

RESUMEN

Se trata de una propuesta semiótica de formalización algebraica de la «Información Imaginaria». El Imaginario, opuesto al simbólico, ha sido muchas veces conceptualizado en la teoría psicoanalítica semiótica como una instancia no vehiculadora de información; sin embargo, autores como Petitot- Cocorda, y la evidencia empírica, validan la preocupación por construir una herramienta metodológica para aprehender dicho tipo de información. La conceptualización que se operacionaliza es la del inconsciente remitiendo a una «física signficante», próxima a los planteamientos de W. Reich, y la teoría de la música electroacústica. Una teoría apropiada para dichos delineamientos teóricos no puede constituir una teoría de los códigos remitiendo no a sus características sígnicas, sino a las realidades perceptivas que se configuran etnográficamente. La formalización algebraica propuesta coherencia dos situaciones: estabilidad (con una axiomatización del álgebra de Boole, siguiendo a Salomón Marcus); y catastrófica (con la formalización propuesta por René Thom).

ABSTRACT

This is a Semiotic Proposal of an Algebraical formalization about "Imaginary Information". Imaginary, opposite to "the" symbolic, has many times been conceptualized in the Semiotic psychoanalytic theory as a non-vehicularizing instance of information, however, authors such as Petitot-Cocorda, and empiric evidence, validate a preoccupation for building a methodological tool for grasping such kind of information. The conceptualization that is operationalized is that of the unconscious referring to a "significant physic", next to W. Reich's approach, and the theory of electroacoustic music. An appropriate theory for these theoretical outlining cannot constitute a theory of codes not sending to their sign characteristics but to the perceptive realities that are ethnographically formed. The proposed algebraic formalization connect two situations: stability (with an axiomatization of Boole's Algebra, following Salomon Marcus); and a catastrophic one (with a formalization proposed by René Thom)

INTRODUCCIÓN

La Cultura Audiovisual de Fin de Milenio, en la era de la globalización y diversidad, ha sido caracterizada por constituir una lógica fragmentada, un

* Universidad de Chile

descentramiento de los sujetos, estructuraciones contradictorias, sistemas de significación complejos, hipertextualidad, predominio de la pulsionalidad u oniricidad, entre otros. Desde autores como Calabrese (1987-1994), hasta Barbero (1997, 1999), pasando por Bettetini (1993-1995) y Baudrillard (1996-1997), se plantea un universo más o menos homogéneo de descriptores, presuponiendo (explícita o implícitamente) una ausencia de cosmovisiones en dicha forma de funcionamiento cultural; se trataría, en definitiva, del predominio de los dispositivos pulsionales planteados por Lyotard (1973, 1974), o si se quiere de la hegemonía de lo asignificante, de la desterritorialización del deseo, de los flujos nómades de energía, en las palabras de Deleuze (1972, 1980), y Guattari (1972, 1980, 1992-1996).

Lo presupuesto por los autores citados está en Lacan, pero corresponde a una ideología teórica, y no tiene un fundamento empírico: se presupone que el imaginario no transmite información pues el sentido sólo es aprehensible a través del significado, es el significado quien corta el significante, sin significado sólo habrían flujos inconsistentes e incoherentes. Metz (1977-1979), fundador de la semiótica del cine, no hace más que retomar el planteamiento lacaniano: la identificación imaginaria es la identificación con el espacio de la pantalla, huellas de lo agradable/ desagradable, expresado en imágenes, cortes, movimientos de cámaras, cromatismo, etc.; opuesto a la identificación simbólica, manifestada a través de roles y valores sociales. Aumont (1985, 1990, 1992, 1997, 1998), continuador de Metz, desarrolla la misma perspectiva teórica: la identificación imaginaria es la identificación con los saltos de imágenes, cortes, cromatismos, imposibles de operacionalizar y dar fundamento a una vehiculización concreta de información, aún cuando se postule, al igual que Metz, que no hay identificación secundaria o simbólica, sin antes de haberse llevado a cabo una correlación entre el imaginario del lector y el imaginario de la pantalla.

Los procesos de identificación imaginaria descritos por Metz (1977-1979) son los procesos de condensación/ desplazamiento planteados por Freud, pero que en la teoría metziana tienen un lugar teórico fundamentado, pero no un lugar empírico a nivel de la operacionalización de su forma de funcionamiento.

Falta en Metz, como en Aumont, una teoría de los códigos transmisores de la información planteados como significantes perceptivos construidos a nivel de la investigación etnográfica. Metz y Aumont se encuentran ante un espacio construido por la teoría semiótica, donde los códigos transmisores de la información son planteados a nivel de las características de los signos mismos, independientemente de su realidad de funcionamiento perceptivo-cognitivo; es la teoría de Peirce, de Eco (1968, 1976), continuada por Casetti y di Chio (1990-1991; 1998), lo que domina la coyuntura teórica e impide ver las posibilidades de operacionalización de la información pulsional.

Contribuye a ello, además, que lo que Metz y Aumont tienen en cuenta es la reflexión fenomenológica de Freud sobre la pulsionalidad, como base de la identificación imaginaria, y no la operacionalización empírica de Reich (1947-1952) de la pulsión. Lacan (1966, 1973) teoriza en un espacio no experimental respecto a la pulsionalidad, quizás influido por el rechazo teórico a una genitalidad presupuesta por Reich respecto a la pulsión. Es claro, que la genitalidad reichiana es una ideología

teórica no comprobada respecto a la pulsión, pero lo que si tiene un fundamento empírico es la medición del placer/displacer a través de detectar las condensaciones/desplazamientos energéticos como trazas de energía registrada por el electroscopio.

Hay, entonces, un fundamento en la coyuntura teórica, para este no-ver de Lacan, Metz y Aumont respecto a la identificación imaginaria.

Es por ello, que propusimos en 1992 y 1997, una teorización y una propuesta sobre las bases necesarias para una operacionalización de la identificación imaginaria, desde un punto de vista experimental (no podemos dar al lector, en los límites de la presente exposición, una fundamentación teórica y epistémica más extensa, remitimos al lector a Del Villar, 1992, 1997), lo que implicó tomar la operacionalización de Reich sobre la pulsión, pero dejando de lado la presuposición de genitalidad, validando teóricamente la conceptualización realizada por Lacan.

Ahora bien, la operacionalización de Reich de la pulsión es en definitiva física, aunque su manifestación sea de correlación entre lo biológico, lo psíquico y lo físico. La transmisión imaginaria releva de la física de la energía, próxima a la física del inconsciente propuesta por Deleuze-Guattari (1972, 1980). Física que se expresa en la forma de organizar la imagen en secuencia fílmica televisiva (sí un corte directo condensa la energía, lo que debe tenerse en cuenta es la secuencialidad de cortes, que alteran la percepción, Del Villar, 1992: 214-221), en las variaciones cromáticas de matiz, brillo y saturación, en la gestualidad y proxémica de los personajes y/o objetos, y en la sonoridad misma.

La operacionalización propuesta se inserta, y debe contextualizarse, en dos ejes:

- a) la información pulsional puede ir correlacionada a una información simbólica, puede ser antitética a ella, puede ser diferente a la propuesta por el espacio simbólico, o puede existir sin la presencia de una información simbólica o inversamente; y
- b) la información pulsional y/o simbólica puede reconstruirse en dos espacios diferentes que no se superponen necesariamente: inteligibilizar el espacio que habla a través del sujeto generador, e inteligibilizar la lectura empírica de los consumidores de los textos culturales.

La validación de la pertinencia de ambos espacios de vehiculización de la información (pulsional y simbólica) no puede ser sólo teórica, sino que debe tener un mínimo de evidencia empírica. Al respecto estudios exploratorios, a través de entrevistas en profundidad, sobre los protocolos interpretativos de jóvenes de primer y segundo año de las Universidades Chilenas en el Gran Santiago (estrato socioeconómico medio), en referencia al telediario, detectan protocolos distintos según la adscripción profesional prefigurada: los estudiantes de música, de publicidad, y de comunicación audiovisual prefirieron una Lectura Pulsional que una Lectura Simbólica, vale decir, que lo pulsional regía una lectura simbólica: [Lectura Pulsional]> [Lectura Simbólica]. Y por otra parte, en los estudiantes de periodismo se detecta lo inverso, lo simbólico modaliza una lectura pulsional: [Lectura Simbólica]> [Lectura Pulsional]....los estudiantes de administración, de ingeniería civil, y de licenciatura en arte, optaron por un paralelismo entre una lectura pulsional y una simbólica: [Lectura Pulsional] = [Lectura Simbólica], lo que implica que a

pesar de tener los estudiantes de administración y de ingeniería una formación práctica y tecnológica, sus protocolos de lectura no son de objetos reales, sino que oníricos, lo que significa que la nueva cultura audiovisual, con su pérdida de referenciabilidad, tiene un peso importante en la cultura contemporánea, (Del Villar, 1999: 120).

Esto es, estudios exploratorios sobre los protocolos interpretativos del consumo de medios, permiten instalar teóricamente, a lo menos la pertinencia del espacio de la vehiculización imaginaria. Lo mismo se retroalimenta desde el punto de vista de la producción audiovisual: describiendo un corpus de obras relativas a las nuevas tendencias teatrales chilenas (de alto consumo entre los jóvenes), presentadas entre enero y febrero de 1998, la investigadora Cortés (1997, 1999, 2000) detecta una sintaxis común entre ellas y los spot publicitarios de la televisión abierta y las portadas de revistas recolectadas en las mismas coordenadas de 1998, donde el 60 % de los spots más vistos en Televisión Nacional son oníricos, lo mismo ocurre en Televisión Universidad Católica, (Cortés, 2000: 9). Esto es, en los canales de televisión abierta de mayor rating, predomina una puesta en imágenes oníricas no ligadas a las cualidades del producto, lo que va correlacionado al 70 % de las obras teatrales estudiadas (sólo un 30 % de las obras son reales, de índole documental), y a las portadas de revistas, que son en un 55 % oníricas.

Consideramos instalada la pertinencia de hablar de una identificación imaginaria desde el punto de vista teórico, pues aunque no haya una muestra inferencial del Gran Santiago respecto al consumo onírico de los medios televisivos, a lo menos tenemos la evidencia empírica que dicho espacio informacional existe, por lo que se tiene un aval empírico mínimo para decir que ese camino interpretativo opera.

Compete, entonces, desarrollar una propuesta analítica compatible con las realidades descritas, para operacionalizar las formas de manifestación de la información pulsional, o si se quiere, de la implicación o identificación imaginaria, sea desde el punto de vista del emisor o del receptor. Esto es, se requiere de una teoría de los códigos que no se sitúe a nivel de las características de los signos, sino que tome como referencia el espacio perceptivo que constituyen; teniendo en cuenta que los saberes adquiridos de las ciencias cognitivas nos dicen que la vehiculización de información no es de causa-> efecto, sino que es por la interrelación códiga, más las circunstancias concretas de la historia, de la vida cotidiana del consumo de medios, equivalentes a los conceptos de conexionismo y de enacción de las ciencias cognitivas (Varela, 1992, 1996).

UNA TEORÍA DE LOS CÓDIGOS COMPATIBLE CON LA IDENTIFICACIÓN IMAGINARIA

1. Una gran dificultad que tienen las semióticas de la imagen audiovisual en secuencia es definir los diferentes sub-conjuntos constitutivos de dicha imagen. Una perspectiva ante el problema consistiría en definirlos a partir de diagnosticar los diferentes tipos de signos que intervienen en dicha imagen, según sus relaciones diferentes con el referente (objeto real) y en ese caso hablaríamos de símbolos,

íconos, índices, etc. Sin embargo, esa perspectiva -ya lo ha demostrado Umberto Eco (1968)-es un tanto equívoca, pues confunde hechos que son diferentes. Uno de los méritos de «*La Estructura Ausente*» (1968) y del «*Tratado de Semiótica General*» (1976), en materia de signos visuales, consiste en demostrar tanto empírica como lógicamente los errores a que conduce semejante perspectiva, pues nos impide ver que los signos visuales funcionan como ideolectos visuales de naturaleza convencional, y, entonces, lo que es necesario, es distinguir entre códigos de reconocimiento (los códigos del-mirar-la realidad-), los códigos de representación específicos (la pintura, el cine, la fotografía, el video, etc.) y los sistemas de traducción entre «el mirar» y «los sistemas institucionalizados de representación».

Luego, Umberto Eco nos permite fijar que el marco en el cual se desarrolla una teorización sobre los códigos es aquél de los sistemas de representación, y concretamente el sistema de representación de la imagen audiovisual en secuencia (que hemos denominado fímico/televisivo). No se trata, entonces de definir los códigos a nivel de la tecnología comunicacional, ni a nivel de la relación signo-realidad.

Sin embargo nos apartamos de la perspectiva de Eco, en la exacta medida que para él son las categorías sígnicas, los criterios para la definición de una tipología de signos.

Ahora bien, creemos que definir los sub-conjuntos constitutivos de dicho sistema de representación implica anclar en su forma específica de transmisión de sentido, esto es, en los diferentes subconjuntos a través de los cuáles dicho sistema vehiculiza información. Dentro de esta perspectiva creemos que es útil partir de saberes adquiridos sobre algunos códigos implicados en dicha materialidad significante.

Hay tres criterios que debemos tener en cuenta respecto a la definición de los subconjuntos transmisores de la información o códigos: los códigos no son cerrados ni autónomos, no son reglas comunes entre significantes textuales y significados otorgados por los receptores, ni son una mera manifestación de la operatoria técnica que genera la información audiovisual; a la inversa, ellos se interrelacionan con otros, son prácticas o sistemas significantes; y si operan como formas de transmisión de la información es porque perceptivamente una cultura o una subcultura les asigna el carácter de espacio de representación. Veremos cada uno de los tres criterios, con el propósito de constituir una definición de los códigos que nos permita una salida analítica a este desequilibrio teórico.

2. Los códigos funcionan en su interrelación con otros códigos.

No podemos entender los códigos como cerrados, autónomos. Como dicen Aumont y Marie, los códigos están interrelacionados en su funcionamiento y dicha interrelación no es universal, sino que depende de cada texto concreto. Ni siquiera depende de un autor o de un tipo de práctica cultural, salvo aquellas reglas que singularizan la forma de funcionamiento de una práctica significativa en una época histórica específica (como la puntuación del cine narrativo clásico estudiada por Metz, las reglas del discurso político estudiadas por Verón, la singularidad del discurso publicitario estudiada por Péninou y Durand, la especificidad de la teleserie estudiada por Moraña). Esto significa que los códigos deben entenderse como susceptibles de relaciones entre códigos, generándose así vehiculizaciones de información

producidas por cada código, o producidas por la interconexión de códigos.

Ahora bien, dicha interrelación se da tanto al interior de un formato audiovisual, como a su vez en la interrelación de varios formatos, en la multimedia que es la comunicación en la vida cotidiana. Esto significa decir, que como ya es sabido, hoy la recepción no es la de ver un programa televisivo autónomamente, sino que es una práctica cotidiana ver televisión y levantarse, ver televisión y leer el diario y/o un libro, conversar en la mesa y escuchar walkman, a lo menos en el tipo de consumidor de medios de la cultura audiovisual postmoderna juvenil, por lo que se crean interconexiones códigos parecidas a las planteadas por el lenguaje multimedial.

3. Los códigos son significantes textuales.

Los códigos, entonces, no serían más que formas de funcionamiento significantes, o si se quiere soportes textuales, o vehiculizadores de información que transmiten sentido, energía (información semántica y pulsional) a partir de su propia singularidad de funcionamiento. O sea, son soportes de información, en tanto que transmiten una información específica ligada a la cualidad del soporte.

Por ejemplo, los planos generan información respecto a la cercanía o lejanía de lo que registro; los encuadres respecto a si lo que veo sigue la línea cielo/tierra o no. Esto es, si lo que veo en la imagen lo puedo mirar estando allí o si obedece a un punto de vista del director (encuadres inclinados); los cromas los relaciono con los otros cromas, y con la cantidad de luz, así como de la saturación que allí se expresa, pues así los veo en la vida cotidiana, y ello algo me dice. Los objetos, los personajes, sus acciones, los decorados, el vestuario, corresponden a lo que veo tanto en la vida cotidiana como en el teatro y en la puesta en escena televisiva y/o cinematográfica, son los nudos dramáticos presentes o presupuestos que «algo me dicen», etc..

Sin embargo, existe otra información que también dan los textos y que corresponde a la ligazón que se produce entre unos subconjuntos significantes y otros. La perspectiva, por ejemplo, no es producto de un código, sino que puede generarse a través del tratamiento cromático: cromas más oscuros en la figura, y un fondo más desdibujado pueden generar la perspectiva, pero ello supone una figura, una disposición espacial de los objetos. Luego, la perspectiva puede generarse a través del tratamiento narrativo en su ligazón con lo cromático. Sin embargo, también es factible hacerlo a través del encuadre y las angulaciones de toma, estableciendo un punto de fuga de los objetos establecidos por su disposición interna (narración + angulaciones), también podría tomar otra mezcla códica: narración + movimiento del lente: enfoco nítido a la figura y desenfoco al fondo. ¿Y qué es la cámara objetiva y la subjetiva sino la ligazón del encuadre con lo narrativo?. En la cámara subjetiva tomo en la imagen el punto de vista de un personaje: lo que muestra la cámara es lo que estaría viendo tal o cuál personaje de la puesta en escena.

Los códigos no son, entonces, reglas entre significantes y significados, ni entre emisores y receptores; sino que serían la materialidad a través de la cual se vehiculiza la información, son los soportes para expresar lo que queremos, consciente o inconscientemente.

4. Los códigos son prácticas significantes: espacios perceptivos estatuidos por una cultura o subcultura específica.

No podemos plantear la existencia de códigos audiovisuales en general, sino que debemos estudiarlos al interior de cada práctica significativa particular. Esto es, los códigos no son constructos abstractos de índole invariante, ni una mera operatoria tecnológica. Los códigos son de orden cultural, el criterio no puede más que ser el que una cultura o subcultura específica le asigne el carácter perceptivo de constituir una unidad relativamente homogénea.

Es la percepción compartida, culturalmente, la que le otorga a unos significantes el estar ligados a otros, constituyéndose un espacio homogéneo. En última instancia, los códigos no pueden tener sino una autonomía relativa, pues lo que los estudios de Aumont y Marie nos demuestran es que cada código se interconecta con otros. Y si siguiendo a Casetti y Di Chio empleamos la noción de código es porque ella es una vía pertinente para acumular información, frente a la heterogeneidad analítica absoluta a que llevaría su ausencia. Pertinente, en la exacta medida en que una cultura le asigna el status de espacio o sistema de representación.

Situarse a nivel del sistema de representación significa que lo que estamos analizando es la vehiculización de información que la imagen audiovisual pudiese transportar, y no cuál es la operatoria concreta que yo debo operar para generar una fotografía o un video. Esto tiene una doble importancia: el lector de la imagen no lee la tecnología con que se generó la imagen (que por lo demás ignora), y el generador no tiene en mente una máquina, sino una representación que quiere lograr, un tipo de imagen específica. Así, en el caso de la televisión, la máquina de efectos especiales no constituye un código autónomo para el creador, pues la perilla de los cambios cromáticos (por ejemplo el wipe key) aunque esté cerca de la que genera barras y recortes de imágenes (por ejemplo el wipe) no son su centro de reflexión: su preocupación consiste en ver la factibilidad estética y de sentido entre las modificaciones cromáticas que pretende hacer y lo que tiene cromáticamente en el antes y después de la secuencialidad de la imagen; su reflexión es, si tal o cual tipo de recorte de imagen en función de su coherencia estética y de sentido es pertinente con respecto al tipo de edición puesta en marcha. Lo que es lo mismo decir, que los colores debo relacionarlos con los colores, y la organización de la imagen con la sintaxis visual empleada.

Ahora bien, cuál es el criterio para delimitar los códigos?. Él no puede ser más que etnográfico.

El primer criterio que nos da la observación de nuestra cultura blanca es que la pintura, el cine, el telediario, el video-arte, el video-clip, la telenovela, la serial, el documental, el magazine televisivo, la fotografía, el spot publicitario, entre otros, son prácticas relativamente autónomas. A ello ha contribuido la Semiología de Primera Generación, en función de que nos ha provisto de la descripción de la especificidad de cada una de estas prácticas concretas.

Ello implica que no existen códigos comunes a la fotografía o al cine o a la pintura, sino que cada uno tiene una forma de funcionamiento particular. Significa, por ejemplo, que aunque en la fotografía y el cine existe un tratamiento de la distancia entre el objeto que registro y el lente (planos), el sentido o la función que cumple

esta categoría es completamente diferente en ambas prácticas; aunque exista como realidad (aparente) en ambos textos culturales, su realidad de funcionamiento es radicalmente distinta. En la foto, el plano es estático, en el cine y la T.V. es una fase de una secuencialidad. Allí, lo que en un minuto es lejano, mañana podrá ser cercano. Si el plano es un código fotográfico, en el caso del cine y la televisión, se analizaría como una fase de un continuum de planos, léase de una secuencialidad, lo que significa, a lo menos, que es sólo un subconjunto de un código más vasto.

Es decir, no podemos más que partir de cada práctica concreta, en tanto que sistema de representación específico.

Y al interior de cada sistema de representación, será la descripción etnográfica la que delimitará la viabilidad o no de cada código en función de los protocolos perceptivos a que da origen.

5. Códigos fílmico televisivos.

Así, respecto al cine y la televisión se postularán los siguientes códigos: código cromático, código narrativo, código de organización de la imagen secuencial, código sonoro y código escritural.

La pertinencia del código cromático (definido como cromas, brillo, saturación y su articulación específica) radica en que existe una gran cantidad de investigaciones empíricas que demuestran que los colores vehiculizan información. El color adquiere significado tanto para los lectores como para los emisores. Así Kristeva (1977), estudiando, a la pintura de Giotto desde el punto de vista de un sujeto generador, liga el uso cromático de este pintor a su dispositivo inconsciente pulsional, lo que explica su utilización del azul, y más ampliamente, un tratamiento del color que implica naturalidad y realidad transgresora de la forma pictural tradicional: «El color de Giotto sería el equivalente formal de lo burlesco» (Kristeva 1977: 398). Wright y Rainwater realizan el análisis factorial de una encuesta a hombres y mujeres de clase media de Alemania Occidental (1957), demostrando que los juicios, con respecto al color, no eran tan heteróclitos como personas había sino que eran susceptibles de agruparse en tipos de personas; así algunos cromas significaban calma, otros elegancia, calor, potencia, ostentación, felicidad, etc. Se detectó, además, que no sólo el croma implicaba una connotación específica, sino también la luminosidad y la saturación. Se demostró que «la connotación de felicidad depende algo de la luminosidad y la saturación, pero apenas si está relacionado con el matiz» (Wright y Rainwater 1969: 314); que la saturación es lo que más contribuye a la connotación de ostentación, que «cuanto más oscuro o saturado sea un color más potencia connota!» (Wright y Rainwater 1969: 314), «que un matiz más rojizo corresponde a mayor calor» (Wright y Rainwater 1969: 314), que la elegancia depende del matiz...; cuanto más azulado es un color, mayor parece ser su elegancia. Sin embargo, la saturación también influye, y mucho. La connotación «de elegancia depende, en primer lugar, de la saturación y en segundo lugar, de los azules» (Wright y Rainwater 1969: 316), etc. Kansaku se ha preocupado de estudiar la combinación de cromas. Según sus estudios encontró (1969): a) que las combinaciones de colores tenían determinadas connotaciones diferentes: placer, brillo, vigor, calor, etc., siendo su valor afectivo relacionado principalmente al placer

(43%), después al brillo (21%), a continuación al vigor (19%) y finalmente al calor (8%); b) «los coeficientes de correlación entre la escala armonioso - no armonioso y las escalas que presentaban altas cargas de placer eran constantemente elevadas» (Kansaku 1969: 322); c) que «al aumentar la diferencia de matiz decrecían los valores de las sensaciones *difusa, estática, apagada, vaga, sobria y débil* y aumentaban las sensaciones: *suelta, dinámica, aguda, precisa, alegre y fuerte*. Al aumentar la diferencia de luminosidad, decrecían las sensaciones: *turbia, ligera, difusa, estática, apagada, vaga, blanda y débil* y aumentaban las sensaciones: *armoniosa, sabrosa, agradable, schic, bella, clara, aguda, precisa, dura y fuerte*. Y cuando aumentaba la diferencia de intensidad cromática, sólo decrecían las sensaciones *difusas y vagas* y aumentaban las sensaciones *precisa y dura*» (Kansaku 1969: 323) y d) que «en general las mujeres percibían con más facilidad la armonía de las combinaciones cromáticas que los hombres» (Kansaku 1969: 323)

De todas estas investigaciones empíricas es posible deducir: a) cada dispositivo cromático vehiculiza información tanto desde el punto de vista de la lectura como desde el punto de vista de quien lo genera, b) las connotaciones vehiculizadas por lo cromático no son heteróclitas, sino que obedecen a una coherencia grupal, c) las connotaciones no son universales sino que dependen de cada ideolecto visual propio de cada subcultura y/o universo sociocultural, d) lo cromático es un dispositivo; esto es, no sólo es el croma lo que connota, también lo hacen el tono y la saturación, e) la connotación es un todo articulado; o sea, una determinada connotación depende de la articulación de los tres componentes y no de un elemento en sí, f) los tipos de combinación realizados dentro de una cantidad de mundos posibles cromáticos producen un efecto connotativo y cultural tal como placer, brillo, vigor, calor, entre otros, g) la armonía cromática o el equilibrio en los grupos socioculturales dominantes de la civilización occidental parece estar ligada al placer visual.

Luego, el color funciona como un dispositivo cromático integrado por tres dimensiones o subconjuntos: a) *el matiz* o croma o color mismo, b) «*la saturación* que se refiere a la pureza de un color respecto al gris» (Dondis 1973-1980: 68) y c) «*al brillo* que va de la luz a la oscuridad, es decir, al valor de las gradaciones tonales» (Dondis 1973-1980: 68) Ahora bien, dichos subconjuntos conforman un todo articulado, siendo la conjunción específica de la singularidad de estos subconjuntos lo que produce una connotación (y un goce pulsional) concreta. Dentro de los fenómenos de la articulación cromática estudiada por Kansaku, a nivel de la descripción de su forma de funcionamiento como vehiculización de información, cabe destacar el fenómeno de la Pos-Imagen estudiado por los psicólogos de la Gestalt y desarrollado fundamentalmente por Munsell y Dondis y que consiste en un «fenómeno visual fisiológico que ocurre cuando el ojo humano se ha fijado durante cierto tiempo sobre una información visual cualquiera. Al substituir los objetos y/o esa información por un campo blanco y vacío, vemos en él la imagen negativa» (Dondis 1973-1980: 68). Esto significa que «la pos-imagen de un color produce el color complementario o su opuesto exacto» (Dondis 1973-1980: 68). Los estudios empíricos demuestran que no es el color mismo lo que significa, sino la combinación específica de los tres subconjuntos descritos. Además, las investigaciones

semióticas sobre el cine narrativo clásico y sobre la cultura audiovisual dominante otorgan a lo cromático el papel de cualificador de la imagen (Metz 1977: 157). No es casual que en nuestra cultura blanca no existan tiendas que vendan objetos verdes o amarillos, por ejemplo, pues se considera que lo real son los objetos, y el color, en cambio, no es más que un atributo ligado a ellos. El tratamiento cromático cualifica, no es una realidad en sí, salvo en corrientes de la pintura contemporánea y en el videoarte, donde él se constituye como una realidad por sí mismo. De lo que es posible deducir que el tratamiento cromático, operando como una articulación perceptiva de cromas, brillo y saturaciones, se constituye como un marco perceptivo culturalmente homogéneo, sea porque en sí mismo opera como cualificador, sea porque emerge como transgresor a ese rol, constituyéndose en una realidad autónoma.

La pertinencia del código narrativo definido como puesta en escena de sujetos (y/u objetos) en sus acciones, gestualidades, proximidades, vestuario, escenografía y palabras, radica en que la historia (lo que se narra) es un elemento básico en la lectura de un texto audiovisual. Baste señalar los estudios de Metz respecto al cine narrativo clásico y el lugar que le reconoce a la intriga en la secuencialidad fílmica: ella articula el relato, lo demarca. La historia rige la puesta en imágenes, en la exacta medida de la narración que demarca: cada vez que hay un salto entre un segmento de la historia y otro, hay un tipo de montaje específico. Si en el cine narrativo contemporáneo, el lugar asignado a la intriga puede variar, no constituyéndose en un demarcador de la puesta en imágenes, ello no significa que no se constituya en un subconjunto de transmisión de la información. Precisamente el que ello sea una transgresión de la «episteme» del cine narrativo clásico, y que éste haya tenido y siga teniendo (pues la inmensa mayoría de los filmes hoy siguen siendo narrativos clásicos) una enorme influencia, nos permite postular la pertinencia de este código.

En el código narrativo hemos incluido las palabras en su desarrollo lexical, lo que significa alterar la percepción generalizada que lo sitúa a nivel del código sonoro. Ello obedece a la percepción de que las palabras, en su contenido lexemático, son vitales para comprender la historia: la narración no puede estar sólo constituida por lo que hacen los sujetos, sino que para entenderla; es vital saber lo que los personajes dicen. De allí que no puede considerarse un criterio de inclusión en el código sonoro el que dicha información se exprese por medio de sonidos, lo que nos interesa no es la descripción formal y abstracta de cómo se transmite la información, sino la percepción de ella, es al interior de la percepción de la intriga o narración donde inteligibilizamos lo que se nos dice. Lo que se nos dice no opera como código sonoro, pues antes opera como *historia contada*. Así Chion (1985) plantea la inexistencia de la banda sonora, al igual que Aumont y Marie: «los elementos sonoros de un film se van analizando y distribuyendo inmediatamente en la percepción del espectador según la relación que mantienen con lo que se ve» (Aumont y Marie 1988-1990: 207). Esto es, lo que se dice (palabras) es vital para comprender la historia.

La puesta en imágenes constituye lo que hemos denominado Código de Organización de la Imagen. Código en la exacta medida en que el cine y la televisión son fundamentalmente imagen en secuencia, tal como lo demuestran los

estudios de Metz anteriormente aludidos respecto a la especificidad del cine como práctica cultural, distinto a otros sistemas de representación.

Ahora bien, por qué incluimos en un mismo código los encuadres, planos, angulaciones de toma, movimientos de cámara y el montaje o edición? Los incluimos en cuanto el cine, como la televisión, son fundamentalmente secuenciales. El carácter secuencial le permite diferenciarse de la fotografía y la pintura. Esto significa que como no detecto planos, encuadres y angulaciones de toma, inteligibilizo en función de lo que he visto y vendrá; ya en 1968, Eco hablaba de la «triple articulación del lenguaje cinematográfico» (Eco 1968-1974: 283-287). Planos, Angulaciones y Encuadres son estáticos, pero lo que percibo como receptor son secuencialidades, y la secuencialidad es dada sólo por dos vías: o porque muevo la cámara (movimientos de cámara), o por algún tipo de corte de imágenes. Es decir, son los movimientos de cámara y el montaje o edición los que articulan perceptiva y cognoscitivamente lo que veo. No es casual, entonces, que los postulemos como formando parte de un mismo código.

El código sonoro lo hemos definido como la música de las palabras, la música de los ruidos, y la música-música. La pertinencia de este código se basa en el saber acumulado respecto a la percepción musical, tanto por la psicología de la audición musical, como por la etnomusicología y la musicoterapia. Los estudios de Albert Wellek (1938-1963) y de Robert Francès (1968) han fundamentado que la musicalidad es una competencia de lectura ampliamente difundida más allá de cualquier otra práctica cultural: «la experiencia ha demostrado que musicalidad y memoria efectiva permanecen con frecuencia intactas en caso de lesión cerebral, hasta el punto que, a veces, la conservación de las habilidades musicales motrices contrasta sorprendentemente con la destrucción casi total de la inmensa mayoría de las restantes facultades» (Wellek 1939-1982: 172)

Si la psicología de la audición musical nos ha descrito el lugar fundamental que la música ocupa en la «episteme blanca», la etnomusicología ha contribuido al estudio comparativo de la posición que ocupa en otras culturas. Sin embargo, ello es claro para la música-música. Pero, ¿qué pasa con los otros subconjuntos del código? Si son los protocolos perceptivos los que hacen de la música un código y no el ser significantes sonoros, cuál es el fundamento de hablar de *una música de los ruidos* y *una música de las palabras*. El fundamento no puede más que estar i) en el desarrollo de la música contemporánea: la música concreta y la música electroacústica insertan ruidos, gritos (entre otros) en la estructura de la pieza musical; y ii) en los descriptores por ellos desarrollados, que al describir la música como una onda ondulatoria del sonido (variaciones de intensidad en el desarrollo temporal: intensidad/frecuencia) ligan el sonido a la percepción musical pulsional al tener un parentesco estructural con las descripciones experimentales de W.Reich sobre la pulsión (Del Villar 1992) Esto es, la música contemporánea, la radio, la publicidad, y la vida cotidiana, han generado una pertinencia común de lo sonoro en tanto que música más allá de los fenómenos de entonación con que ha sido históricamente descrito el mensaje lingüístico. Las reflexiones de Kristeva sobre la literatura como música encuentran en los desarrollos precedentes no sólo un fundamento más, sino un descriptor concreto de dicha forma de funcionamiento.

El código escriptural es un código residual en el caso del cine (no así en la publicidad, donde tiene un papel central, pues él reitera la marca o identidad del producto) en tanto que sólo interviene en los créditos del filme (al comienzo y al final), pues las letras eventuales de la traducción corresponden a una lectura automática, al igual que el tipo de letras en un libro. Sin embargo, el mismo hecho de que en la publicidad tenga un papel preponderante, hacen que el código escriptural se constituya en otro nivel perceptivamente autónomo de vehiculización de la información.

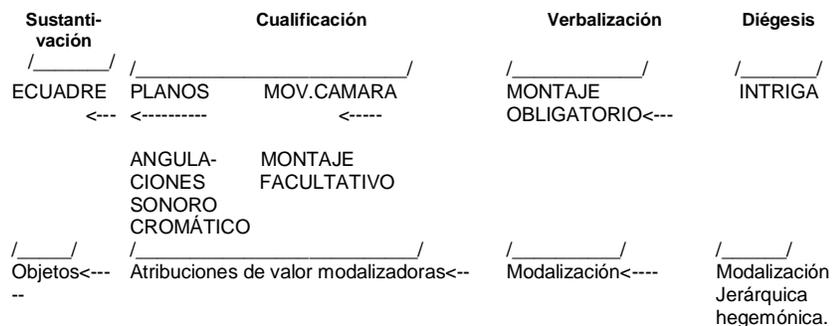
Con estos ejemplos, creemos haber descrito y fundamentado lo que entendemos por código, y los criterios que, desde un punto de vista perceptivo, hemos tenido en cuenta para su delimitación. Establecimos que los códigos se delimitan por el sistema perceptivo y cognoscitivo a que dan origen; usando los saberes empíricos al respecto, como la deducción formal.

Partiendo de la premisa de que uno de los saberes acumulados en semiótica es que cada forma de funcionamiento textual tiene su propia singularidad, diremos también que cada una tiene sus propios códigos. De allí que describiremos los códigos que vehiculizan la información para cada práctica significativa en particular.

6. Los códigos conforman un dispositivo.

Si la imagen audiovisual en secuencia transmite información a través de los códigos descritos, esto no lo hace en una forma desarticulada o si se quiere como una simple suma de sentidos transmitidos por diferentes vías, sino que lo hace como un dispositivo, independiente de si el punto de llegada es una estructura o un tejido plural de lecturas posibles. Que sea un dispositivo, significa que hay una relación, en el inicio, tanto en la generación como en la lectura, de una totalidad vehiculizadora con relaciones de dependencia, de jerarquía, de modalización, de independencia, de simetría y de no modalización. Dicho dispositivo puede ser hegemónicamente pulsional, hegemónicamente simbólico, o una combinación más o menos simétrica de ambos.

Así, en el cine narrativo clásico, el código hegemónico es el narrativo, y lo simbólico: es la historia (diégesis) la que demarca la imagen en secuencia (Metz 1977), el código, organización de la imagen subcódigo montaje, a su vez, determina los movimientos de cámara y organiza los encuadres, planos, y angulaciones de toma (además del color y el sonido); todos ellos modalizados por la intriga.



Ahora bien, la matriz de la componente sintáctico-semántica del cine narrativo clásico tiene límites de aplicabilidad bastante concretos: por una parte, corresponde a la civilización judío-cristiana occidental y no es aplicable mecánicamente a la realidad de otras culturas como la Islámica, la Hindú, la del Africa Negra, la de Nuestra América Latina Rural, entre otros.

IDENTIFICACIÓN IMAGINARIA Y FORMALIZACIÓN MATEMÁTICA

Introducción

Las páginas precedentes no han hecho más que instalar las bases teóricas y metodológicas para la operacionalización de la vehiculización de información imaginaria.

Sin embargo, es necesario agregar que hay dos espacios de la pulsionalidad: aquellos estables, y aquellos catastróficos. El caos, las catástrofes de funcionamiento de los sistemas es el aporte del matemático René Thom a la formalización de sistemas contradictorios, lo que opera a nivel del espacio pulsional mismo, a nivel del espacio simbólico, o a nivel de la relación entre los dos espacios. Hecho detectado en el estudio citado (Del Villar, 1999), sobre los protocolos interpretativos del telediario.

Compete aquí el desarrollo de la formalización de los espacios pulsionales, los que pueden pertenecer a cualquiera de los dos sistemas: estabilidad o catástrofe. No podemos presuponer una invariante de catástrofe, ni una invariante de estabilidad. Es la realidad a describir la que es catastrófica o estable. Luego, debemos desarrollar una formalización que permita dar cuenta tanto de la inestabilidad como de la estabilidad de lo real.

Los instrumentos formalizadores matemáticos son, entonces dos: los modelos propuestos por el Álgebra de Boole (teoría de conjunto), formalizados por Salomon Marcus (1967), apropiados a inteligibilizar condiciones de estabilidad; y los de la Geometría Topológica de René Thom (teoría del caos), (.1977-1987, 1988-1990, 1980,1993).

El problema, entonces, es compatibilizar dos sistemas formalizadores, que son en sí mismo contradictorios.

Pasos Metodológicos

- 1.-Constitución del corpus.
- 2.-Establecimiento del texto o fragmentos de textos que se analizarán en primera instancia, para después -por saturación o sondeo-comprobar la pertinencia del modelo interpretativo construido en los restantes.
- 3.-Segmentación del texto.
- 4.-Sintetizar categorías pulsionales posibles para cada segmento, establecidas por cada código específico. El análisis debe hacerse en paralelo, para tener una descripción de la estructuración código del segmento. Las Categorías Pulsionales son Trazas de Condensación/ Desplazamiento, que constituyen un aumento/

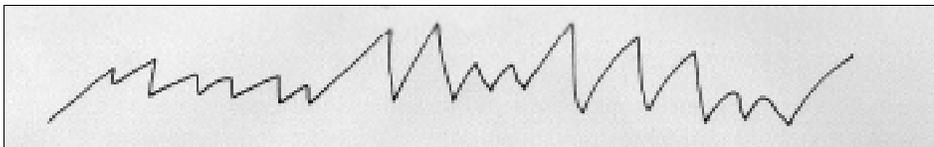
disminución de la intensidad en el tiempo; esto es, una onda ondulatoria energética, que se mueve entre dos ejes: intensidad y frecuencia, planteándose un comportamiento similar al de las ondas sonoras. Los diagramas producidos por el electroscopio de Reich tienen una forma de funcionamiento similar a la onda sonora. Lo mismo puede decirse de las ondas lumínicas, donde varía la intensidad de la onda en el tiempo. Esto es, el Código Sonoro, y el Código Cromático tienen una operacionalización específica; donde lo sonoro puede analizarse con programas computacionales analizadores del espectro sonoro, incluso programas simples de consumo generalizado como el Sound Blaster (1994), y lo cromático a través de procedimientos similares que analizan las variaciones lumínicas, producidas por combinaciones de cromas (matiz), de saturaciones, y luminancia. Respecto al Código Narrativo, debe tenerse en cuenta que la pulsionalidad se manifiesta en dos niveles o espacios paralelos y muchas veces interconectados: la composición de los objetos/personajes en el marco de la pantalla, entendido como lo que la teoría del diseño llama composición; y el marco dada por la gestualidad y relaciones proxémicas de los personajes. Respecto al Código Organización de la Imagen en Secuencia, la pulsionalidad es manifestada por varios niveles: debe tenerse en cuenta que lo que existe son variaciones de planos, variaciones de angulaciones de toma y variaciones de encuadres, y dichas variaciones son articuladas por los movimientos de cámara y/o el montaje. Allí la variable tiempo es relevante respecto a que cortes cada vez más rápidos remiten a una condensación energética, distinto es la lentitud posible de ellos, que condensan por inversión, o el leve aumento de los tiempos de los cortes, para reinsertar una leve disminución, implicando una tensión y desplazamiento gradual, en una onda ondulatoria energética que se aproxima a los estados de relajación (placer) descritos por Reich, a través de la aplicación del electroscopio.

Un ejemplo de dicha operatoria analítica lo podemos ver en la descripción que hacen Lavrín, Poblete, Letelier, Lechuga (1999: 57-59), de la vehiculización pulsional del Dragón Ball Z utilizando el esquema propuesto:

Estructura energética (pulsión)

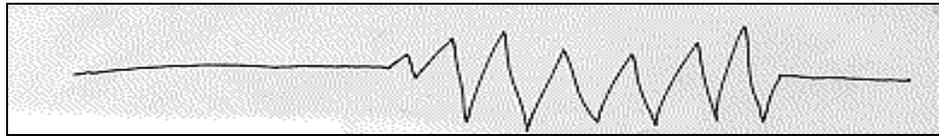
- Código narrativo.

Nivel 1: Relato



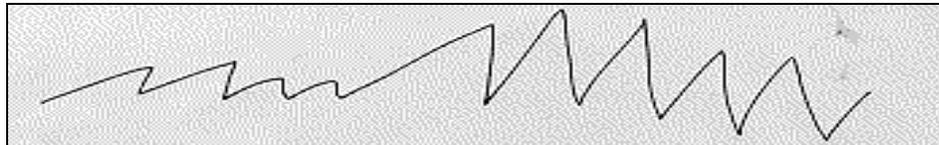
La estructura pulsional comienza con una acumulación de energía, que llega a niveles de máxima tensión al cumplir el deseo de revivir al Dr. Willow. Una vez que éste es concedido, la energía se desplaza hacia una mayor relajación, que sin embargo, no es concluyente, puesto que el relato aún está en evolución.

Nivel 2: Composición



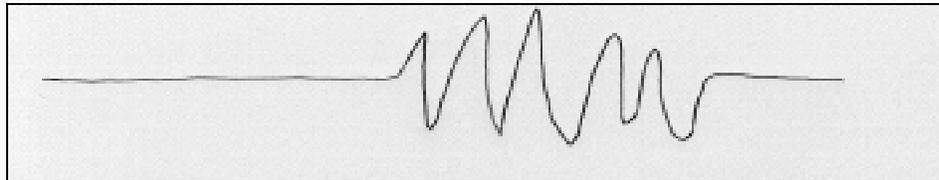
El trayecto se caracteriza por una acumulación de energía que se va condensando a medida que el relato se: complejiza, hasta el punto de hacer perder la objetividad figura/fondo.

Nivel 3: Gestualidad



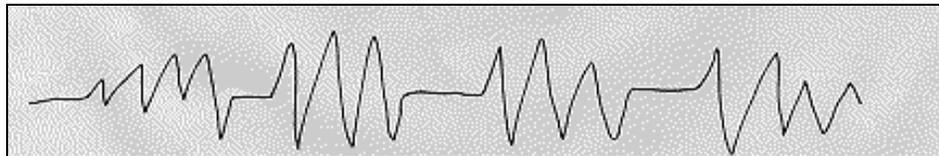
La condensación de energía aumenta progresivamente, en la misma medida que el nivel del relato se va tensando.

- Código de Organización de la Imagen



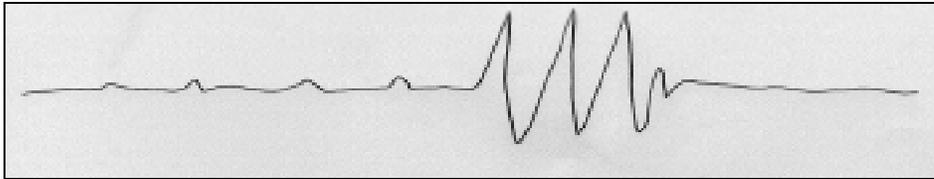
Al inicio la energía está en un período de carga, lo que se ve reflejado en una onda más horizontal. Sin embargo, esta homogeneidad se rompe con una rápida condensación de la energía, en la que se suceden una serie de planos rápidos, produciendo una tensión a nivel pulsional.

- Código Sonoro



Aquí vemos que las pulsiones comienzan con cortos períodos de tensión, que son sucedidos por intervalos igualmente cortos de relajación, para luego volver a tensarse, en relación al contenido de la imagen.

- Código Cromático



La energía transmitida por los colores pálidos presentes en la secuencia nos reenvían a estados intermitentes de tensión, donde el brillo aparece relacionado con la intensificación dramática del fragmento.

5.-Articularlas en oposiciones binarias susceptibles de implicar una relación de proporcionalidad (oposiciones cero, privativas, equipolente o disyuntiva, privativa a izquierda y privativa a derecha), pues son las relaciones de proporcionalidad las que en definitiva permitirán definir las oposiciones mismas y con ello la concreción de la información pulsional.

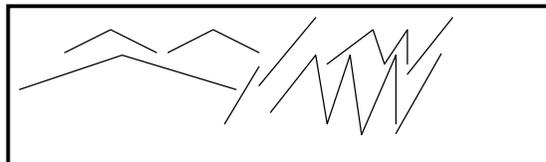
Debemos buscar una relación de equivalencia entre las categorías pulsionales articuladas en oposiciones, a través de las propiedades de reflexividad, simetría y transitividad de la relación de proporcionalidad. Esto es, la búsqueda de la conservación de la propiedad P o no-P en diferentes oposiciones conduce a descubrir un parecido a nivel de la organización formal y su diferencia (códigos). El procedimiento de prueba de esta proporcionalidad consiste en la prueba de conmutación. Si la conmutación no produce ningún resultado; esto es prueba de que la deducción no está bien articulada, pues no cambia si cambian las propiedades que la constituyen. Luego, la formalización precedente nos permitirá construir el sistema de transformaciones. En el caso ejemplificado, precedentemente (Dragón Ball Z) se da:

Equivalencia 1-3/2-4, con Complementariedad: 5-6

A1 /B1 S1
 A2 /B2 S2
 A3 /B3 S3

An (n+1) / Bn (n+1) Sn
 Columna / Columna Códigos
 A / B

Formalización Algebraica, que en el Caso de la Pulsionalidad tendría la siguiente forma de manifestación:



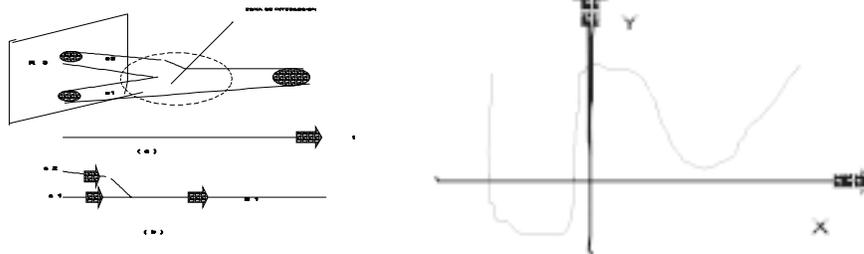
Sistema de transformaciones que debe dar cuenta de todos los datos (oposiciones, pulsionales) y donde cada una de los subconjuntos constituidos esté avalado por datos.

6.-Si el modelo ha sido factible de construir, estaríamos en un caso de estabilidad pulsional estructural, y se procedería al afuera del texto, esto es, al contexto etnográfico para probar la pertinencia de la producción de conocimientos establecidas.

7.-Si el modelo no ha sido factible de construir en el paso cinco; esto es, se da la imposibilidad de formalizar el sistema de transformaciones coherentemente, se trata de construir un modelo espacial A/B, donde sea posible de detectar categorías pulsionales posibles que se separan del sistema de transformaciones (A/B) estatuidos, constituyéndose en un conjunto K de discontinuidades cualitativas implicando el paso por un subconjunto de A a un subconjunto de B. Notamos, entonces, que «K está compuesto de dos partes: de una parte del conjunto llamado de bifurcación (Kb), y de otra parte el conjunto de conflicto (Kc)» (Petitot-Cocorda, 1979: 238); el conjunto K, sería el conjunto de catástrofe: «habrá una discontinuidad en la apariencia del sistema, lo cual se interpretará diciendo que hay un cambio de la forma preexistente y, por lo tanto, morfogénesis « (Thom, 1987:31), remontándonos a la dinámica que engendra el sistema.

Hay, entonces, dos tipos de Catástrofes posibles (o conjunto K):

- a) la catástrofe se sitúa en una de las ramas, donde un subconjunto de A pasa a conformar un subconjunto de B; esto es, en una de las ramas de la catástrofe elemental (C.U.S.P), un subconjunto de A se transforma en un subconjunto de B, o catástrofe de bifurcación.
- b) la catástrofe se da en un Estrato de Conflicto, entre subconjuntos que estando en oposición A/B, subconjuntos de A retroalimenta (en un umbral K) a subconjuntos de B.



La diferencia entre a) y b) está en que en el primer caso, es un subconjunto el que produce lo inverso; y en el segundo caso, se trata de un estrato original de conflicto antitético en el que unos subconjuntos tienen sus opuestos, ahora bien, uno de ellos (o varios) produce el paso de un lugar de la oposición a otro.

8.-Si el conjunto K, o conjunto catastrófico ha sido factible, en una primera instancia, de detectar, se procedería al afuera del texto; esto es, al contexto etnográfico para probar la pertinencia de la producción de conocimiento, hasta ahora establecida.

9.-Si las transformaciones; esto es el paralelismo de los sistemas de oposiciones, o en el caso de la construcción de sistemas de morfogénesis, el listado de oposiciones y la detección de puntos de conflicto catastróficos, no ha sido factible

de construir o los datos del contexto etnográfico alteran la interpretación misma, entonces se insertan dichos datos al interior del modelo. La inserción del contexto en el texto no tiene necesariamente una coherencia algebraica Booleana, de partida no se ha inteligibilizado todo el contexto. Tarea por lo demás imposible, por lo que lo que se insertan sólo los elementos particulares; esto es, las categorizaciones pulsionales de los fragmentos del texto, que fueron sometidos a las articulaciones prescritas, no son más que «un mundo posible» y puede ocurrir que otros elementos de la realidad que no vimos en el texto, sean importantes en su inteligibilización, aún cuando no intervengan los principios de simetría, reflexividad y transitividad para aprehenderlos. Esto es, porque el sistema es infinito y yo no puedo conocer todo e inteligibilizarlo todo. Es por esto que simetría, reflexividad y transitividad, que operan sólo al interior de un sistema, pueden insertarse al interior de otro sistema donde la ley del tercero excluido no exista y donde no opera la distributividad.

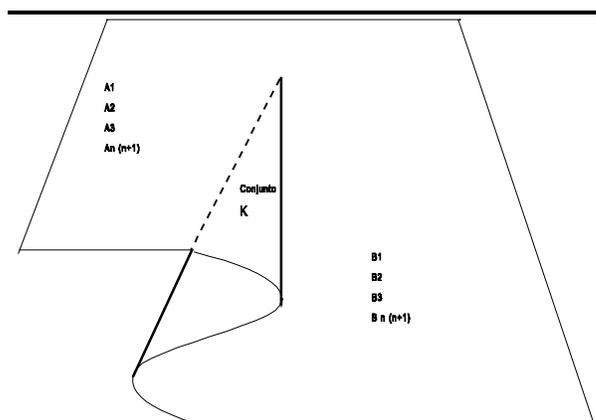
10.-Ahora se trata de construir el modelo formal. Dicho modelo puede ser de estabilidad o morfogénesis. Si es de *estabilidad estructural* debemos integrar las correlaciones de categorías pulsionales opuestas en una matriz que de cuenta de la estructura del texto. Pueden existir dos formas de ordenamiento de los sistemas de oposiciones y serán los datos los que reenvíen a una forma de coherencia o a la otra. En los dos casos, los principios que ponemos en acto para la formalización de la matriz estructural son los de reflexividad, transitividad y simetría/ no-simetría.

La presencia de simetría o de no-simetría es la que nos permite cualificar cual de los dos tipos de estructuras profundas construyamos:

- a) un sistema de equivalencias (A: B:: C: D), o
- b) un orden de órdenes (A>B>C).

Donde a veces la estructura fundamental descrita implica un tercer término que conjunta los sub-conjuntos polares que conforman la matriz, a este tercer término lo llamamos mediador.

Si se trata de un modelo de *morfogénesis*, se construirá un modelo geométrico (geometría topológica) que articule las oposiciones estables A/B, y los espacios de catástrofe K, el modelo contruido será de la forma:



Debemos entender el proceso de constitución del modelo formal como un proceso gradual.

11.-Verificación del modelo constituido a nivel de su coherencia formal.

12.-Verificación del modelo a nivel del contexto etnográfico.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, J (1990) *L'image*, Paris, Ed. Nathan. (1992) Trad. Cast. "La imagen", Barcelona, Ed. Paidós.. (1997), *El ojo interminable*, Ed. Paidós, Barcelona. (1998), "El rostro en el cine", Ed. Paidós, Barcelona.

AUMONT, J; MARIE, M(1988) *L'analyse des films*, Paris, Ed. Nathan. (1990) Trad. Cast. «Análisis del Film», Barcelona, Ed. Paidós.

AUMONT, M,VERNET,BERGALA, A (1985) *Esthetique du film*, Paris, Ed. Nathan. (1987), Trad. Cast., "Estética del Cine", Barcelona, Ed.Paidós.

CALABRESE, O (1994) *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra.

CASSETTI,F, Di CHIO (1990) *Analisi del film*, Milán, Ed. Bompiani. (1991), Trad. Cast. «Como analizar un film», Barcelona, Ed. Paidós. (1998), «Analisi della Televisione», Milano, Ed. Bompiani.

CORTÉS, E (1998) *El Gran Circo Teatro: una nueva forma de expresión*, en *Revista Chilena de Semiótica No 3*, 1998, Internet, Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de Semiótica (<http://rehue.csociales.uchile.cl>). (1996), *-Funcionalidad y Aplicaciones de la Semiótica Teatral*.*Revista Chilena de Semiótica No1*, 1996. Internet: (<http://rehue.csociales.uchile.cl>), Dept. Cs, y Téc, de la Comunicación, Universidad de Chile. (1997), - «Relaciones Intertextuales entre Teatro y Danza», en CD Rom: *Semiotics Bridging*, International Association for Semiotics Studies, México 1997.(2000), "Relaciones intertextuales entre las Nuevas Propuestas Teatrales Chilenas y la Publicidad Televisiva Nacional", en *Revista Signa*, Verano 2000, Ed. UNED, Madrid. (2000), "Funcionamiento intertextual entre Nuevas Propuestas Teatrales Chilenas y Publicidad, tanto Televisivas, como Piezas de Diseño gráfico", capítulo CD Rom, editado por Walter Schmitz, "Sign Processes in complex systems", Editado por Universidad Técnica de Dresden, Alemania.

CHION, M (1982) *La voix au cinéma*, Paris, Ed. de l'étoile. (1985), «Le son au cinéma», Paris, Ed. de l'étoile. (1985), «Ecrire un scénario», Paris, Ina-Cahiers du Cinéma. (1990), «L'audiovision», Paris, Ed. Nathan. (1998), «Le son», Paris, Ed. Nathan.

DEL VILLAR, R (1989) *Un outil sémiotique pour l'évaluation d'un vidéo éducatif dans leur procès de gestation-production*, en "Educational Development No 2". Seúl. Korea, Ed. Korean Educational Development Institute. (1992), "Una herramienta analítica audiovisual aplicada a la transmisión de la identidad latinoamericana" en Libro "En torno a la identidad latinoamericana" México, Ed. Felafacs. (1992), "La pragmatique d'un modèle sémiotique construit pour l'évaluation des vidéo-clip dans leur procès de gestation-production" en

Libro "L'homme et ses signes" Tomo II/ editado por Deledalle, G. Berlin, New York. Amsterdam. Ed. Mouton de Gruyter. (1997), "Trayectos comparativos en semiótica literaria: la complementariedad de Lévi-Strauss, Petitot-Cocorda, y Kristeva en la inteligibilización del universo semántico y pulsional", en Revista Chilena de Semiótica No 2, Marzo 1997, Internet, Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de Semiótica (<http://rehue.csociales.uchile.cl>). (1997), "Trayectos en Semiótica Fílmica/ Televisiva", Santiago, Ediciones Dolmen. (1999), "Nueva cultura audiovisual y protocolos interpretativos", En Libro: "La pantalla delirante", editado por Carlos Ossa, Ed. LOM, Santiago. (1999), "Desequilibrios de funcionamiento entre lo percible y lo nombrable", en Revista Talón de Aquiles, Ed. Uniacc, Santiago. (1999), "Lecturas de la Japoanimación", en "Revista Chilena de Semiótica" No 4-5, 1999-2000, Internet (<http://rehue.csociales.uchile.cl>), Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de Semiótica (2000), "Videoculturas de Fin de Siglo; Japoanimación, Globalización y resemantización local", en Revista Signa, Verano 2001, Ed. UNED, Madrid. (2000), "Protocolos Interpretativos Empíricos de la Japoanimación", capítulo CD Ron, editado por Walter Schmitz, "Sign Processes in complex systems", Editado por Universidad Técnica de Dresden, Alemania.

DELEUZE, GUATTARI (1972) L'Anti-Oedipe, Paris, Ed. de Minuit. (1980), «Mille Plateaux», Paris, Ed. de Minuit.

DESPINS, JP (1996) La música y el cerebro, Barcelona, Ed. Gedisa.

ECO, U (1968) La struttura assente, Bompiani. (1974), Trad. Cast. «La estructura ausente», Barcelona, Ed. Lumen. (1974), «¿El público perjudica a la televisión?», (1979), Trad. Casten Moragas, M. de, Editor, Sociología de la Comunicación de Masas, Barcelona, Ed. Gustavo Gili. (1979), «Lector in fabula», Bompiani. (1981), Trad. Cast. «Lector in fabula», Barcelona, Ed. Lumen. (1990) «I limiti dell'interpretazione», Fabbri-Bompiani, (1992) Trad. Cast. «Los límites de la interpretación», Barcelona, Ed. Lumen. (1992) «Interpretation and overinterpretation», Cambridge, Cambridge University Press. (1995), Trad. Cast. «Interpretación y sobreinterpretación», Cambridge, Cambridge University Press.

FAJNZYLVER, V (1999) El lenguaje de la videoanimación, en Revista Chilena de Semiótica No 4, Ed. Internet: <http://rehue.csociales.uchile.cl>, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. (2000), "Japoanimación y Animación noerteamericana; bases para el estudio de las microculturas de la animación", Revista Signa, Verano 2000, Ed. UNED, Madrid.

GUATTARI, F (1975) Semiologías significantes y semiologías asignificantes, en «Psicoanálisis y Semiótica». Editado por Verdiglione, Deleuze y otros, Barcelona, Ed. Gedisa.

HAUVA, L (1999) Comparación semiótica entre Japoanimación y animación occidental, en Revista Chilena de Semiótica No 4, Ed. Internet: <http://rehue.csociales.uchile.cl>, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

HEISENBERG, EINSTEIN, PLANCK, SCHÖDINGER, EDDINGTON (1994) Cuestiones cuánticas, Barcelona, Ed. Kairós.

JOST, F (1997) La Télévision aux frontières du réel, en Revue esprit", Decembre 1997. (1997), "Présentation", en Revue Reseaux, No 81, Février 1997. (1999), "Introduction à l'analyse de la Télévision", Paris, Ed. Marketing S.A. (2000), "Le contrat de communication une illusion fin de siècle?", en Revue Signa, Verano 2000, Uned, Madrid.

JOST, F; BOURDON, J (1998) Penser la Télévision, Pais, Ed. Nathan.

KRISTEVA, J (1974) La révolution du langage poétique, Paris, Ed. Du Seuil. (1975), "La traversée des signes". Paris, Ed. Du Seuil. (1977), "Polylogue", Paris, Ed. Du Seuil. (1979), "Folle vérité", Paris, Ed. Du Seuil. (1980), "Pouvoirs de l'horreur", Paris, Ed. Du Seuil. (1983), "Histoires d'amour", Paris, Ed. Denoël. (1996), "Sens et non-sens de la révolte", Paris, Ed. Fayard. (1997), "La révolte intime", Paris, Ed. Fayard. (1998), "Contre la dépression nationale", Paris, Ed. Textuel.

LACAN, J (1938) La famille, Paris, Encyclopédie Française, Ed. A de Monzie. (1982), Trad. Cast., «La Familia», Barcelona, Ed. Argonauta. (1966) «Ecrits», Paris, Ed. du Seuil. (1973), «Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse». Paris, Ed. du Seuil. (1981), «Les psychoses», Paris, Ed. du Seuil. (1993), Trad. Cast. «Las psicosis», Buenos Aires, Ed. Paidós.

LANDOW, G (1997) Teoría del hipertexto, Ed. Paidós, Barcelona

LE MÉHAUTÉ, A (1990) Les géométries fractales, Paris, Ed. Hermes.

LÉVI-STRAUSS, C (1962) La pensée sauvage, Paris, Ed. Plon. (1958), "Anthropologie Structurale", Paris, Ed. Plon. (1968), Trad. Cast. "Antropología Estructural", Buenos Aires, Ed. Eudeba. (1968), " Mitológicas: Lo crudo y lo cocido", México, Ed. Fondo de Cultura Económica. (1973), "Anthropologie Structurale Deux", Paris, Ed. Plon. (1979), "La voie des masques", Paris, Ed. Plon.

LIZCANO, E (1993) Imaginario colectivo y creación matemática, Barcelona, Ed. Gedisa.

LYOTARD, JF (1974) Discours, Figure, Paris, Ed. Klincksieck. (1979), Trad. Cast. "Discurso, Figura", Barcelona. Ed. Gustavo Gili. (1984), "The postmodern condition: a report on knowledge", Manchester, Manchester University Press. (1994), "La posmodernidad (explicada a los niños)", Barcelona, Ediciones Gedisa.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, JA (1996) Los fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica, Buenos Aires, Ed. Edicial.

MANDELBROT, B (1975) Les objets fractals, Paris, Ed. Flammarion. (1997), "Fractales, hasard et finance", Paris, Ed. Flammarion.

MARCUS, S (1967) Introduction mathématique à la linguistique structurale, Paris, Ed. Dunod.

MEDEL, I (1999) Japóanimación: una travesía semiológica de la Película sailor Moon, en Revista Chilena de Semiótica No 4, Ed. Internet: <http://rehue.csociales.uchile.cl>, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

METZ, CH (1968) Essais sur la signification au cinéma, Paris, Ed. Klincksieck. (1972), Trad. Cast., «Ensayos sobre la significación en el cine», Buenos Aires, Ed. Tiempo

Contemporáneo. (1971), «Langage et cinéma». Paris, Ed. Albatros. (1973), «Essais sur la signification au cinéma Tome II», Paris, Ed. Klincksieck. (1977), «Essais Sémiotiques», Paris, Ed. Klincksieck. (1977), «Le signifiant imaginaire», Paris, Ed. 10/18. (1979), Trad. Cast., «Psicoanálisis y cine», Barcelon, Ed. Gustavo Gili. (1991), «L'énonciation impersonnelle, ou le site du film», Paris, Ed. Méridiens Klincksieck.

MOREIRA, H (1994) Cuerpo de mujer, Montevideo, Ed. Trilce. (1998), "Antes del asco: excremento, entre naturaleza y cultura", Montevideo, Ed. Trilce

NATTIEZ, JJ (1976) Fondements d'une sémiotique de la musique, Paris, Ed. 10/18.

PAKMAN, M (Compilador) (1997) Construcciones de la experiencia humana, Volúmen I y II, Barcelona, Ed. Gedisa.

PETITOT-COCORDA; (1979), «Sur ce qui revient á la psychose», en «Folle verité», edit. por Julia Kristeva, Paris, Ed. du Seuil. (1985), «Morphogenèse du Sens», Paris, Ed. Puf. (1996), «Les modèles morphodynamiques en perception visuelle», en « Revue Visio» Volume I, numero 1, Québec, Ed. Université Laval.

PETITOT-COCORDA, LEVI-STRAUSS, y otros. (1986), «La identidad», Madrid, Ed. Gedisa.

PIAGET, J, GARCÍA, R (1989) Hacia una lógica de significaciones, Barcelona, Ed. Gedisa.

POBLETE, P; LETELIER, L; LAVRÍN, J; LECHUGA, L (1997) Análisis semántico -pulsional de «Eso sería todo», de Patricia Poblete, en Revista Chilena de Semiótica No 2, Marzo, 1997, Internet, Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de Semiótica (<http://rehue.csociales.uchile.cl>). (1999) "Semiótica del Dragón Ball Z", en Revista Chilena de Semiótica No 4, 1999, Internet, Ediciones Departamento de Ciencias y Técnicas de la Comunicación, Universidad de Chile, y Asociación Chilena de Semiótica (<http://rehue.csociales.uchile.cl>)

POSNER, R (1993) Believing, causing, intending: the basis for a hierarchy of sign concepts in the reconstruction of communication, en "Signs, search, and communication: semiotic aspects of artificial intelligence", Berlin-New York, Ed. Walter de Gruyter.

PRIGOGINE, I ; NICOLIS, G (1994) La estructura de lo complejo, Madrid, Editorial Alianza., (1997), Las leyes del caos, Ed. Grijalbo, Barcelona.

QUÉAU, P (1995) Lo virtual, Barcelona, Ed. Paidós.

REICH,W (1970) La fonction de l'orgasme, Paris, Ed. L'Arche.

ROMERA, J.;GUTIÉRREZ, Y GARCÍA-PAGE, M.; (1997), Editores «Literatura y multimedia», Madrid, Ed. Visor libros.

ROMO, L (1999) Lectura de la Japóanimación a través del dibujo infantil: el caso Pokémon, en Revista Chilena de Semiótica No 4, Ed. Internet: <http://rehue.csociales.uchile.cl>, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile

SAINT-MARTIN, CARANI, EDELINE, HÉBERT, SONESSON (1998-1999) Frontières.tensions et signification. transgressions" Ed. Revista Visio. Volúmen 3. No 3.

SAPOVAL, B (1997) Universalités et fractales, Paris, Ed. Flammarion.

STEFANI, G (1987) Comprendre la música, Ed. Paidós, Barcelona.

TARASTI, E (1987) Vers une grammaire narrative de la musique, en Revista Degrés, No 52, Bruxelles. (1987), "On the modalities of oper", en Revista Semiotica. Volumen 66-1/3, New York, Ed. Mouton de Gruyter. (1992), "On the role of space in musical discourse", en Acta Semiotic Fennica I, Imatre, ISSI. (1993), "Signs of anxiety or the problem of the semiotic subject", en Acta Semiotic Fennica II, Imatre, ISSI

THOM, R (1987) Estabilidad estructural y morfogénesis, Barcelona, Editorial Gedisa. (1990), «Esbozo de una semiología», Barcelona, Editorial Gedisa. (1987), «Prédire n'est pas expliquer», Paris, Ed. Flammarion. (1995), «Paraboles et catastrophes», Paris, Ed. Flammarion.

VARELA, F (1989) Autonomie et connaissance, Paris, Ed. du Seuil. (1996), «Conocer», Barcelona, Ediciones Gedisa

VARELA, F; THOMPSON, E; ROSCH, E (1992) De cuerpo presente, Barcelona,

VV. AA. (1996) Videoculturas de fin de siglo, Madrid, Ed. Cátedra.

WEYL, H (1996) Symétrie et mathématique moderne, Paris, Ed. Flammarion.