado de la obra depende de los textos previos a los que el autor ha sido sometido de forma pasiva, siendo el receptor quien al percibirlos construye los significados de forma activa, relacionando lo percibido con el bagaje cultural y social que lleva tras de sí. Esto supone, en palabras de Barthes, la muerte del autor y el nacimiento del lector.

Para Roland Barthes (1993), cada producto cultural es consecuencia de una cámara de ecos, donde resulta imposible localizar las influencias que han intervenido en su

significación, siendo el autor, por tanto, incapaz de controlar la construcción del significado, ya que es un mero nexo entre los textos que recibe y los que crea. Sin embargo, esta tarea que le es negada al autor, le es impuesta al observador quien, al percibir tales signos, construye la semiología del discurso. Bajtín (1999) proponía, a su vez, el concepto de polifonía, mediante el que sugería que al poner en escena un determinado texto, creado por una voz, el sentido de este pasaba a ser creado por una multitud de voces, desde el autor en sí mismo, al actor o al iluminador.

Paralelamente a estos estudios dirigidos a la construcción del significado semiótico, aparecen otros encaminados a dilucidar la interacción entre la semiología y la cultura, entre los que encontramos los de Umberto Eco (1997), para quien la cultura constituye un fenómeno de comunicación en sí mismo y, por consiguiente, le corresponde a la semiótica estudiarla y comprenderla. De hecho, para el semiólogo, el único modo de llegar a una buena comprensión es el volver al contexto original en que fue creado dicho elemento comunicativo y analizarlo.

Asimismo, Pier Paolo Pasolini (2005) se centró en lo cultural como única forma posible de realidad en el campo cinematográfico, atribuyendo la unidad mínima del cine a los objetos reales encuadrados, y no a la imagen en sí misma, tal y como defendía Metz (2001). Y es que, para este último, el cine puede analizarse en unidades básicas de sentido desde la perspectiva semiológica, pese a que no exista un signo puramente cinematográfico como tal; unas unidades que, han sido internalizadas de un modo tan profundo por el espectador, que dotan a la imagen de realidad o, más bien, de una ilusión llena de realismo consecuencia de la desaparición de los límites materiales para el ojo de la cámara, como apunta Bazin (2001).

Al proponer esta nueva concepción semiótica de corte postestructuralista, Julia Kristeva se basó en la teoría de Barthes, ya que considera en términos muy similares algunos de sus teoremas, como la noción de que tanto emisor como receptor son responsables de la construcción de un texto o la de intertextualidad. En este sentido, Kristeva, también toma como referente a Bajtín, a su vez creador del dialogismo y de la otredad, quien defendía que la ideología media entre el texto o el producto cultural y la realidad. Y es que, cabe recordar que el *ideologema* surge del interés de la semióloga por la intertextualidad, considerada por Bajtín (1999) como el conjunto de textos con los que un autor ha estado en contacto antes de crear un producto cultural, muy en relación con la propuesta de Barthes (1997) y su cámara de ecos, a la que definía como una caja en la que se produce una continua resonancia de discursos. Yendo mucho más lejos, podríamos compararla también con la teoría de Hebdige (1979), en la que se recoge que la subcultura, que ha sido creada por el pueblo llano como fuerza social, ha pasado por un proceso de filtrado para eliminar su parte más crítica, y ser devuelta al mismo pueblo en forma de cultura dominante; de este modo, todo producto cultural sería reprocesado y reescrito una y otra vez.

Christian Metz, por su parte, ahonda más en la cuestión fílmica al establecer el modo en que se crea el proceso de la significación. Para el semiólogo, el cine, a diferencia de cualquier otra producción artística, es un proceso y no un objeto y esto se debe, principalmente, al rol que juega el inconsciente; y es que, el espectador adopta un papel activo al construir en su mente el film, lo que le lleva a interpretarlo de una forma

individual y personal, influenciado por su bagaje cultural y social. Tanto Kristeva como Metz contemplan el análisis fílmico como un procedimiento guiado desde el lado más subjetivo del ser humano en tanto que su valoración e interpretación dependen de igual modo del contexto en el que vive y recibe el texto.

En oposición a estas concepciones del proceso de significación, en las que se alude al papel activo y recíproco en la interpretación entre emisor y receptor, otros como Tadeusz Kowzan (1997), perteneciente al ámbito teatral más que al cinematográfico y a una tradición más cercana al estructuralismo, apuesta por unos criterios objetivos y cerrados, acotando hasta un total de trece signos analizables que, asentados sobre un sistema de convenciones, construyen el personaje cinematográfico, asignándole una identidad y una procedencia concreta. Dentro de este sistema encontramos elementos como la “palabra, entonación, gesto, movimiento, peinado, vestuario, accesorios” (p. 150).

Y es que, las posiciones de Kristeva y de Kowzan llegan a contraponerse en algunas de sus ideas principales, puesto que la semióloga sostiene que no es posible establecer una serie de signos mínimos en la representación y que la única clasificación que se puede delimitar es la que diferencia algunos signos puntuales -los gestos, las miradas y las palabras-, y otros que se prolongan más en el tiempo -decorados, objetos y vestuario-.

3.2. El concepto de Ideologema

Acuñado por la semióloga Julia Kristeva en la década de los 70, el concepto *ideologema* hace referencia a la función intertextual que condensa el pensamiento dominante de una sociedad en un momento histórico concreto, es decir, es lo que dota a un determinado texto de unas coordenadas históricas y sociales a través de las cuales el receptor puede interpretar el mensaje. Sin embargo, la idea que subyace al término no es nueva, pues nos remite ligeramente a lo que Roland Barthes llamaba cámara de ecos, enfatizando que cada producto cultural es fruto de todo lo leído y recibido previamente por el emisor; o a lo que Giulia Colaizzi (2007) le ha llamado “politización de un texto” (p. 57), donde son las fuerzas políticas dominantes las que le dan sentido a la historia, de hecho considera que cada imagen, al ser un producto que emerge de una cultura concreta, se convierte inmediatamente en un constructo ideológico, condicionando su interpretación. También en este sentido, el lingüista ruso Valentín Volóshinov (1992), destacaba el hecho de que es en el signo lingüístico donde se escenifican los conflictos sociales y la lucha de clases.

Podemos decir, por tanto, que el *ideologema* representa toda aquella palabra o signo que aglutina en su seno las coordenadas históricas y sociales sincrónicas al momento de la emisión del mensaje, bien sea este escrito o audiovisual, dotando a la palabra de un sentido dependiente del contexto; o dicho de otro modo, condensa de forma implícita el pensamiento dominante de una sociedad, que condiciona tanto a los personajes como a sus acciones dentro del relato, siendo el conjunto de experiencias y de sentimientos experimentados por el autor en el eje espacio-temporal en que vive y, por ende, escribe.

No obstante, el *ideologema* se erige, a su vez, a partir de dos conceptos relacionados y también planteados por Kristeva: el *fenotexto* y el *genotexto*. El primero de ellos atañe a

la propia cultura a la que pertenece el autor del texto, mientras que el segundo concierne a la obra en sí misma como producto de dicha cultura, produciéndose entre ambos una retroalimentación de códigos, que el receptor tiene que decodificar posteriormente. Así pues, el *ideologema* hace referencia al signo ideológico que acuño décadas atrás Volóshinov.

3.3. Los procesos comunicativos de connotación y denotación

Mientras que Román Gubern (1994) considera la cinematográfica como una imagen connotada, dado que aporta el punto de vista tanto psicológico como moral de lo encuadrado, Julia Kristeva concibe la construcción fílmica como un proceso comunicativo apoyado en ambos constructos, siendo la connotación también la principal encargada de aportar el sentido, aunque en este caso por connotado se referirá a la atmósfera histórica y social y no a la angulación o iluminación, que lo asignará al proceso de denotación, al contrario que Gubern.

La semiótica del cine puede ser concebida bien como una semiótica de connotación bien como una semiótica de denotación. En el segundo caso, se estudiará el encuadramiento, los movimientos técnicos, los efectos de luces, etc. En el primero, se tratará de percibir diferentes significaciones, «atmósfera», etc., que provoca un segmento denotado. (Kristeva, 1988, p. 287).

La particularidad del lenguaje fílmico nace, precisamente, del vínculo de dependencia que le une a lo denotado, es por esto que sus significantes requieren sus propias leyes de significación, como bien asegura Julia Kristeva. El significante cinematográfico, a diferencia de los significantes pertenecientes a otros ámbitos artísticos o a la lingüística, es un significante imaginario, pues adquiere un sentido en la mente del espectador, quien a lo largo de la proyección permanece en un estado de sueño, bajo el que percibe lo que ocurre en la pantalla como si de una realidad se tratase. Este efecto, denominado efecto de ficción, se consigue, además de por la condición física y psíquica del espectador, por su función de introspección basada en el empleo del *voyeurismo*, el fetichismo y la identificación, acercando al espectador a su niñez, a esa etapa previa a la distinción entre percepción y realidad. Así, el relato aparece en la mente del sujeto como una historia autogenerada cuyas huellas de producción han sido borradas en pro de mantener la neutralidad y apelar a la comprensión e inteligencia del espectador.

Para Kristeva y su teoría bartheana del *semanálisis*, el lenguaje poético, entre los que incluye el cinematográfico, abre fronteras, posibilitando la creación de nuevos significados y de diversas formas de interpretarlos, gracias a su concepción del sujeto receptor como un sujeto que procesa, quien en la actualidad, debido a la preocupación por cosas triviales, pone en riesgo su capacidad de comprensión y análisis fílmico.

[...] la experiencia cotidiana parece demostrar una reducción espectacular de la vida anterior. ¿Quién sigue teniendo un alma en nuestros días? [...] presionados por el estrés, impacientes por graves gestos, por gozar y morir, los hombres y las mujeres de hoy prescinden de esta representación de su experiencia que llamamos una vida psíquica. El acto y su doble, el abandono, sustituyen a la interpretación del sentido. (Kristeva, 1993, p. 14).

En definitiva, el discurso fílmico se constituye por connotaciones, cuyo objetivo es el de incidir en el proceso de percepción del espectador partiendo de los elementos técnicos, de las denotaciones. La connotación requiere de la inteligencia del espectador, de su posicionamiento y de su implicación en el discurso, ya que pretende crear esa misma ilusión de autogeneración que desemboca en la sensación o efecto de realidad. Nunca nada está en la pantalla por casualidad.

4. Propuesta metodológica para el análisis fílmico

Puesto que, en el cine, texto e imagen se interrelacionan y retroalimentan construyendo un sentido determinado, en nuestra propuesta metodológica de análisis atenderemos a ambas plataformas discursivas. La finalidad es crear una guía práctica, sustentada en el marco teórico desarrollado, para desgranar los procesos comunicacionales que tienen lugar y posibilitan la recepción del filme. Así pues, hemos acotado una serie de pautas a seguir para decodificar los elementos sígnicos y contextuales más importantes del relato audiovisual y profundizar en su significado, tanto a nivel textual como a nivel icónico.

En primer lugar, y mediante la Tabla 1, se expondrán en una primera columna los signos aportados por la teoría de Kowzan; en la segunda, la descripción de los elementos técnicos (ángulos, planos, ritmo de montaje, etalonaje...) que aporten un punto de vista psicológico a la imagen –la denotación según Kristeva-; y en la tercera, el *ideologema*, en el que estaría incluida la connotación. Cabe destacar que los signos de Kowzan están orientados a la puesta en escena y al personaje, así que tomaremos aquellos que nos sean más útiles, pues esta tabla debe considerarse como una guía a seguir a la que se le atribuye una gran flexibilidad para adaptarla a cada producto cultural concreto, pudiendo añadir o quitar elementos que no nos aporten la información necesaria para el análisis exhaustivo del filme en cuestión. Por tanto, al emplear la Tabla 1 quedarán detallados aquellos signos que, de forma más relevante, aludan al significado de la película, especialmente aquellos referidos a la puesta en escena (primera columna) y a la técnica audiovisual (segunda columna), que dotan a los primeros de un punto de vista subjetivo, y el contexto social e histórica que los acompaña (tercera columna), y que modula el proceso de significación y de percepción por parte del espectador.

Tabla 1

Propuesta metodológica de análisis fílmico

Análisis sígnico	Análisis icónico	<i>Ideologema</i>
La palabra	Ángulos de cámara	Estructura social
El tono	Planos	Estructura política
La mímica del rostro	Montaje	Estructura histórica
El gesto	Etalonaje	Connotación del espacio
El movimiento escénico	Encuadre	Subjetividad e identificación
El maquillaje	Movimientos de cámara	Ideología asociada
El peinado	Tipo de voz (<i>off, on, over</i>)	Conflictos sociales
El vestuario		
Los accesorios		

El decorado		
La iluminación		
La música		
Los efectos sonoros		

Según el registro comunicativo empleado, la forma de vestir, de expresarse, etc. el espectador infiere, por ejemplo, la clase social a la que pertenece un personaje determinado o la profesión que ejerce, puesto que se vale de constructos artificiales creados socialmente para distinguir este tipo de características. Tal y como se analizan los signos del contenido de la puesta en escena, se pueden examinar los referidos a lo audiovisual desde el lado más técnico de su construcción signica, evaluando cómo influye el uso de estas herramientas tecnológicas en la dotación de un significado a la imagen, para lo que utilizaremos el análisis icónico y los elementos incluidos en él. No obstante, si adoptamos una postura postestructuralista, este análisis de los signos como cajones estancos daría un resultado reduccionista e incompleto al no abordar el contexto histórico y social que acompaña a la película en su producción y su recepción, es por esto que hemos incorporado la tercera columna, donde se pueden descomponer estos componentes, aunque para aumentar su validez se deberán analizar dos veces, una atendiendo al contexto de creación y la otra al de recepción, en caso de que ambos no coincidan.

En ocasiones, al analizar el *ideologema*, puede que estos componentes expuestos no se manifiesten claramente y necesitemos recurrir a un estudio más pormenorizado, mediante la contextualización de expresiones, metáforas, nombres propios, vocabulario, etc.; en este caso, y sobre todo si la película lleva asociada una fuerte ideología que vertebra al completo el argumento, nos valdríamos de la Tabla 2, en la que se detalla tanto la palabra en cuestión como la definición objetiva asociada y la ideología que supone el emplearla, lo que se concluirá con el estudio del *ideologema* tal y como se ha detallado en la tabla anterior. Con el fin de cotejar su validez, hemos aplicado dicha guía al caso concreto de *La muerte y la doncella* (1994) de Roman Polanski, película conocido por su claro posicionamiento ideológico en contra de la dictadura de Pinochet y la represión y tortura que sufrieron los estudiantes universitarios de la época.

Tabla 2

Ejemplo de análisis textual aplicado a la película La muerte y la doncella (1994) de Roman Polanski

Concepto	Definición	Ideologema
Exonerados	Liberados de una obligación	Los exonerados políticos son personas despedidas de sus trabajos por razones políticas durante la dictadura de Augusto Pinochet y la ley incluye a personas despedidas entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990. Los beneficiados recibían cerca de \$140 mil mensuales de pensión.

Tavelli	Un restaurante al que hace referencia un personaje	Restaurante situado en el centro de Santiago de Chile donde acudía la clase alta, en aquel momento no representada por los ciudadanos sobre los que había caído la represión.
Amarillo	Color con múltiples connotaciones según la cultura	En la película sinónimo de traición, servidumbre y cobardía, cuyo origen reside en el hecho de que Pinochet mandó construir unos bloques de viviendas para la clase obrera en los que, finalmente, terminaron viviendo los simpatizantes de la dictadura que facilitaban información al gobierno. Una mañana esas viviendas aparecieron pintadas de amarillo.
Huevona	En cada país de América Central tiene un significado distinto, en Chile concretamente estúpido o brutal, aunque solemos traducirlo por necio.	En la película se utiliza como una muestra de la anulación psicológica a la que se somete a las víctimas.
Pisco Sour	Cóctel cuyo origen se disputa entre Chile y Perú, aunque la receta proviene de un Estados Unidos.	Manifiesta la presencia de la intervención norteamericana en el país y sus costumbres.

Como hemos podido comprobar, al analizar minuciosamente algunos de los términos más empleados a lo largo del filme, hemos conseguido ahondar mucho más en las connotaciones políticas e ideológicas que nutren y caracterizan el relato, dejando de lado la percepción superficial que cualquier espectador que no haya vivido en dicho contexto pueda experimentar.

4. Resultados

No es casual que el concepto de *ideologema* aluda a las coordenadas históricas y sociales que acompañan un texto concreto, pues para poder interpretar un mensaje debemos poseer las herramientas necesarias para decodificarlo. Tal y como apunta Metz (2001), el único modo de recibir todo conocimiento es desde lo que somos como cultura y sociedad. Por ende, cualquier análisis constituido a partir del esquema clásico de comunicación o de los puros signos o *representamen*, como el realizado por Kowzan o el descrito por Charles Sanders Peirce o Saussure, nos plantea serias limitaciones al dejar fuera un gran número de factores que influyen en el significado y que Kristeva sintetiza bajo este neologismo.

Empleados los elementos de corte semiológico más clásico junto con el *ideologema*, hemos obtenido un modelo de análisis aplicable a cualquier relato audiovisual y, más preferiblemente, a los cinematográficos, con el que subsanar parte de las carencias que metodológicamente nos encontramos en este ámbito.

Aplicando las tablas anteriores, compuestas por el estudio de componentes como los sígnicos, los icónicos, los textuales y el *ideologema* (contexto sujeto a la cultura dominante), hemos podido crear una guía flexible para el análisis de cualquier producto cultural y, más específicamente, para un relato audiovisual, legitimado en una de las teorías más innovadoras del ámbito de la semiótica. Además, mediante la segunda de las tablas, hemos confirmado que es susceptible de ser aplicado a un caso concreto, como *La muerte y la doncella* de Roman Polanski, y ofrecernos más información sobre su construcción ideológica.

5. Discusión o Conclusiones

Pese a que, como hemos comprobado, hay una gran carencia de propuestas metodológicas enfocadas al análisis de la comunicación y, como parte de esta, también al fílmico; sí que disponemos de un conjunto de constructos teóricos que abordan esta cuestión y que, a día de hoy, han sido revisados y ampliados, ofreciéndonos una base empírica con la que empezar a trabajar metodológicamente.

Es por esto que, una vez expuesta la propuesta metodológica basada en el marco teórico y contrastada esta con su aplicación a un caso práctico, podemos concluir que lo que este estudio aporta al campo de la comunicación es una guía de análisis aplicable al discurso fílmico que facilite el estudio de estos, además de una ilustración de cómo podemos valernos de aquello empíricamente validado a nivel teórico para construir nuestra propia metodología de análisis.

6. Referencias bibliográficas

- Andrew, D. (1993). *Las principales teorías cinematográficas*. Rialp.
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Editorial Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Monte Ávila Editores.
- Bazín, A. (2001). *¿Qué es el cine?*. Rialp.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*. Biblioteca Nueva.
- Eco, U. (1997). *Tratado de semiótica general*. Lumen.

- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco/Libros.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language: A semiotic approach to literature and art*. Columbia University Press.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Fundamentos.
- Kristeva, J. (1993). *Les nouvelles maladies de l'âme* (Alicia Martorell, trad.). Fayard.
- Metz, C. (2001). *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*. Paidós.
- Pasolini, P. P. (2005). *Empirismo herético*. Brujas.
- Urrutia, J. (1984). *Imago Litterae: Cine, Literatura (Semiótica y Crítica)*. Alfar.
- Volóshinov, V. (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Alianza Editorial.

Conflicto de intereses: la autora declara que no existen.

Traducción al inglés: Beatriz Valls.

HOW TO CITE (APA 7ª)

Gruoso Pascual, P. (2020). Hacia una nueva perspectiva semiótica y su aplicación al análisis fílmico. *Comunicación y Métodos - Communication & Methods*, 2(2), 80-90. <https://doi.org/10.35951/v2i2.85>