

Vagos acercamientos a la indiscreta interioridad de la significación

Eduardo Peñuela Cañizal

Universidad de Paulista. Brasil

E-mail: epcaniza@usp.br ~ epcaniza@uol.com.br

Resumen

El presente trabajo parte de la premisa de que la semiótica tiene por objeto el estudio de la significación y no exactamente el sistema de signos, entendido a la manera de la lingüística estructural. Con la finalidad de abordar la cuestión, el autor se vale de los conceptos de concavidad para poner de manifiesto el papel que ella desempeña en la creación de tensiones entre la depresión y la represión, tratando, aunque vagamente, de hacer algunos acercamientos al problema de la semiosis vista como interioridad de la significación, como nebulosa de sentidos en la que se articulan múltiples formas del contenido. El objetivo es poner en evidencia que, en cualquier tipo de discurso -en el caso no-verbales-, la integridad morfológica no constituye una unidad expresiva permanente por estar sujeta a constantes mutaciones.

Palabras clave: significación, configuraciones visuales, concavidades expresivas, inconsciente óptico, poéticas dialógica.

Vague approaches to the indiscrete inner meaning of significance

Abstract

This paper begins with the premise that the objective of semiotics is the study of signification and not directly the system of signs, as understood in the structural linguistics approach. With this end in mind, the author approaches the concepts of concavity in order to explain the role it plays in the creation of tensions between depression and repression, attempting, even when vaguely, to approach the problem of semiotics, understood as the interior concept of signification, and as the nebulous sense from which multiple forms of content are articulated. The objective is to make evident that in all types of discourse- in the case of non-verbal discourse- morphological integrity does not constitute an expressive permanent unit due to constant mutations.

Key words: Significance, visual configurations, expressive concavities, optical

unconsciousness, dialogic poetics.

Recibido: 15 de noviembre de 2005 • Aceptado: 25 de febrero de 2006

1. ALGUNAS IDEAS PRELIMINARES

Ya es algo consabido que la interioridad atrae y, por eso, el umbral en la entrada de un edificio cuyo interior no conocemos nos coloca en un lugar de expectativas. Eso es, por lo menos, lo que ocurre conmigo cuando, en ese minúsculo lapso que antecede el acceso a un museo, por ejemplo, siento que las fuerzas en que se ampara mi imaginación me parecen insuficientes para sustentar la inquietud que se apodera de mis entrañas. En el fondo, ese estado congrega partículas de sentimientos que se adhieren al fantasmagórico mundo del espíritu como si quisiesen provocar turbaciones en que se mezclan entresijos del presente y del pasado, incógnitas responsables por una especie de suspense acaparador. Los muchos efectos de sentido entrecruzados en las diversas caperuzas de las incertidumbres acurrucadas en todo lo que nos instiga tienen, si uno se entrega a observarlos, múltiples orígenes. De ahí tal vez provenga el hechizo de la interioridad y de sus innumerables recovecos. Creo, por consiguiente, que, en virtud de los espectros de sentido que se cobijan en sus numerosas concavidades significantes, la interioridad merece, en el campo de los estudios semióticos, que se la estudie sin apresuramientos. Claro que el espacio de un artículo es pequeño para guardar en él algo de su polisemia. Pero si las pretensiones no son grandes y se quiere trazar un esbozo de algunos de los efectos de sentido -y ese es el objetivo de este trabajo- que los mundos interiores, sean vistos como particularidades expresivas o como entidades metafóricas, dejan vislumbrar no es tarea del todo imposible, principalmente si nos atenemos a los residuos poéticos y oníricos que la articulación de tales sentidos permite captar, aunque sea en sus aspectos más superficiales.

En principio, tengo para mí que la interioridad, en términos semióticos, se configura a partir de esa relación interna que une una forma de la expresión a otra del contenido. Es decir, la interioridad, vista desde esa perspectiva, se presenta como algo sinónimo de la semiosis, sin que eso signifique que se descarten de ella las capas de diferentes contenidos semánticos sobredeterminados por la sociedad y sus cambios históricos, pues, en cuanto fruto de una relación de presuposición entre formas materiales y conceptos, necesario será admitir que los signos en que la semiosis se instala no sólo preservan los significados cristalizados en el sistema a que pertenecen, sino que, como nos mostró Bajtín, evocan las resonancias de su vida social y alargan su alcance cada vez que, agrupados y formando textos, resucitan, cuando menos se espera, enunciados que los

avatares de la historia sotierran sin previo aviso. Vale decir que los sistemas de signos se presentan formando los bordes de una especie de esfera virtual, cóncava en su formato, y en cuyo hueco central se acumulan residuos de significados a respecto de los cuales el sistema no posee un dominio absoluto, semejante al que ejerce el sistema de la lengua con los signos de uso consuetudinario.

Uno de los objetos de la semiótica se constituye a partir del estudio, según Coquet (1984), de las estructuras significantes que modelan los discursos sociales e individuales. Eso significa, con arreglo a las perspicaces observaciones de Bertrand (2000), que la dimensión discreta de los signos o las fronteras que ellos establecen para definir sus líneas divisorias se disipan, dando margen a que la significación asuma un papel predominante, lo que, de cierta manera, equivale a resucitar el enunciado metalingüístico que Greimas formuló en su **Sémantique Structurale** (1966) cuando sustituye el concepto de la lengua como sistema de signos por el de la lengua como significación. Basándome en tal principio, no me parece ningún despropósito fundamentar mis aserciones en las conjeturas, muchas veces paradójicas, provenientes del cariz metafórico que toman las palabras al transformarse, por las imperfecciones de mi mediación, en escritura. Bajo tal punto de vista, la lógica, por consiguiente, no constituye la pilastra de mis preocupaciones, pues me entrego a la construcción de mi objeto con desparpajo y a sabiendas de que la consistencia de la escritura no depende de una lógica única, matrona exclusiva de los devaneos que solemos bautizar con el nombre de verdad.

Figura 1



En el fondo, lo que me interesa son las vislumbres que esa imagen de la concavidad me pueda proporcionar y, en especial, el hecho de que lo que se cobija en sus múltiples huecos se engendra en los traqueteos de la significación, en las permutaciones que participan de la fragilidad de los signos estimulando una propensión sutil a la ambigüedad

y, también, en el punto de vista de quien se siente fatalmente encerrado en el interior de una esfera, condenado sin remedio a ver las cosas que tienen siempre como trasfondo la curvatura de la concavidad. Es pasajera la sensación, por ejemplo, de la convexidad de las imágenes que nos dejó Escher en su **Autorretrato con espejo Esférico** (Fig.1). En ellas, percibimos, de inmediato, que los componentes imaginarios se adhieren a la superficie saliente de un espejo convexo, pero, de repente, aunque deje vestigios de muy diversa índole -proporciones y desproporciones representativas que adensan la atmósfera de la significación-, esa visión se esfuma cediendo lugar a la configuración de un ser humano atrapado en la interioridad. Todo se impregna entonces de significados formadores del amasijo de la ambigüedad, pues, como dice Baltrušaitis:

"el museo catóptrico contiene una fuente de conocimientos acumulados desde siglos. Constituye el frontispicio del libro de la ciencia secreta y extraña de los espejos, de sus virtudes, de sus abusos, de sus leyendas, cuyos capítulos, uno a uno, se corresponden con los enunciados por Mirami" (1988:39).

Anclado en ese conjunto de reminiscencias, no debe causar sorpresa que la significación del grabado de Escher, que ya de por sí es evocadora, detenga las huellas de unos surcos hechos sobre la madera para albergar las heridas de las líneas que forman las imágenes, ensanchando sus potencialidades significativas. A raíz de ese complejo dispositivo, lo que aguija mi curiosidad es que las partículas semánticas, sean semas o clasemas, como si fuesen movidas por la ley de la gravedad, se precipitan hacia lo abisal de la concavidad para depositar en lo más fondo la inabarcable maraña de de sus contenidos.

2. DEPRESIONES Y REPRESIONES

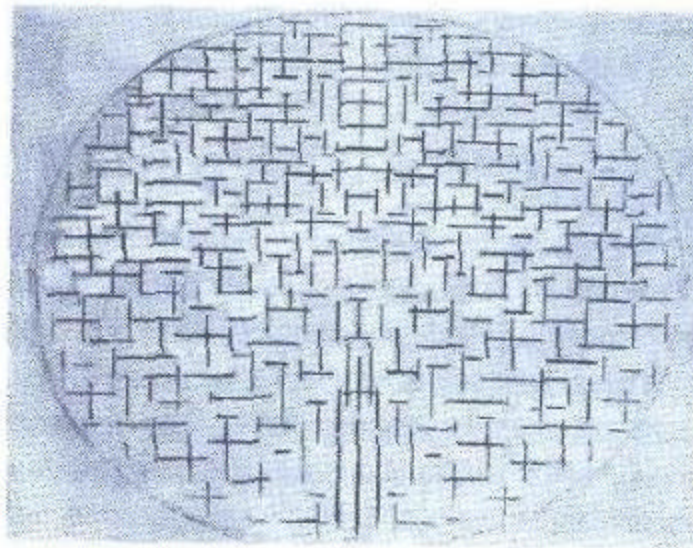
Basta meditar unos segundos frente a las definiciones de los diccionarios para convencerse de la flaqueza semiótica de las palabras, esto es, de las trampas en que caen los vocablos cada vez que tratan de describir las propiedades de los objetos o de las imágenes que miramos. Así, si admitimos que lo cóncavo es una superficie curva que, respecto del que la mira, tiene una parte mas *deprimida* en el centro, no tendrá mi imaginación grandes dificultades para dar un salto, con el auxilio de los zancos de la permutación, para llegar, no sin asombro, a la definición de que lo cóncavo también puede ser una superficie curva que tiene una parte *reprimida* en el centro. De modo que, en la hipótesis expuesta, será suficiente buscar los entremedios de la *depresión* y de la *represión* para que, en su plenitud, surjan las emanaciones de la significación. No en balde, Escher, al contemplar ese grabado, confesaba el deseo de no crecer, de representar el pequeñín de antaño, como sin con ello viviese la ilusión de quien encuentra, entre lo reprimido y lo depresivo, un hueco en donde acurrucar nostalgias y desazones: por

ejemplo, un sentimiento de añoranza, si nos atenemos a los aspectos emotivos oriundos de la sinceridad de su declaración y de las connotaciones de su grabado, de haber sido desalojado, sin justificación alguna, de cobijos entrañables para sobrellevar la condena de vivir en una burbuja existencial en la que el aire se va haciendo cada vez más rarefacto, hasta el punto de transformarse en motivo represor responsable por los estados afectivos disfóricos.

Esa dimensión tímica, con certeza contaminada por las agónicas exageraciones de mis metáforas, me sirve, en principio, para poner de relieve la conjetura de que la significación es el resultado de una diversidad de sentidos que se articulan en torno al conflicto entre lo deprimido y lo reprimido. Independientemente del tenor de mis efusiones retóricas, lo que intento decir es que, en las figuras cóncavas, los bordes me transmiten la impresión de manubrios comprensores que ajustan, a su antojo, la dirección de los componentes semánticos de que dependen los rumbos de la significación. Ellos no sólo son, en ese constante forcejeo, la sustancia a partir de la cual la significación adquiere una infinidad de formas en que se manifiesta lo sensible, sino también la argolla fundamental de los procesos de la enunciación, ya que en esa confrontación arraiga el eslabón que determina la estructura de los enunciados y, aún, el sujeto primordial que los manipula.

A consecuencia de tal dinámica, el concepto de referente, que ya es problemático en los estudios de las ciencias del lenguaje, se evapora en el mundo de las imágenes a partir del instante en que éstas no producen únicamente discursos figurativos, pues son capaces también de brindarle al lector discursos abstractos. Resulta, por lo tanto, comprensible, que Bertrand (2000), al estudiar la figuratividad, nos diga que la escritura figurativa no está, en absoluto, desprovista de abstracción y que las formas narrativas toman parte en los discursos específicamente científicos. Prerrogativa que gana consistencia cuando se piensa que el grabado de Escher deja evidente esa especie de desbarajuste semántico, que irrumpe cada vez que uno se percata de que las configuraciones icónico-plásticas están sometidas a la porfía de ser adsorbidas por el centro de gravedad de las concavidades o de ser arrojadas hacia las afueras de los bordes que circundan los dominios cavernosos.

Figura 2



Creo que hoy ya no se tiene ninguna duda en cuanto al hecho de que la semiótica clásica, construida sistemáticamente sobre la relación de presuposición, se ha constituido en la base más sólida para el estudio sistemático de los signos. Mas hay que admitir, por fuerza, que los excesos de formalización o de contextura terminaron marginando esa interioridad de la semiosis, esas concavidades de la significación que no se confunden ni con la imagen mental a que se refiere de Saussure, ni tampoco con ciertos matices, en general mal entendidos, de la significancia de que se ocupa Julia Kristeva. Así, si se toma como referencia el famoso cuadrado semiótico de Greimas, pongamos por caso, el que se forma a partir de los términos figura-fondo, me parece que la interioridad de la significación que estoy tratando de describir, se inserta no en la deixis positiva, sino en la negativa, o sea, en la relación que se establece entre la no-figura y el no-fondo. Los efectos del inconsciente óptico que en esa deixis se instala, según las concepciones de Rosalind Krauss (1994), se ubican precisamente en ese espacio en que el fondo y la figura se confunden, como ocurre en la obra de Mondrian (Fig.2) titulada **Pier and Ocean**. Ahí, la integridad morfológica de los signos se desquicia, pero no para evaporarse, sino para instituir una nebulosa signifiante en cuyo interior deambula la significación, siempre sujeta a los embates que le son impuestos por las escaramuzas permanentes entre la represión y la depresión. En ese proceso, nunca se sabe a ciencia cierta cuál de las dos se lleva el triunfo, pues, si esa posibilidad ocurriera, el juego de la poesía con la ambigüedad nunca, creo, podría existir. Vale, por tanto, lidiar con la hipótesis de que la interioridad de la significac

3. ARGÓTICA Y SIGNIFICACIÓN POÉTICA

Como la interioridad es algo vinculado estrechamente al misterio y a la fascinación que él acarrea, opté por hacer algunas incursiones en pasajes del extraordinario libro de Fulcanelli (1998:49) titulado **El misterio de las catedrales**, ya que son extremadamente significativos, para los propósitos de este artículo, los momentos en que el autor, en su afán de exponer algunos de los principios herméticos más relevantes, se vale de un concepto de lenguaje cuya actualidad es sorprendente. Así, al ocuparse del arte gótico de las catedrales, nos dice que el:

"**arte gótico** no es más que una deformación ortográfica de la palabra **argótico**, cuya homofonía es perfecta, de acuerdo con la ley fonética que rige, en todas las lenguas y sin tener en cuenta la ortografía, la cábala tradicional. La catedral es una obra de **art goth** o de **argot**. Ahora bien, los diccionarios definen el **argot** como " una lengua particular de todos los individuos que tienen interés en comunicar sus pensamientos sin ser comprendidos por los que les rodean ". Es, pues, una **cábala hablada**. Los **argotiers**, o sea, los que utilizan este lenguaje, son descendientes herméticos de los **argo-nautas**, los cuales mandaban la nave **Argos**, y hablaban la lengua argótica mientras bogaban hacia las riberas afortunadas de Cólquida en busca del famoso **Vellocoino de Oro**. Todavía hoy, decimos del hombre muy inteligente, pero también muy astuto: **lo sabe todo, entiende el argot**. Todos los iniciados se expresaban en argot, lo mismo que los truhanes de la Corte de los Milagros – con el poeta Villon a la cabeza – y que los **Frimasons**, o francmasones de la Edad Media, " posaderos del buen Dios ", que edificaron las obras maestras argóticas que admiramos en la actualidad. También ellos, estos **nautas** constructores, conocían el camino que conduce al Jardín de las Hespérides..."

De esa lengua particular de todos los individuos a que se refiere Fulcanelli se desprende, entre otras cosas, que su singularidad asume, desde una perspectiva semiótica, características muy diversas. En primer lugar, creo que se trata de una lengua heterogénea, esto es, de un sistema complejo en que se imbrican códigos muy diferentes. Además, lo que en ella predomina no es precisamente lo sistemático, aunque, claro, pensando en los códigos específicamente herméticos, éstos ejercen, en la práctica de los sabios, una función hegemónica, una función que, en virtud de la inmutabilidad de sus principios, se mantiene constante, cristalizada en un código fuerte. En segundo lugar, aun pareciendo paradójico, esa lengua, por el hecho de ser hablada, se mantiene en constante transformación como los signos en la vida social. A veces tiene las características de un idiolecto y se descompone, por consiguiente, en varios subcódigos, siendo de observar que, cada uno de ellos, es utilizado por determinadas capas de la sociedad y no por otras. En todo caso, lo argótico, independientemente de sus múltiples variables y de su diversidad de códigos, preserva procedimientos metafóricos que son milenarios.

Por otro lado, al ser un código fuerte, favorece las arremetidas de la poesía,

sencillamente porque opone resistencia a cualquier cambio, a cualquier tipo de ruptura, sea expresiva o semántica, y, sin cambios o rupturas, el quehacer poético no tiene condiciones, si admitimos los conceptos teóricos del **Groupe µ** (1992), de realizarse. Pero ya que sus signos se impregnan de vivencias sociales de todo tipo, hay que asentir que la lengua argótica, cuando se ramifica en códigos, posee una fuerte inclinación a la carnavalización, al rompimiento con los patrones, siempre propensos a la represión, de las clases dominantes, incapaces, muchas veces, de exteriorizar sus depresiones. En lo argótico, entran, pues, en juego lo reprimido y lo represivo, engarzados de acuerdo con los parámetros de la expresión condensada a que ya me referí. Vale decir que la intensidad de la carga semántica del dominio de esos dos términos se manifiesta con su máxima potencia en los momentos en que los contornos morfológicos de los signos se borran, permitiendo, así, que la significación corra, como en las fiestas carnavalescas, a rienda suelta.

Y aunque las catedrales, según Fulcanelli, aparezcan como enciclopedias muy completas y variadas -ora ingenuas, ora nobles, pero siempre vivas-, es en las concavidades de sus interiores inmensos donde la significación, cuando ya se rompieron todas las barreras y el exterior esplendoroso de sus edificios protectores se relega a la memoria, surge, infrenable, sembrando todos los recintos con el estruendo de voces peregrinas que, en urdimbre sonora, traen la poesía, baldaquín inconfundible de todos los desafueros, desde todas las esquinas del mundo, desde todas las andanzas del tiempo. En ese remolino de voces que, rotas todas las cadenas, ahí se congregan para instalar el jolgorio universal arraiga lo dialógico, entendido, con arreglo a la interpretación del pensamiento de Bajtín que nos deja Iris Zavala (1991:22), como formas cognoscitivas integradoras que interrogan:

"la violencia, las totalizaciones, los autoritarismos, las verdades únicas en argumentos literarios, teóricos y filosóficos. No rompen simplemente con las interpretaciones tradicionales y canónicas, sino que las alteran totalmente. Intentan replantear la manera en que los individuos o las colectividades representan las palabras, utilizan su forma y su sentido, componen sus discursos, muestran y ocultan en ellos lo que piensan, dicen o no dicen, y en todo ello dejan una cantidad de huellas verbales -voces- que es necesario descifrar y restituir en la medida de lo posible. En suma, la poética dialógica involucra una intervención, una respuesta del lector que supone una transformación activa del mundo."

4. LOS MARCOS DE LO CÓNCAVO

Fulcanelli se refiere a la emoción que provocó, en su alma de niño, la primera visita que hizo a una catedral gótica. Confiesa, con evidente turbación, la sensación de haber sido,

de inmediato, transportado y, añade, el haber echado de ver un éxtasis pleno de admiración, un éxtasis tan fuerte que le substraía a la atracción de lo maravilloso, a la magia de lo espléndido, de lo inmenso y de lo vertiginoso. En la tentativa de incorporar en mí esos sentimientos, me atrevo a decir que Fulcanelli, ya ultrapasado el umbral y ubicado en la imponente interioridad de las naves, sintió como si todo su ser hubiese sido enmarcado, aprisionado en un recinto en el que el vuelo de la imaginación sometía sus aleteos a los impulsos invisibles de la significación. Porque, si aceptamos las funciones que Jacques Aumont, en el capítulo cuarto de su libro **El ojo interminable** (1997:84), atribuye al marco-ventana, me queda la impresión que el *dar a ver* de la pintura y el *hacer no ver* de la imagen pictórica propiamente dicha son conceptos en que se barajan relaciones de contradicción resultantes de la depresión y de la represión. En otras palabras, ese juego fundamentado en la contradicción se desplaza, como si fuese manipulado por los procesos oníricos, de la deixis positiva a la deixis negativa y, en esta última, se condensan para que la polisemia de la significación, fruto, sin duda, de una poética dialógica, se manifieste a sus anchas.

Afirma Aumont que:

"el marco por ejemplo -o si nos es dorado su pátina- es todo salvo inocente; el dorado revierte sobre el cuadro mismo una luz amarillenta y suave, que inunda la imagen sin ahogarla, que la baña difusamente sin hacerse notar. Aquí hay que dar prueba de cierta imaginación e intentar ver los cuadros tal como podían aparecer en unas habitaciones apenas iluminadas con velas. Cosa difícil a pesar de la vuelta en la museografía moderna a las iluminaciones difusas, por desgracia siempre frías."

Amparándome en esas ideas, pienso que, bajo la condición cascarones de concavidad, el dispositivo arquitectónico de las catedrales actúa también como una especie muy singular de marco.

El propio Fulcanelli (1998:46) me hace pensar en ello cuando dice que ese enjambre de:

"quimeras erizadas, de juglares, de mamarrachos, de mascarones y gárgolas amenazadoras -dragones, vampiros y tarascas-, es el guardián natural del patrimonio ancestral. El arte y la ciencia, concentrados antaño en los grandes monasterios, escapan del laboratorio, corren al edificio, se agarran a los campanarios, a los pináculos, a los arbotantes, se cuelgan de los arcos de las bóvedas, pueblan los nichos, transforman los vidrios en gemas preciosas, los bronce en vibraciones sonoras, y se extienden sobre las fachadas en un vuelo gozoso de libertad y de expresión."

Componentes de la lengua argótica, esa multitud de configuraciones no sólo remite a la

heterogeneidad de códigos que se imbrican en esa lengua, sino también a la idea de marco, pues así como que el dorado o la pátina revierte sobre la imagen de un cuadro una luz amarillenta, de igual manera, aunque se infiltren elementos simbólicos, esa multitud de figuras enigmáticas que forman las fachadas y otras partes del edificio de la catedral gótica revierten sobre las naves de su interioridad -y evidentemente de sus concavidades- los espectros que adensan la atmósfera de la significación haciendo que el afuera y el adentro se correlacionen con la depresión y represión e instituyan, aun de modo difuso, como no podría dejar de ser, formas semánticas vinculadas a las sugerencias significativas que se insinúan en lo que en este trabajo se entiende por *d (r) e p r e s i ó n*. Respecto a esa cuestión, son bastante esclarecedoras las imágenes que ilustran el libro de Alexander Roob **El museo alquímico** (2001: 246-274).

5. A TÍTULO DE CONCLUSIÓN

El lector que, por ventura, lea estas páginas puede tener la impresión de que lo expuesto en ellas afecta, con exclusividad, atañe a un tipo de texto sobredeterminado por principios atinentes a la llamada lengua argótica. Si así ocurre, no me cabe negar que el trabajo tenga alguna utilidad, aunque mi intención no haya sido exactamente esa. Las premisas puestas en juego se fundamentan, no tienen la propiedad de aplicarse a un único tipo de texto, sino a cualquier tipo de discurso. Basta pensar, para dar un ejemplo, que la proyección de las imágenes de un film sobre una pantalla es el resultado del viaje de los rayos de luz hacia el interior del marco, hacia lo que se podría llamar la concavidad del texto cinematográfico, sin que eso signifique que las imágenes enmarcadas en cada uno de los fotogramas que constituyen la película pierdan el sentido que les confiere las concavidades específicas de esa modalidad de representación, sujeta también a las intervenciones de numerosos códigos. En este caso, el proceso de “poner en marco”, considerando lo que aparece en la pantalla se distingue de la “proyección” de un DVD o de la emisión de un programa de televisión: aquí la luz ya no proviene de fuera, ella viene de dentro, de la propia pantalla. Esas dos maneras no dejan de estar comprometidas con la poética dialógica ni con las concavidades en que, a mi ver, deambula la significación. Ambas utilizan el marco y con él tienen diálogos muy particulares. Por un lado, la pantalla del cine, al sumirse en la oscuridad, hace que los elementos que circundan el marco casi desaparezcan, mientras que, en el caso de la televisión, los elementos externos a la pequeña pantalla esbozan una especie de estructura en abismo, esto es, una estructura en que el marco-ventana se ve complementado por hechos y cosas que no se relacionan con lo que está ocurriendo en la pantalla, pero que, en el fondo, esos hechos y cosas instituyen un marco periférico que puede interferir en lo que está siendo visto en la pantalla.

Esa distinción, que ya empieza a ser considerada por los que se dedican al estudio de los fenómenos visuales e hipertextuales, crea posibilidades de nuevos horizontes de análisis discursivos y, sobre todo, teniendo en cuenta los propósitos más amplios de este trabajo, me conducen a la convicción de que el objeto de la semiótica no puede ser, como no hace mucho se creía, el significado que las formas discretas de los signos acumulan. Al contrario, el contenido de un texto, visual o no, se manifiesta en su inabarcable plenitud cuando las fronteras del signo, determinantes de sus aspectos discretos, se esfuman y ceden lugar al apareamiento de lo que entiendo ser lo indiscreto de la significación, o sea, lo indiscreto que se propaga a través de la deixis negativa, lugar en que se generan los fenómenos poéticos y se deja vislumbrar el inconsciente óptico.

Bibliografía

1. AUMONT, J. 1997. **El ojo interminable**. Paidós, Barcelona.
2. BALTRUŠAITIS, J. 1988. **El espejo**. Miraguano/Polifemo. Madrid.
3. BERTRAND, D. 2000. **Précis de sémiotique littéraire**. Éditions Nathan. París.
4. COQUET, J.C. 1984. **Le discours et son sujet**. Klincksieck. París.
5. GREIMAS, A.J. 1966. **Sémantique Structurale**. Larousse. París.
6. GROUPE μ . 1992. **Traité du signe visuel**. Seuil. París.
7. KRAUSS, Rosalind E. 1994. **The Optical Unconscious**. MIT Press, Cambridge.
8. FULCANELLI. 1998. **El misterio de las catedrales**. Plaza & Janés. Barcelona.
9. ROOB, A. 2001. **El museo alquímico**. Taschen. Colonia, Alemania (Traducción de Carlos Caramés).
10. ZAVALA, I.M. 1991. **La posmodernidad y Mijaíl Batín. Una poética dialógica**. Espasa Calpe. Madrid.

Observación:

Este trabajo es parte de investigación que realizo con el auxilio de una beca del

CNPq -Consejo Nacional del Desarrollo Científico-.