



Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona

An Analytical Model of Cultural Practices. The Case of Colombian Short Film *Los retratos*, by Ivan Gaona

Modelo de análise de práticas culturais. Caso do curta-metragem colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona

doi:10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc

Recibido: 12 de agosto de 2015
Aceptado: 15 de febrero de 2016
Disponible en línea: 31 de mayo de 2016

Submission Date: August 12th, 2016
Acceptance Date: February 15th, 2016
Available online: May 31st, 2016

Origen del artículo

Este trabajo es un producto del proyecto “Representaciones del arte en prácticas discursivas de Bucaramanga”, financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión y adelantado por el grupo de investigación Cultura y Narración en Colombia (CUNACO), ambos de la Universidad Industrial de Santander (UIS). Parte de los resultados, que tratan de los modelos de análisis de objetos artísticos, fue presentada por el autor en el iv Encuentro Internacional de Arte y Significación y vii Congreso Latinoamericano de Semiótica, que tuvo lugar entre el 17 y el 23 de febrero de 2014, en el Centro Cultural Bicentenario de San Luis Potosí, México. El autor agradece a la maestría en Semiótica y al grupo Ergonomía, Pro-ducto y Significado (GEPS) de la UIS, por brindar los recursos que posibilitaron la continuación de este trabajo.

JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA

Venezolano, Ph.D. en Ciencias del Lenguaje, Magíster en Semiología de las Interacciones Culturales por la Universidad de Limoges, Francia. Magíster en Estudios Semiológicos y Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Industrial de Santander, Colombia. Licenciado en Educación por la Universidad de Los Andes, Venezuela. Profesor Titular de la Universidad Industrial de Santander, adscrito a la Escuela de Idiomas. Correo electrónico: jrosales@uis.edu.co

Resumen

A partir del desarrollo de una investigación sobre las representaciones del arte, se busca especificar los desafíos analíticos planteados por prácticas significantes, sincréticas y multimodales tales como el cine. Para resolver el problema de análisis inmanente de este tipo de mediaciones y objetos semióticos, se recurre al modelo propuesto por Jacques Fontanille para abordar los niveles de pertinencia de las prácticas culturales. El modelo es expuesto a través del análisis del cortometraje colombiano *Los retratos*. Este trabajo demuestra la pertinencia del procedimiento analítico para tratar las diferentes capas que afectan al objeto cultural, entendido como práctica significativa y caracterizado por la complejidad constitutiva.

Palabras clave: semiótica; prácticas culturales; medios; cine; inmanencia

Abstract

Upon the development of a research about the representations of art, it is intended to specify the analytical challenges proposed by syncretic and multimodal signifying practices, such as films. In order to solve the problem of immanent analysis of such mediations and semiotic objects, it is used the model that Jacques Fontanille proposed to address the levels of relevance on the cultural practices. Such model is presented through the analysis of the Colombian film *Los retratos (The Portraits)*. This work demonstrates the relevance of the analytical method for treating the different layers that affect cultural object, understood as signifying practice, and characterized by the constitutive complexity.

Keywords: semiotics; cultural practices; media; film; immanence

Resumo

A partir do desenvolvimento de pesquisa sobre as representações da arte, objetiva-se especificar os desafios analíticos levantados por práticas significantes, sincréticas e multimodais tais como o cinema. Para resolver o problema de análise imanente deste tipo de mediações e objetos semióticos, recorre-se ao modelo proposto por Jacques Fontanille para abordar os níveis de pertinência das práticas culturais. O modelo é exposto através da análise do curta colombiano *Os retratos*. Este trabalho demonstra a pertinência do procedimento analítico para tratar as diferentes camadas que afetam o objeto cultural, entendido como prática significativa e caracterizado pela complexidade constitutiva.

Palavras-chave: semiótica; práticas culturais; meios; cinema; imanência

JOSÉ HORACIO ROSALES CUEVA

Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano *Los retratos*, de Iván Gaona

Presentación

Entre el 2013 y el 2015 se realizó la investigación “Representaciones del arte en prácticas discursivas de Bucaramanga, Colombia” y, con ella, se hizo una reconstrucción del concepto de arte a partir de los aportes de diferentes actores de la ciudad, quienes participaron como informantes. Además del estudio de las estrategias cognitivas empleadas por los enunciadores en la manifestación de su saber sobre el fenómeno artístico, aparecieron otros problemas de investigación, como el relacionado con el procedimiento adecuado para analizar objetos diferentes a la pintura y la escultura —reconocidos como obras artísticas de la cultura bumanguesa y la región nororiental colombiana—. Este también es el caso de algunos registros audiovisuales de *performances* de artistas y el cine de ficción.

El problema del análisis de estas obras reside en que son mencionadas y categorizadas como “artísticas” por parte de espectadores que no se consideran expertos en el campo de las artes. Precisamente el hecho de ser una decisión del espectador no profesional justifica el análisis de la naturaleza de tales objetos significantes, reconocidos por el sentido común y el ethos cultural como ejemplares representativos de la cultura y

el arte locales. En ambos casos —en la definición del arte y en la determinación de algunas cosas como objetos artísticos—, la pregunta de fondo es cómo abordar metódicamente este tipo de objetos mediadores de sentido, que responden a formas específicas de apropiación cognitiva y sensible por parte de los actores sociales y que, al mismo tiempo, entran en el juego de las relaciones intersubjetivas que alientan la vida cultural.

La determinación de algo como “artístico” y la exigencia de analizarlo de manera compleja y diferenciada de los simples criterios del gusto es importante porque, en gran medida, la práctica significativa se adecúa y categoriza según la situación de producción e interpretación, razón por la cual no tiene sentido y valor social solo por relacionarse con una serie de conocimientos discontinuos y fijos que preestructuran los resultados de los análisis y condenan al fracaso las iniciativas creativas —incluso aquellas que buscan soportar mejores hipótesis interpretativas de las creaciones—. Para el intérprete, resolver el significado del objeto de arte puede ser un ejercicio que consiste en relacionar la obra con categorías generales —en el caso de los espectadores no especializados— o

con otras más específicas —en el caso de los expertos—. En ambos casos, el reconocimiento de tipos de objetos culturales permite, a partir de experiencias precedentes, solucionar desafíos de comprensión de una práctica cultural.

Pero, ¿cómo analizar estos objetos con un modelo a la altura de la complejidad de ellos y del modo en que circulan en las interacciones humanas? Este es un planteamiento que está entre los desafíos de las ciencias cognitivas, del lenguaje y de la comunicación. Estas, en conjunto, se preguntan si los límites del análisis son los límites del objeto o si hay que indagar, durante el trabajo de comprensión e interpretación, en las fuentes más orgánicas del sentido —o en los procesos físico-químicos que permiten las respuestas adaptativas y reorganizativas del organismo y las transformaciones que este realiza en entorno (Édeline y Klinkenberg, 2015)— y en los condicionantes culturales de los comportamientos.

En este orden de ideas, surgen dos desafíos metodológicos para la investigación de las prácticas culturales y, más específicamente, de las obras artísticas. Su definición como tales no depende del objeto en sí mismo, sino de los dispositivos de producción, mediación y recepción, que corresponden

a un tiempo y universo social específicos, donde el estudio riguroso no podría ser sino interdisciplinario (Huys y Vernant, 2012, p. 25). El primer reto consiste en determinar los límites de lo que debe ser analizado, en el marco del criterio de pertinencia, para respetar la exigencia de inmanencia en el estudio de las cosas que significan y comunican. Desde el inmanentismo, se supone que el texto es autosuficiente y fuera de él no hay razón para buscar elementos de comprensión e interpretación —a menos que se eche mano al llamado “contexto”, que sería, en síntesis, algo que rodea al texto sin determinarlo—. El segundo desafío es pensar cómo tratar analíticamente las prácticas significantes, sincréticas y multimodales, sin que esta condición implique una renuncia a la consideración total del objeto y se opte por analizar una de las dimensiones o manifestaciones de él —como en el caso del estudio de canciones, que aborda el texto verbal o musical con exclusión de uno u otro—.

Las urgencias metodológicas de los objetos sincréticos y multimodales

Las prácticas significantes o culturales pueden estar dadas por procesos de enunciación constituidos por

un solo sistema de comunicación y significación —como en el caso de la literatura—. Pero, como sucede con las noticias llevadas a las páginas web, con el teatro, con los videos musicales y con la cinematografía, el proceso de análisis es un reto mayor, pues el enunciado está constituido por una serie de operaciones intrincadas, donde diferentes sistemas semióticos convergentes se afectan entre sí. A esto se incorporan las complejidades de la materialidad mediadora del objeto significativo y los desarrollos tecnológicos, en tanto que “la técnica se ha vuelto un elemento estructurador que se infiltra en todas las dimensiones de la vida social, cultural e individual” (Lipovetsky y Serroy, 2010, p. 47). Un filme, por ejemplo, no podría ser investigado como un objeto significativo que se produce y es actualizado desde un solo sistema de construcción; habría que mirar las secuencias constitutivas como totalidades compuestas, donde los constituyentes están organizados para encauzar unos —y no otros— efectos de sentido.

Las prácticas culturales u objetos semióticos sincréticos son conjuntos significantes constituidos por la puesta en acción de varios sistemas de significación y comunicación, llamados lenguajes, lenguas, códigos o sistemas semióticos. Estos aparecen imbricados en el enunciado a través de operaciones que son propias de la articulación entre ellos —y no de la realización específica de cada uno—. La separación entre unos y otros durante el análisis puede vulnerar la calidad y las condiciones de comprensión e interpretación del objeto que tales códigos integran, de modo que el estudio de las playas cromáticas y efectos de luz que ellas procuran, por ejemplo, no son suficientes para dar cuenta de lo relatado por un video sobre la creación de una acuarela figurativa. El audiovisual exige, entre otras competencias, que el lector establezca unas relaciones entre las figuras organizadas —que se afectan entre sí compositivamente— y fenómenos eidéticos, la memoria del mundo natural y el modo de entenderlo categorialmente.

Las prácticas significantes u objetos semióticos multimodales, por la complejidad y modo

de manifestarse, convocan simultáneamente a diferentes órganos sensibles en la percepción del intérprete. En el caso del teatro, el espectador está afectado por el oído y la vista, dado que ve y escucha lo que sucede en la escena, pero también está sometido a un conjunto de condiciones ambientales de la percepción, como los olores, la temperatura de la sala, la intensidad del sonido, el emplazamiento y diseño de las sillas, las texturas del vestido del actor que pasa junto al espectador, etc. Esta complejidad, que queda implicada como prescripción y referencia cognitiva en lo que la lingüística de la coherencia textual denomina *frame* o marco “ir cine” (Simone, 2001, p. 383), afecta la experiencia del espectador en la sala teatral, pero de manera diferente a como lo hace el observador del mismo espectáculo en una sala de cine o en la pantalla de un dispositivo electrónico. En relación con el alimento, el degustador participa con su olfato, vista, gusto, tacto y oído para valorar calidades como lo crujiente del alimento o el *bouquet* del vino, pero aquí se trata de acciones alimentarias y culturales donde los órganos sensoriales interactúan de manera muy diferente a como sucede en la clásica tipología de los cinco sentidos, lo que supone el desarrollo de una semiótica de la sensorialidad y abre la pregunta de cómo esta afecta la sintaxis figurativa (Fontanille, 1999).

Una consecuencia metodológica de estos objetos complejos es que sean tratados con modelos analíticos que abordan solo uno de los sistemas de significación que los conforman y, peor aún, que analizan toda la heterogeneidad constitutiva como si fuera un lenguaje. Esto último aplanar la dinámica del objeto mismo. Una acometida exigente en el análisis de estas prácticas significantes es resolver el problema del contexto —que no es algo que se pueda apartar de la comprensión del objeto de estudio—. Ello se complica con la idea tradicional de inmanencia, desde la que se pretende dar rigor a los análisis a la vez que se rompe la naturaleza compuesta e interactiva del funcionamiento de objetos sincréticos y multimodales.

En este horizonte, ¿cómo es posible abordar la complejidad de las prácticas significantes sin perder

un mínimo de rigor científico, tanto descriptivo como demostrativo, defendido por la inmanencia? ¿Es posible un modelo de comprensión de las relaciones de pertinencia que constituyen estas prácticas, que permita ver las operaciones de significación de estos objetos semióticos en relación con la praxis del entorno social que los produce o en el que transitan como bienes culturales? Resolver estas preguntas atañe al metalenguaje de las disciplinas que versan sobre los problemas de la comunicación humana e implica la interdisciplinariedad y el análisis de las convergencias de diversos lenguajes en formas de expresión del actual escenario de desarrollo tecnológico. Este último, además, abre horizontes de producción multimedia y formas diferentes de relacionarse con los medios de circulación de la información.

En la formación para la investigación de este tipo de prácticas significantes o discursos, objetos semióticos y enunciados, aparece con frecuencia en los estudiantes e investigadores expertos la preocupación por un modelo de niveles organizados, con una lógica convincente que permita determinar qué analizar, cómo y el modo en que se deben articular los hallazgos para la descripción científica del objeto complejo. El problema se hace más evidente al investigar prácticas artísticas o productos que articulan, desdibujan o reconfiguran las fronteras entre los géneros discursivos y las tipologías textuales —como en el caso del *reality*, los textos hipermedia y la reescritura de obras con nuevos recursos tecnológicos—.

Planteamiento metodológico

La semiótica, como ciencia que estudia las condiciones de producción de sentido de las prácticas culturales, busca demostrar cómo está construido el objeto y cómo funcionan sus dispositivos en relación con la situación vital y cultural en el que aparece. Con esta orientación, la semiótica se ha alejado del estudio del signo como unidad mínima y ha logrado responder, teórica y metodológicamente, a las críticas que se inclinaban por la exclusión de ella del ámbito de la investigación científica de los fenómenos del sentido.

La semiótica no analiza exclusivamente unidades mínimas de significación; por el contrario, el signo al que hace referencia la semiótica es el conjunto significativo (Fontanille, 2003), que produce efectos de sentido en el mismo momento en que el objeto es activado por la intervención del intérprete. Esto hace que el significado del objeto esté determinado por la manera en que está construido (Eco, 1992, 1998; Édeline y Klinkenberg, 2015). El lector, al ser competente culturalmente y para la adecuación fenoménica del objeto, otorga el sentido o asume la labor de agente en el acto de significar (Niño, 2015). Pero, si él es el actor crucial de cooperación interpretativa y quien da significación, también actúa en el marco de una praxis histórica y compleja que condiciona culturalmente cómo comprender el objeto. Así, el conjunto significativo no tiene sentido solo por la estructura interna, sino por cómo esta se actualiza y se adecúa a las dinámicas de interacción social.

En consecuencia, el objeto debe ser comprendido desde las reglas del sistema o de los sistemas que lo constituyen, pero también desde las relaciones de interdependencia que, como práctica, mantiene con la situación sociocultural en la que se produce y donde unos actores le dan sentido cooperativa y críticamente. Estas condiciones no pueden ser tratadas meramente como un contexto prescindible —cuando el analista se percibe autosuficiente para la interpretación— o como algo de lo que se echa mano cuando el analista no puede resolver las particularidades interpretativas, metodológicas y pragmáticas del análisis. Por esta razón, se requiere formalizar las relaciones de pertinencia de lo que ese contexto aporta al análisis de la complejidad de la práctica cultural.

Frente a la banalización del entorno social y cultural como mero “contexto”, la semiótica plantea que los medios de comunicación de objetos significantes son más que vehículos de significados, pues son también objetos semióticos analizables en sí mismos y por el modo en que afectan al objeto mediado. Jacques Fontanille (2015) afirma que tales medios son generalmente reducidos a soportes de comunicación, pero cada uno es, en realidad,

un ámbito intermediario o una instancia que relaciona dos dominios socioculturales distantes de una misma forma de vida sociocultural. Como recursos de mediación, ellos conectan prácticas culturales de la periferia de la cultura con el centro de esta y, al hacerlo, introducen informaciones y significaciones de diverso origen, lo que suscita la producción de nuevas formas expresivas y de nuevas significaciones (Fontanille, 2013). Así, los medios causan transformaciones identitarias en la cultura y movilizan los modos en que se producen las interpretaciones de las prácticas significantes, dinamizan los regímenes de creencias (Bertrand, 2006), confrontan las formas tradicionales de lectura con nuevas expectativas interpretativas, conducen a mestizajes de tipos y géneros discursivos e introducen innovaciones en el uso de los bienes culturales —incluso cuando esto sucede fuera del alcance ético de las comunidades—.

Si se acepta que la práctica significativa mediada tiene límites, también es claro, como demostró Lotman (1996), que cada texto se comprende con respecto de la cultura y que esta tiene sentido en los textos que produce. A esto se suma que la relación entre el objeto significativo y la cultura obliga al analista a precisar discontinuidades en el análisis de los objetos semióticos (Fontanille, 2008, p. 11). Sin embargo, si se establecen unas fronteras muy rígidas e infranqueables entre objetos discretos o diferenciables de la cultura, se caería en un análisis circular, ensimismado y poco productivo de los objetos que circulan y dinamizan en las interacciones humanas.

El conjunto significativo no es estático: no funciona encarcelado en las taxonomías ni en los esquemas reguladores del sistema y sí puede innovar los códigos, la sintaxis que estos producen y las categorías cognitivas que contienen. Esto es posible por la manera en que los sistemas de significación y comunicación se realizan como prácticas que articulan diferentes lenguas, actualizan operaciones de enunciación y producen otras, condicionadas, entre otros factores, por las transformaciones simbólicas y tecnológicas disponibles en un momento de la praxis enunciativa. Ejemplo de ello es el paso de

la imagen analógica a la digital, lo que permite la circulación de bienes audiovisuales en Internet y una visión diferente de la producción y el consumo de la fotografía en manos de cada vez más usuarios, quienes la emplean con diferentes propósitos —pruebas jurídicas y administrativas, valoración estética y afectiva de una experiencia, muestras de presunción y narcisismo, etc—. Es desde esta complejidad que puede entenderse que la práctica semiótica ha sobrepasado ya los límites textuales establecidos por el estructuralismo (Fontanille, 2008, p. 9) y se comprende como una experiencia semiótica compleja y heterogénea, que se resiste a ser tratada desde los límites del texto (Fontanille, 2013).

El modelo de análisis de prácticas culturales propuesto por Fontanille (2008), desde una semiótica que produce metadescripciones y esquematizaciones de los objetos, permitiría asumir las inquietudes expuestas hasta aquí con una ventaja: que el esquema general del análisis reconoce niveles de producción sociocultural integrados al objeto a manera de capas envolventes de las operaciones básicas y más internas del objeto mismo. El recorrido analítico, con un respaldo epistemológico sólido en la semiótica tensiva, del discurso y de la cultura, permite ver que la inmanencia no está en los bordes de la práctica significativa, sino en las relaciones de esta con las fuerzas culturales que la constituyen y permiten el uso respectivo (Tabla 1).

Para probar y explicar el método con una práctica cultural considerada artística, mediada tecnológicamente y de orden sincrético y multimodal, tomamos como objeto de análisis el cortometraje colombiano *Los retratos* (2012), de Iván Gaona. Para ello, se tiene presente que, desde la semiótica, los niveles del modelo pueden ser tratados con tres procedimientos analíticos canónicos: el estudio de las formas expresivas, del relato y del sistema de valores representados por el objeto semiótico.

Los retratos

Los retratos es un cortometraje distribuido en DVD para consumo doméstico y proyectado en varias salas de cine de Colombia. El relato inicia

Tabla 1. Jerarquía de los planos de inmanencia de la práctica semiótica

	Tipo de experiencia mediada por el objeto significativo	Instancia formal de análisis del objeto significativo	articulación de planos y niveles de análisis
Estratos básicos del análisis (hacia el interior del objeto significativo)	<i>Figuratividad</i>	Signos	Formantes recurrentes
	<i>Coherencia y cohesión interpretativas</i>	Textos-enunciados	Isotopías figurativas de la expresión Dispositivos de enunciación e inscripción
	<i>Corporeidad</i>	Objetos	Soporte formal de inscripción Morfología práxica
	<i>Práctica</i>	Escenas prácticas	Escena predicativa Proceso de acomodación
Capas o niveles de análisis envolventes, en el seno de la cultura, del objeto	<i>Coyuntura</i>	Estrategias	Gestión estratégica de prácticas Iconización de comportamientos estratégicos
	<i>Ethos y comportamiento</i>	Formas de vida	Estilos estratégicos

Fuente: Jacques Fontanille (2008), con modificaciones propuestas por Rosales y Uribe (2015).

con una campesina de la tercera edad en el mercado de Güepsa, un pueblo ubicado en las faldas de las montañas nororientales colombianas. Ella mira una gallina que —supone— es el premio de la rifa que ofrece un vendedor de números. La señora compra un billete ganador. La niña que saca el número acertado está distraída escribiendo en un teléfono móvil —figura que coincide con otras que tratan de la relación entre los jóvenes y el uso de los dispositivos electrónicos—. Como premio, la mujer recibe una máquina que le resulta incomprendible. Cuando ella hace el reclamo por la gallina, el rifador le advierte que el aparato funciona con unas pilas que están dentro de la caja.

La mujer regresa a su casa de barro a las afueras del pueblo en un carro de servicio colectivo. Un viejo duerme, sentado, en la humilde sala. Ella se sienta al lado de él, que luego despierta y pregunta por la gallina. Ella le dice que no le alcanzó la plata para comprarla. Ambos examinan el enigmático aparato y deciden preguntarle a algún familiar o

vecino cómo funciona. Se van a pie por un camino de tierra, con el pretexto de estirar las piernas. En la escena siguiente, los dos ancianos están a las afueras de la casa del hombre a quien han ido a consultar. Se ve el paisaje de las tierras santandereanas. El hombre consultado no entiende el aparato y llama a Completo, un joven criador de aves domésticas. Él analiza el objeto y concluye que es una cámara instantánea. Completo le pregunta a los ancianos si quieren una foto; ellos responden que sí. El joven hace la toma y la cámara lanza una pequeña lámina sobre la que, poco a poco, aparece la imagen de los viejos circunspectos. El joven les ofrece comprar el aparato mientras aparece en el encuadre el rostro de la anciana, quien contempla la fotografía.

En la escena siguiente, el anciano dice que tendrán que comer arroz con plátano. La anciana le responde: “Lo que vamos a hacer es a tomarnos unos fotos”. Lo hacen por turnos, con vitalidad, posando, dándose instrucciones, hasta que la cámara deja de expulsar los retratos. Los ancianos

la revisan, no ven evidencia de daño y la señora dice que la vendan. Luego, en la cocina de la casa, se ve al joven Completo leyendo el manual y manipulando la cámara. En esta secuencia se comprende, por el reguero de plumas, que los viejos cambiaron la cámara —presuntamente dañada— por una de las gallinas de Completo. En la mesa, el vecino y el anciano comen sancocho de gallina, servido por la anciana, quien pregunta al joven, anticipándose a cualquier responsabilidad por algún daño, si ya dañó la cámara. Los viejos se miran con complicidad y cierta angustia. El joven les explica que se había acabado el rollo, pero que en la caja viene más material y les pregunta “¿Quieren que les tome una foto?”, a lo que responden que sí. Los viejos se miran, ríen con malicia, se acomodan y la anciana queda retratada con un plato de sopa en una de las manos. Al contrario de la primera fotografía, aquí los personajes sonrían de felicidad por no verse señalados por la venta del aparato estropeado. Enseguida, aparecen los títulos de crédito y una serie de fotografías instantáneas donde se ve a los viejos y otras donde aparecen los amigos de Completo en la calle y en el billar. Se ven fotos de animales, los pies calzados de alguien y a Completo abrazando a una joven.

Los niveles de pertinencia analítica en *Los retratos*

Los signos del cortometraje y algunos formantes recurrentes. En el modelo de Fontanille, el nivel de los signos trata de la construcción de figuras que median contenidos y valores, definidos por el modo en que se construye el discurso. Con el encadenamiento de las figuras construidas por la imagen en movimiento, el sonido, la iluminación, los enunciados verbales, la música, etc., el espectador logra reconocer las instancias de enunciación y la estrategia narrativa, los personajes, las características y acciones de estos, los espacios, los objetos y la organización temporal, lo mismo que el énfasis discursivo dado por el encuadre de detalles. Ejemplo de ello son las figuras de la pobreza del entorno rural campesino —la deteriorada casa de barro de los viejos, la minucia en la cuenta del

dinero, la rusticidad de las calles de tierra, opuesta al verde cálido del entorno, etc.—. También están las figuras sobre la relación de los jóvenes con la tecnología y la lectura —ellos leen manuales y saben manipular los dispositivos electrónicos— en oposición a la condición iletrada y la incompetencia tecnológica de los mayores, que se preocupan más, en principio, por los modos de satisfacer el apetito. Así, la relación entre la figura de la gallina y la cámara encarna valores opuestos, pues si el animal satisface en el gusto tradicional la necesidad alimenticia, la cámara es un descubrimiento cognitivo y lúdico cuya tecnología hace posible observar la imagen de sí mismo. Esta imagen del *yo* o del *nosotros* es registrada materialmente como un hito de la memoria personal y social de los personajes.

Los caminos en las afueras del pueblo y la difícil marcha de los viejos son figuras heterogéneas y pertinentes en el análisis, pues sirven para comprender el modo de vida del campesino colombiano. Son metáforas, también, del itinerario de los adultos mayores tras las respuestas a las curiosidades que surgen de una catástrofe cognitiva, dado que la línea tediosa y somnolienta de la vida cotidiana de la pareja de viejos queda alterada más por la aparición de la cámara que por la frustración con respecto al sancocho. Esta mudanza del orden, que saca al señor del sopor del sueño, abre un camino que conduce al reencuentro de los personajes con objetos tecnológicos. Esto lleva a un espacio de diversión, de reconocimiento y de construcción de la memoria con la propia imagen impresa, que concierne a los sueños y necesidades de los personajes del pueblo, aún en las vicisitudes para satisfacer el apetito y del picaresco trueque de una cámara presuntamente dañada por una gallina.

Otras figuras están condicionadas por las características de la fotografía, el encuadre de la cámara, el sonido, la secuencia determinada por la edición, el vestuario y los elementos plásticos de la puesta en escena que, por cuestiones de extensión, no podrían detallarse en este escrito. Por ejemplo, está el juego de sombras en el interior de la casa y, luego, el ambiente dominado por una mayor claridad cuando se inicia el camino

hacia la casa del vecino. La iluminación parece responder a una regla de tensión entre ignorancia y conocimiento en el relato. La visibilidad sensible e inteligible de las cosas del mundo y del *yo* o del *nosotros* es posible por la luz (Fontanille, 1995), del mismo modo que las imágenes de los personajes aparecen de modo mirífico sobre el papel fotográfico. En oposición a los espacios abiertos y luminosos están los semioscuros de la casa de los viejos, donde suceden cosas íntimas —tomarse fotos, regañar, planificar estrategias, desplumar, cocinar, etc—.

El texto-enunciado. Las figuras identificadas —que sin duda requieren de explicaciones más detalladas— dan coherencia a la construcción del relato y establecen una serie de relaciones de superficie y distancia, lo que da fuerza cohesiva y estrategia narrativa al cortometraje. Por ejemplo, la oposición entre la actitud seria de los viejos en la primera fotografía y el contento con que aparecen en la segunda, tomada después de la “reparación” de la cámara, muestra la transformación de estados y de pasiones, pues queda satisfecho el apetito corporal: se comparte el sancocho de gallina que resulta del trueque de la cámara y se resuelve el apetito lúdico y cognitivo, al hacer funcionar de nuevo el aparato de fotos. Pero, más importante aún, es el triunfo de la malicia de la pareja de viejos.

El filme muestra cómo una búsqueda de alimento se trastoca, por una situación azarosa, en otro itinerario más interesante, en el que los personajes ganan algo que dinamiza la vida con sentido personal y comunitario. Así, el objeto tecnológico no es visto ya como algo que causa indiferencia comunicativa entre generaciones —como sucedía con la niña que, malhumorada y absorta en el móvil, leía el número ganador—. Por el contrario, la tecnología se humaniza con los valores propios de un recurso para el contacto, la exploración de sí mismo y la construcción de una memoria individual y colectiva. Diferentes modelos de la semiótica pueden ilustrar estos dispositivos de enunciación y de inscripción cinematográficos de

las competencias de los actores y actantes, lo mismo que de las acciones. El análisis semionarrativo y pasional demuestra cómo cada elemento del relato está dotado de un valor que converge en un sistema axiológico complejo, relacionado con la memoria de una cultura provinciana en tensión con la modernidad y la apropiación significativa de la tecnología. Esto permite demostrar que, en *Los retratos*, las representaciones del *yo* a través de la fotografía sirven como testimonio de cierto optimismo en la marginación. Esta última despierta una malicia étnica, susceptible de ser cuestionada moral y éticamente al tiempo que comprensible.

El análisis del proceso de transformación de los estados y de las pasiones en el relato permite identificar una fuerte oposición entre figuras que encarnan valores opuestos en una forma de vida cultural representada. La primera está constituida por la pareja de viejos, liderada por las decisiones de la mujer. Los ancianos truecan la cámara aparentemente dañada y parecen encarnar la malicia, el tradicional ingenio y el oportunismo del colombiano. En oposición está la figura de Completo, el joven criador de gallinas que viste de azul, sabe leer y no come sancocho de gallina por estar ensimismado en el manual de uso del aparato de fotos. Es el joven indagador —blanco y rubio, según las referencias fenotípicas de la población de Güepsa— quien queda en posesión de la cámara que llevará luego para registrar, con errores de encuadre, los momentos felices de la vida social del pueblo.

La malicia y el rebusque con que se caracteriza el modo de ser colombiano han sido definidas como capacidades de las personas para salir hábilmente de los aprietos, para utilizar sus propios medios para satisfacer todo tipo de necesidades, lograr una difícil inserción o integración social o desempeñar trabajos y comercios, incluso los informales (Rosales, 2006). Estas formas de respuesta —popularmente denominadas “rebusque”— confluyen en la línea limítrofe que existe entre la sagacidad —la estrategia oportuna— y la facilidad, el inmediatez, el engaño, la deshonestidad y la corrupción. Además, este elemento

de la forma de vida representada por el filme se relaciona con el carácter malicioso de las personas, que no dejan pasar una ocasión de hacer algo que les pueda aportar beneficios en detrimento de un otro que se arriesga a perder, sea por descuido o por falta de prevención (Rosales, 2006, p. 245). Sin embargo, en el cortometraje, la ganancia termina siendo para ambas partes —los viejos y Completo—, y en esto radica el final feliz.

La axiología contenida en el relato se puede relacionar también con una inversión de valores en el tratamiento de los retratos anónimos de la plástica. En efecto, en la tradición pictórica está el *tronie* (que en holandés significa “rostro”): un subgénero del retrato con una destacada proliferación en la pintura holandesa del periodo barroco, con ejemplares como *La joven de la perla* —realizada entre 1665 y 1667—, de Johannes Vermeer. Una particularidad de los *tronies* es que representan impresionantes rasgos personales de un sujeto desconocido, imaginado o, incluso, idealizado por el artista. Ello sucedería también con la fotografía de un anónimo capturado por la cámara, al quedar el fotógrafo fascinado por la belleza de un rostro, un sombrero o una expresión facial exagerada.

En *Los retratos* se cuenta con la pericia del director del filme y del trabajo fotográfico de Juan Camilo Paredes. Ambos construyen una serie de enunciados donde los personajes retratados poseen las características del personaje del *tronie*, pero la competencia del retratista cinematográfico es trasladada a los sujetos del relato. Los viejos se toman fotografías entre sí y dan rienda suelta a los imaginarios y sueños, mientras que Completo realiza una serie de tomas que dan testimonio de su vida en el pueblo y de la existencia de personas sin identidad para el espectador, pero relacionadas en la vida de los personajes, evidenciada por las actitudes y situaciones de las fotografías. Aquí, la actualización de *tronie* como género entra en el plano de lo lúdico y de la sátira, al punto en que el género plástico llevado al cine parece reescribirse, reinterpretarse y reírse de sí mismo con la fotografía de las gallinas, del perro o de unos pies calzados.

La corporeidad del objeto. Para Fontanille (2013), los objetos significantes tienen una estructura material, una morfología exterior y unas propiedades dinámicas que les confieren energía. Esto incluye a los medios de comunicación y a los medios en general, que son con frecuencia muy sofisticados —el libro, el sitio de internet, etc.—, materiales o virtuales, pero dotados todos de propiedades técnicas capaces de asegurar la conservación, legibilidad, movilidad y fiabilidad de los textos y de los signos que soportan. El soporte formal de inscripción del relato cinematográfico está determinado por diversas condiciones técnicas de los procesos de producción y divulgación, que definen la calidad del audiovisual y el modo en que este llega a circular y a calar en las interacciones y usos sociales. Lo que cuenta *Los retratos* puede traducirse a otros lenguajes, pero el objeto semiótico, sincrético y multimodal está tomado, registrado y distribuido en formato 35 mm, Blu-ray y en archivo HD en DVD. El objeto material se reproduce finalmente en determinados soportes digitales. El espectador, como agente de dotación de significado, realiza un acto de cooperación en el que reconoce y se deja guiar por la manera en que el objeto está construido y se actualiza en cada reproducción, que solo es posible con recursos tecnológicos propios de la era de la pantalla global, descrita por Lipovetsky y Serroy (2009).

En otros términos, las condiciones materiales del registro del filme en 35 mm, el proceso numérico, las condiciones de proyección y de reproducción del audio de la película en la pantalla de cine o en televisores y ordenadores son condicionantes materiales del objeto, que determinan el modo en que el espectador se relaciona con él a través de sofisticadas tecnologías de uso común. Si el análisis semionarrativo del relato y las técnicas de enunciación del objeto audiovisual pueden ser abordadas a nivel del texto-enunciado con los alcances de la teoría de la modalidad y otros recursos, en este nivel de la corporeidad del objeto habría que considerar cómo los soportes y materiales son una interfaz que afecta modos particulares de activación y percepción del texto-enunciado

por parte de un cuerpo vivo y competente para la fruición y la dación de sentido.

Este nivel de análisis es uno de los desafíos más importantes de la semiótica y uno de los ámbitos menos desarrollados por la investigación, pues plantea superar la ilusión de que la fotografía y el cine son una reproducción especular de la realidad y reconocer que en ambos casos se trata de procedimientos intencionados que producen versiones de la realidad. Lo que está ligado a esta interfaz entre el objeto y el espectador es el “truco” luminoso o fotónico, las técnicas de registro e impresión, las formas estratégicas de visualización y los diferentes recursos que se asocian para manipular la percepción del mirante y regular el relato y la axiología de este. Entre las tareas estaría analizar cómo responde el cuerpo del espectador que interactúa con el objeto semiótico en la sala de cine y los dispositivos tecnológicos de esta. Este nivel de análisis es también uno de los más especializados y de naturaleza interdisciplinar, pues trataría los diferentes tipos de soporte y las técnicas que contribuyen a la eficacia significativa de la substancia de la expresión —y no solo la forma de esta— (Basso Fassoli y Dondero, 2011, p. 39).

Prácticas o escenas predicativas de circulación del objeto. En este nivel se estudia cómo el cortometraje entra en un circuito de intereses y conflictos entre diversos actores sociales que interactúan con el objeto significativo. Es decir, el objeto material que porta un enunciado entra en un juego pragmático en el que tiene funciones o roles que afectan las relaciones entre actores sociales. Las prácticas que se realizan con los objetos semióticos son los desarrollos de una acción —una conversación, un ritual, una reunión de amigos, la asistencia a un cine-club o el estudio de un filme con interés específico—. Lo importante de la práctica es la manera en que se produce y hace aparecer al objeto semiótico en la escena social que estructura las significaciones sociopragmáticas —incluso psicosociales y etnológicas— de la situación misma y del objeto que se analiza (Fontanille, 2013). En el caso de la escena predicativa de *Los retratos*, hay que considerar elementos que generalmente se apartan como

cosas de “contexto”, pero que son condicionantes de la construcción del filme y exigencias propias del género —cortometraje de ficción—.

Iván Gaona, nacido en 1980 en Güepsa, Santander, es ingeniero civil de la Universidad Industrial de Santander. Allí hizo parte de un grupo que fusionaba estilos y géneros musicales colombianos y latinoamericanos. Luego se graduó de cine en la Universidad Nacional de Colombia. Con Diana Pérez, fundó La Banda del Carro Rojo Producciones para crear cine independiente y ha sido director de varios cortometrajes grabados en Güepsa, como *El pájaro negro* (2010), *Los días del fracaso* (2011), *Los retratos* (2012) y *El triple* (2013). Gaona ha ganado varios premios en festivales internacionales de cortometrajes y una de las producciones con más conquistas y una significativa relación empática con los espectadores colombianos es *Los retratos*, originalmente de catorce minutos y doce segundos, pero reducida a algo más de ocho minutos para circular en las salas de cine colombianas.

Pareciera que el sistema de distribución de cine colombiano se hubiera acomodado a la relevancia internacional de *Los retratos*, a lo que se suman los comentarios encomiásticos de los espectadores. Como el objeto sufrió acomodaciones de tiempo para la proyección en salas, hay una diferencia entre la interpretación de la versión de ocho minutos y la de catorce, lo que evidencia que los ajustes sociopragmáticos dejan huella en el objeto, definen rutas comprensivas y el tipo de relación que establece con el entorno sociocultural. En la actualidad, ejemplares legales de la obra en DVD se consiguen en las tiendas de Güepsa, donde el filme fue rodado con actores naturales. Ello constituye un logro frente a la recurrente piratería, pero también un indicador de cómo el objeto semiótico se ha convertido en un elemento del patrimonio cultural del pueblo.

Las estrategias. En el modelo de análisis, las prácticas se combinan y se superponen para constituir estrategias que

(...) aportan específicamente un «horizonte» de valores dominantes —en nombre de los cuales

las prácticas son ordenadas y dispuestas entre sí—, así como un “estilo” estratégico, es decir, una cierta manera observable y caracterizable de tratar las relaciones entre las prácticas y de ajustarlas unas a otras. (Fontanille, 2013)

La proyección de cortometrajes colombianos antes de los largometrajes, en cine, hace parte de una política de Estado condicionada por restricciones y posibilidades del mercadeo de bienes culturales en las ciudades y pueblos donde hay salas de los dominantes circuitos de distribución nacional. A esto se suma que la gestión de la práctica cinematográfica por La Banda del Carro Rojo Producciones está relacionada con fondos institucionales colombianos e internacionales, que apoyan la difícil creación artística.

Posteriormente, el valor social que se le otorga al cortometraje tiene que ver con la entrada en festivales y la obtención de premios. Estos últimos abren puertas a más redes de distribución, que rivalizan entre el apoyo a las creaciones artísticas y el imponente capitalismo global, que no pone en desmedro la riqueza temática y cultural del cine (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 58). Este es el modo en que el objeto semiótico realiza —y es en sí mismo— una iconización de los comportamientos estratégicos de supervivencia o de *rebusque* en un sistema de vida, no solo de los actores sociales representados en el cortometraje, sino también de los que producen el bien cultural, lo ponen en circulación y entran en relación con él. En *Los retratos* hay un relato de supervivencia material y social de los protagonistas. Frente a ello, el registro de imágenes sirve como memoria del entorno social y cultural sobre el modo de ser colombiano de los personajes y de los espectadores.

Formas de vida. La forma de vida es el nivel de análisis más envolvente del modelo expuesto y establece la conexión entre el contenido del objeto de estudio y el mundo que este representa y al que se dirige:

Se puede hablar de *forma de vida* cuando se identifican estilos estratégicos coherentes, recurrentes, relativamente independientes de las

situaciones temáticas, y suficientemente poderosos para influenciar todas las prácticas y todas las manifestaciones semióticas de un grupo o de un tipo social y cultural. La *coherencia* es la propiedad central de las formas de vida, pero una coherencia bien particular; en efecto, un texto es coherente desde que los mismos contenidos de significación son repetidos en muchos lugares del despliegue textual; asimismo, una práctica es coherente si conserva a lo largo de su curso el mismo objetivo; pero se trata ahí de la coherencia “horizontal”, entre contenidos de la misma naturaleza y sobre un mismo nivel de análisis. Una forma de vida obedece en cambio a un principio de coherencia “vertical”, en un doble sentido: por el lado de los niveles de expresión se observa una coherencia entre el tratamiento de los signos, de los textos, de las prácticas y de las estrategias integradas a la forma de vida; por el lado de los niveles de contenido se observa igualmente una coherencia entre los valores, los estilos, los roles, las cualidades sensibles, los ritmos, los regímenes temporales y las pasiones. (Fontanille, 2013)

Hay elementos que hasta aquí se han considerado y que explican cómo aparece el objeto cultural como representación de una forma de vida social. La estrategia de La Banda del Carro Rojo Producciones es, en este sentido, realizar un proyecto que registre la forma de vida de los colombianos y, más precisamente, una visión compleja sobre las difíciles experiencias de los pueblos particulares que, como los personajes que responden en medio de las determinaciones de la praxis sociocultural, buscan, por todos los medios, vivir y recuperar el goce de la existencia, gracias a una novedad que es incorporada a la vida privada para transformar los agotados estilos de vida.

De este modo, el cortometraje iconiza, en la ficción, las estrategias de supervivencia del pueblo panelero de Güepesa y, por extensión, de los pueblos que oscilan entre lo rural y urbano, entre la tradición y la modernidad apurada que, de golpe, se hace cultura global. Esta forma de vivir y “echar pa’lante” se hace visible con este audiovisual, que recupera un universo comuni-

tario y, al tiempo, se posiciona en un espacio de mercadeo de bienes culturales. Esto para decir algo así como “aquí estamos, así vivimos: así, humanamente, podemos ser”.

A modo de conclusión

Con respecto a cómo es posible abordar la complejidad de prácticas sincréticas y multimodales sin perder el rigor defendido por la inmanencia, se observa que el modelo de análisis expuesto trata de un quehacer descriptivo y metalingüístico que explica cómo se relacionan diferentes niveles de producción del objeto semiótico a modo de capas envolventes (Figura 2), que orientan también la validación de las hipótesis interpretativas. La inmanencia, en lugar de encerrar al analista en los bordes del objeto y en las reglas de los sistemas semióticos, consiste en la identificación y análisis de las dimensiones en que el objeto, como práctica cultural, se produce, actualiza y dinamiza.

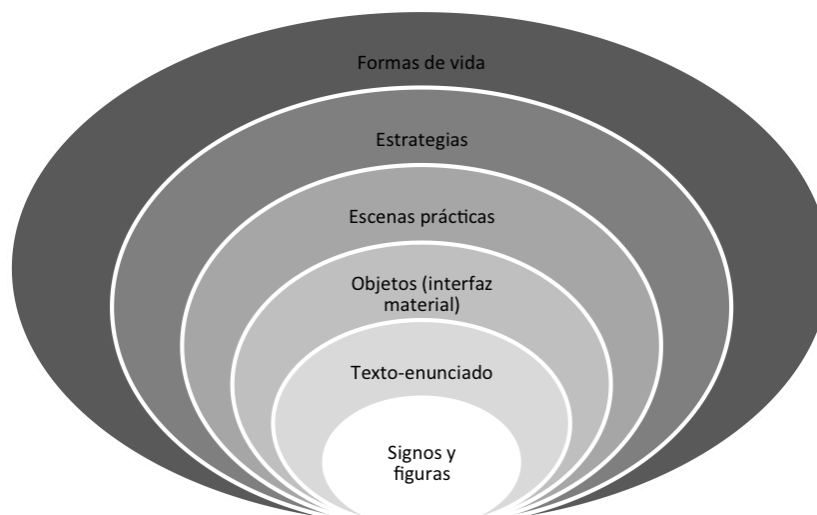
En términos de metadescripción científica, la inmanencia es una condición necesaria para establecer algunas discontinuidades que permitan tomar distancia y analizar los fenómenos que acontecen en el magma o *continuum* del quehacer humano. Pero este principio —en lugar de obligar

a esquematizar y producir modelos rígidos del funcionamiento interno de la práctica cultural— será más productivo cuanto más se establezcan porosidades entre los bordes del objeto y la praxis enunciativa que lo determina —que es, en suma, la dimensión pragmática y cultural del quehacer signifiante y la posibilidad de la crítica fundamentada—. Para Fontanille, y como se ha demostrado con el análisis de las diferentes capas envolventes de *Los retratos*, el principio de inmanencia es

(...) una hipótesis fuerte y productiva según la cual la praxis semiótica (la enunciación “en acto”) desarrolla ella misma una actividad de esquematización, una “meta-semiótica interna” siempre en construcción y a través de la cual podemos “captar” el sentido. Se supone así que el análisis se ajuste a los *modus operandi* de la producción del objeto signifiante, encontrando y “desposando” las direcciones y las articulaciones, de modo que se pueda reconstruir la estructura y explicitarla en un metalenguaje. (Fontanille, 2007, p. 13)

El análisis practicado con este modelo evidencia que el cortometraje *Los retratos* posee coherencia en el recorrido vertical y horizontal

Figura 1. Relaciones envolventes de los niveles de producción y análisis de la práctica signifiante.



Fuente: Reconstrucción propia del modelo de Fontanille (2008).

del modelo y en la interdependencia entre los diferentes niveles que conducen a la representación del ethos comunitario y las iconizaciones estratégicas que de él se desprenden. Con esto se esclarece que la cinematografía es un tipo complejo de medio, fuertemente integrador de lo que acontece en la cultura. Ello, para Fontanille (2013), se corresponde con la constitución del soporte material como configurador y lugar de acogida de textos mediáticos —el cine acoge textos de diversa naturaleza e integra varios géneros y tipos de productos audiovisuales—. Esto, a su vez, se origina en la institucionalización del soporte como una categoría de productos culturales que influye en la lectura del filme —desde los signos hasta las formas de vida— y en su apropiación como algo de la vida del espectador.

En estas condiciones, el procedimiento metodológico planteado para el análisis de prácticas culturales exige más competencias metodológicas, culturales e interdisciplinarias por parte del analista, pero, al tiempo, se constituye como un terreno fértil para tratar asuntos complejos sobre cómo las prácticas se dan en la vida contemporánea. En esta, suceden modificaciones e hibridaciones de géneros discursivos, intercambios culturales y procesos que se oponen al aplanamiento de las texturas y matices de las culturas locales, lo que entraña variaciones en las disposiciones prediscursivas y en los hábitos interpretativos (Paveau, 2006).

El modelo permite investigar el entrecruzamiento de dispositivos de producción y circulación de bienes culturales, hechos en una época específica, con un tipo de mediación particular y convertidos en objetos multimodales diferentes del original —como es el caso de las artes registradas y disponibles en Internet—. Estas son recurrentes y, frente a ellas, es necesario tratar, además de la situación de captación del objeto-práctica, las coordenadas socioculturales del pasado y del presente que él entreteje. El estudio se haría por capas o planos complejos, superpuestos en un mismo fenómeno multimodal. Sin embargo, estas relaciones deberán ser demostradas para que los límites de la interpretación no se rompan de modo anárquico

y para que la capacidad demostrativa y científica no desemboque en una deriva especulativa, que haga ver al objeto como un rizoma descontrolado, sujeto a una emotividad gratuita y substitutiva de la interpretación razonable y crítica.

Referencias

- Basso Fossali, P. y Dondero, M. G. (2011). *Sémiotique de la photographie*. Limoges: Pulim.
- Bertand, D. (2006). Croire au bleu: Chromatisme et fiducia. En *La vérité des images. Actes du colloque CeReS-Dynalang*. Recuperado de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3380>.
- Eco, U. (1999). *Kant et l'ornithorynque*. París: Grasset.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Édeline, F. y Klinkenberg, J. M. (2015). *Principia semiotica. Aux sources du sens*. Bruselas: Les Impressions Nouvelles.
- Fontanille, J. (2015). Formes de vie: des jeux de langage à la phénoménologie des cultures. *Metodo: International Studies in Phenomenology and Philosophy*, 3(1).
- Fontanille, J. (2013). Medios, regímenes de creencia y formas de vida. *Revista Contratexto*, 21, 65-82.
- Fontanille, J. (2008). *Pratiques sémiotiques*. París: Puf.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim.
- Fontanille, J. (1999). *Modes du sensible et syntaxe figurative*. Limoges: Pulim.
- Fontanille, J. (1995). *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. París: Puf.
- Greimas, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. París: Seuil.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1993). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Huys, V. y Vernant, D. (2012). *L'interdisciplinaire de l'art*. París: Presses Universitaires de France.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla*

- global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna.* Barcelona: Anagrama.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Cátedra, Frónesis y Universidad de Valencia.
- Niño, D. (2015). *Elementos de semiótica agentiva.* Bogotá: Editorial Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Paveau, A. (2006). *Les prédiscours. Sens, mémoire, cognition.* París: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Pérez, D. (Productora) y Gaona, I. (Director). (2012). *Los retratos* [Cortometraje]. Bogotá: La Banda del Carro Rojo Producciones, HD Cinema Colombia, Lapost TV y Fondo para el Desarrollo Cinematográfico de Colombia.
- Rosales, J. H. (2006). *Représentations de la culture de soi et de la culture de l'autre dans le discours universitaire en Colombie.* Limoges: CeReS. Recuperado de <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4452>
- Rosales, J. H. y Uribe, L. (2015). Las diosas de la artista plástica Elsa Sanguino como medio de comprensión y cuidado de sí mismo como sujeto autónomo. En *Actas del VII Congreso Internacional de Análisis Textual.* Madrid: Universidad Complutense, Recuperado de http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/titulos-conferencias-com.html

Cómo citar este artículo

Rosales, J. (2016). Un modelo de análisis de prácticas culturales. El caso del cortometraje colombiano Los retratos, de Iván Gaona. *Signo y Pensamiento*, 35(68), 102-117. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.syp35-68.mapc>