

UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA AL ANÁLISIS INTERTEXTUAL DE LITERATURA FANTÁSTICA EN TEXTOS NARRATIVOS Y AUDIOVISUALES

Liliane Mayorga ¹, Mónica Montaña ², Felipe Zárate³

1. Docente de Red de Perspectivas Sistémicas Gimnasio Campestre. 2. Fonoaudióloga 3. Docente de Red de Perspectivas Sistémicas Gimnasio Campestre.

Correspondencia para los autores

lmayorga@campestre.edu.co, monica.andrea.montana@gmail.com, fzarate@campestre.edu.co

Resumen

El presente artículo propone explorar las conexiones intertextuales entre la literatura y el cine en el contexto de lo fantástico. Se plantea la necesidad de desarrollar habilidades interpretativas que permitan a los estudiantes realizar transferencias de un registro a otro, estableciendo rutas de análisis intertextual. Además, destaca la importancia de comprender y producir conocimiento a través de diferentes tipos de lenguaje, así como las implicaciones de la interpretación textual. En el estudio se exploran dos vías convergentes: el análisis del lenguaje y la interpretación textual. El tema transversal de "lo fantástico" sirve como puente entre la literatura escrita y las narraciones audiovisuales, facilitando la conexión entre ambos discursos. La investigación propone problematizar la literatura fantástica y analizarla desde una perspectiva semiótica, examinando qué se considera como «lo fantástico moderno», cómo se aborda desde la semiótica y cómo se expresa. Para ello se explora el análisis de metáforas, símbolos, y códigos presentes en ambos lenguajes. Finalmente, se busca vincular los hallazgos teóricos con la práctica docente del Gimnasio Campestre, mediante la formulación de herramientas que aclaren y modelen el proceso de análisis en el aula.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, Literatura fantástica, Semiótica, Texto fílmico, Texto literario, Protocolo de análisis y síntesis, metáfora, símbolo, código

Abstract

This article explores the intertextual connections between literature and cinema in the context of the fantastic theme. It highlights the need to develop interpretative skills that allow students to make transfers from one language type to another, establishing routes of intertextual analysis. It also emphasizes the importance of understanding and creating knowledge through different types of language, as well as the implications of textual interpretation. The research explores two converging processes: the analysis of language and textual interpretation. The cross-cutting theme of "the fantastic" acts as a bridge between written literature and audiovisual narratives, promoting the connection between both discourses. The research proposes to problematize fantastic literature and to analyze it from a semiotic perspective, examining what is considered «modern fantastic», how it is approached from semiotics and how it is expressed. To achieve this, the analysis focuses on the examination of metaphors, symbols, and codes present in both languages. Finally, the objective is to link theoretical findings with the teaching practice of the Gimnasio Campestre through the formulation of tools that clarify and shape the analysis process in the classroom.

Keywords: Fantasy, Fantastic Literature, semiotics, Filmic text, literary text, analysis and synthesis protocol, metaphor, symbol, code.

INTRODUCCIÓN

La interpretación de textos, tanto escritos como audiovisuales, requiere del desarrollo de habilidades para establecer conexiones entre distintos tipos de lenguaje. El presente trabajo se propone analizar lo fantástico como tema transversal a la literatura y al cine, utilizando una perspectiva semiótica que vincule ambos lenguajes. Se revisará el concepto de "lo fantástico moderno" y su aproximación semiótica, con el fin de formular herramientas que puedan ser utilizadas en el aula para facilitar el análisis intertextual. Con la intención de vincular los hallazgos teóricos de la investigación con la práctica docente, se perfila la formulación de herramientas que puedan ser utilizadas en aula, que permitan a los estudiantes establecer conexiones no evidentes entre los diferentes tipos de lenguaje, mejorando su capacidad de interpretación y producción de conocimiento.

Teniendo en cuenta lo anterior, la investigación se enfocará en el análisis del lenguaje de lo fantástico a través de la literatura y el cine. El modo de exploración será a través de la siguiente pregunta ¿cómo, a partir de la problematización de la literatura fantástica analizada a través de una perspectiva semiótica, se articula una interpretación que vincule los lenguajes literarios y cinematográficos?

MARCO CONCEPTUAL

1. La literatura fantástica

1.1 Generalidades de la literatura fantástica

La literatura fantástica se considera un tema que aborda la relación entre los mundos ficticios y los reales a través de la generalización de fenómenos compartidos. Se clasifica con respecto a la época y tratamiento de temas en *fantástico tradicional* y *fantástico moderno*. Como lo afirma Jordan (1998) la dicotomía entre lo fantástico tradicional y lo fantástico moderno se basa en la presencia o ausencia de la vacilación respecto al orden de los acontecimientos. Es así como en la literatura fantástica tradicional se da una vacilación en torno a la identificación del mundo al que pertenece un fenómeno; mientras que en la fantástica moderna la manifestación textual de la vacilación respecto al orden del mundo no se hace explícita (Jordan, p. 110, 1998). Para precisar, por un lado, la literatura fantástica tradicional que se produce en el siglo XIX, tiene como punto central que el fenómeno sobrenatural es externo al personaje, se configura a través de la percepción y por ello se da la vacilación.

Por otro lado, en la fantástica moderna, el personaje es emisor y receptor del fenómeno sobrenatural, razón por la cual lo fantástico no tiene cabida fuera de él. Así mismo, se produce un rasgo de transitoriedad que lleva a la restauración del orden "natural". Ejemplo de esta configuración es el icónico personaje Gregorio Samsa en la novela "La metamorfosis" de Franz Kafka. Lo fundamental para lo fantástico moderno es su aproximación al lenguaje, donde se distinguen dos modalidades: la impertinencia semántica y la metalepsis.

Por un lado, la impertinencia semántica se construye a través de temas enraizados en la realidad cotidiana; así mismo, el fenómeno sobrenatural se asume con normalidad y se integra con naturalidad. Es el lector más el personaje quienes lo reconocen y por ello está más vinculado a la percepción. Por otro lado, la metalepsis desde la perspectiva de Jordan (1998), consiste o bien en la intrusión del narrador extradiegético en el universo ficticio, o bien, en la irrupción de los personajes diegéticos en el universo extradiegético. En este sentido, lo importante es la

transgresión de una frontera entre dos mundos: aquel donde ocurre la narración y aquel externo, en el que está el lector.

En lo fantástico moderno se produce una noción de creación del lenguaje que conlleva a que lo real y lo imaginario obtengan la misma validez. En este sentido, el lenguaje es el medio de expresión que tiene la capacidad de representación y se caracteriza por su autonomía. Así mismo, la verosimilitud en el relato permite que el mundo real se configure como un referente adicional, y de esta forma “al convertir a la ficción y no al mundo en objeto del discurso, la función referencial pasa a un plano secundario, y la ficcionalidad se convierte en el significado dominante del texto” (Jordan, 1998, p. 59). La ironía totalizadora se involucra en la construcción del relato y en las conexiones que se producen entre real/imaginario.

1.2 Aproximación de referentes teóricos sobre la literatura fantástica

Este tema literario ha sido abordado desde los siguientes referentes: Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Tzvetan Todorov y John Ronald Reuel Tolkien. En primer lugar, Julio Cortázar en sus clases de literatura en la Universidad de Berkeley sostiene que la literatura fantástica, aunque hable sobre lo maravilloso, aborda las verdades más profundas del ser humano. Para Cortázar, lo real y lo fantástico se fusionan y por lo tanto crean una nueva realidad, es decir, “lo real pasa a ser fantástico y por lo tanto lo fantástico pasa a ser real simultáneamente sin que podamos conocer exactamente cuál corresponde a uno de los elementos y cuál, al otro” (Cortázar, 2013, p. 82). Cortázar, entonces, propone el establecimiento de dos mundos: el ficticio y el real; y el papel de lo fantástico consistiría en transitar entre ambos.

Desde la perspectiva de Cortázar hay elementos propios que conllevan a la comprensión de este tema literario. En primer lugar, se hace referencia al *paréntesis* como el momento en el que se abre una brecha entre el mundo real y se hace la inclusión al mundo ficticio, allí donde es posible experimentar todo aquello que se pretende expresar sobre la naturaleza, las decisiones y las experiencias humanas. En sus palabras errar en este espacio representa “quedarnos detenidos en un tiempo más o menos largo y en ese momento que es como un paréntesis en la vida ordinaria podemos vivir un tipo de experiencias (Cortázar, 2013, p. 89). En segundo lugar, *el tiempo* el cual se estira, se encoge, se altera en los relatos fantásticos obedeciendo a reglas diferentes a las conocidas en la realidad. Es decir, es un “elemento poroso, elástico, que se presta admirablemente para cierto tipo de manifestaciones que han sido recogidas imaginariamente en la mayoría de los casos por la literatura” (Cortázar, 2013, p. 51). En tercer lugar, la *fatalidad* que se relaciona con el destino del ser humano y las preocupaciones que este trae consigo, en el que la toma de decisiones se hace necesaria y fundamental.

En segundo lugar, Tzvetan Todorov, en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1980) expone una postura enfocada desde lo teórico y por lo tanto se promueve la comprensión de su configuración narrativa. La literatura fantástica en este sentido se construye a partir de la relación y ruptura entre el mundo natural y el sobrenatural. Es por ello que el rol del lector es fundamental tanto en la comprensión de los personajes como en las experiencias que se salen de lo cotidiano y los involucran en la esfera de lo desconocido. Como lo menciona Todorov “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural (Todorov, 1980, p. 19).

De esta manera, Todorov expone una clasificación que conlleva a la comprensión y análisis de los relatos desde su forma y contenido. Es decir, “es

necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados” (Todorov, 1980, p. 24). De ahí que las dos clasificaciones que propone sean lo *extraño* y lo *maravilloso* que se asocian directamente a la forma en la que se puede entender el hecho fantástico y por lo tanto cómo se desarrolla la trama narrativa. Por un lado, lo extraño se reconoce como aquellos eventos que a pesar de tener una base en los límites entre lo real y lo ficticio adquieren algún tipo de explicación racional. Es por ello que “lo inexplicable es reducido a hechos conocidos, a una experiencia previa, y, de esta suerte, al pasado” (Todorov, 1980, p. 32). Por otro lado, lo maravilloso se asocia con fenómenos que no tienen una explicación dentro de la lógica, sino que se aceptan de manera contundente con respecto al desarrollo de los relatos. Así se considera que lo “maravilloso corresponde a un fenómeno desconocido, aún no visto, por venir: por consiguiente, a un futuro” (Todorov, 1980 p.32). Finalmente, mientras que lo extraño se “relaciona únicamente con los sentimientos de las personas y no con un acontecimiento material que desafía la razón” (Todorov, p. 35, 1980), lo maravilloso se caracteriza “exclusivamente por la existencia de hechos sobrenaturales, sin implicar la reacción que provocan en los personajes” (Todorov, 1980, p. 35).

En tercer lugar, Tolkien presenta la literatura fantástica en su conferencia-ensayo de 1939 y publicada en 1947 “Sobre los cuentos de hadas”. Allí, sostiene que la literatura fantástica, a pesar de la apreciación estética y contemplativa que podría constituir por ser en sí misma una obra artística, no puede ser considerada en sí misma como un fin. Por el contrario, es un medio para que, a través de ella, se dé cuenta del cumplimiento de algunos “deseos humanos primordiales, uno de los cuales es el de recorrer las honduras del tiempo y del espacio; otro es el de mantener la comunión con otros seres vivientes” (Tolkien, 1947, p.143). Así las cosas, aquello que se anhela como humanidad encuentra su realización máxima en lo fantástico. En este sentido, no constituye un accesorio, sino un elemento primordial en la propia realización como seres humanos, capaces de anhelar, imaginar, y construir mundos. A este último paso, Tolkien lo denomina *subcreación*.

Finalmente, Borges en su conferencia *La literatura fantástica* se refiere a esta como aquella que “no tiene otro límite que las posibilidades de la imaginación” (Borges, 1967, p. 5). Es por ello que tiene un carácter aventurero; sin embargo, hay temas predominantes sobre los que se construyen los relatos, como lo son las transformaciones, lo onírico, la invisibilidad, la alteración del tiempo y la presencia de seres sobrenaturales. En este sentido, las narraciones proponen un juego basado en un tema que permite llevar al límite la imaginación y generar una ruptura entre realidad y ficción. Finalmente, Borges no considera los cuentos fantásticos como invenciones arbitrarias pues como lo explica “son símbolos de nosotros mismos, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía” (Borges, 1967, p. 19).

Con todo, el juego que se produce entre lector-personaje en la literatura fantástica es fundamental, puesto que de esta manera se correlacionan los elementos que se asocian a la realidad y a la ficción. Por tanto, el rol de lector como lo afirma Todorov es de integración con los actores y “la percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes” (Todorov, 1980, p. 23). Se considera este tema literario como un vehículo para que, al cuestionarlo y comprenderlo, se aborden los elementos reales de la naturaleza humana.

2. Semiótica: Roland Barthes y Umberto Eco

2.1 Signo/símbolo

Con el fin de establecer las bases para el análisis del texto literario y el fílmico a partir de la semiología, se hace necesario la precisión de elementos bases. Por un lado, el *signo* se define desde la lingüística por la unión de un significante (plano de la expresión) y significado (plano del contenido) también comprendida como imagen acústica y concepto. Sin embargo, es preciso enfatizar la concepción del signo desde la perspectiva semiológica, “aspectos de los fenómenos lingüísticos que no puede ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticos (Barthes, 1993, p. 40). Razón por la cual, el signo se relaciona con objetos de uso que “son conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación: la ropa sirve para protegerse, el alimento sirve para alimentarse, por más que también sirvan para significar.” (Barthes, 1993, p. 40). La funcionalidad que se le da en la sociedad se relaciona con las premisas extralingüísticas y una vez que el signo está constituido se re-funcionaliza. El signo no es entonces únicamente la unión entre el significado y significantes sino también tiene un valor para su entorno.

Por otro lado, el *símbolo* se comprende como las relaciones no evidentes que se generan y que en cierta medida desarticulan el signo desde la concepción lingüística. Este tiene una serie de características que definen su esencia y su constitución dinámica. En primer lugar, la intransitividad que se entiende como la carencia de referente que posea un correlato en la realidad (Jordan, 1998, p. 13). En segundo lugar, se caracteriza por ser síntesis, en la medida que fusiona contrarios. En tercer lugar, la motivación se comprende como la relación significante/significado que se invierte y se limita al contexto que lo genera. En cuarto lugar, la indescibilidad que hace referencia directa a lo impensable, lo indefinible, lo inexperimentado, es decir, “todo aquello que, siendo esencialmente transgresión de lo verosímil realista, se convierte en apertura a lo desconocido y, por equivalencia, al infinito” (Jordan, 1998, p. 13). Por último, la productividad en el sentido que requiere de un alto grado connotativo y por lo tanto alto trabajo de interpretación.

2.2 La metáfora y el código

2.2.1 Metáfora

La *metáfora* es una figura retórica que ha sido objeto de reflexión filosófica, lingüística, estética y psicológica desde la antigüedad. De acuerdo a Shibbes (1971), hay alrededor de 3,000 títulos bibliográficos sobre ella, pero algunos autores importantes como Fontanier y Heidegger no se mencionan. Ha sido considerada por varios autores (incluidos Aristóteles y Emanuele Tesauro) como la figura retórica más importante y necesaria. Y hacer referencia a esta significa hablar de la actividad retórica en su totalidad. Una perspectiva afín a esta idea la expone Umberto Eco en su texto *Semiotics and the philosophy of language*, texto que servirá como base para la explicación teórica sobre lo que es la metáfora.

Eco (1986) menciona una contradicción en la metafología, a pesar de que hay muchas páginas escritas sobre la metáfora, pocas aportan nuevos conceptos más allá de los establecidos por Aristóteles. La discusión se ha centrado en variaciones de la tautología: “una metáfora es un artefacto que permite hablar de manera metafórica” (1457b6). Y más aún, de su descripción según la cual la metáfora es un dispositivo del lenguaje que permite trasladar el uso de un nombre a otro de otro tipo.

De aquí que se haya sostenido una teoría consonántica con el aristotelismo, a saber, que el lenguaje sea metafórico por naturaleza y sea el mecanismo que define la actividad lingüística. Otras formas de entender la metáfora, más cercanas a la postura de Grice que será examinada en lo que sigue, sostiene que el lenguaje es dirigido por reglas y la metáfora es un fallo o malfunción en ese sistema. La oposición retrata la clásica tensión entre la naturaleza y las reglas.

De ser cierta la primera postura, habría una definición circular de la metáfora. El problema radica en el hecho de si la metáfora funda o no el lenguaje, pues de ser así, sería imposible hablar de ella sin recurrir a la metáfora misma. Por lo que, quizá, parezca más plausible seguir el segundo camino de definición de la metáfora. Sin embargo, antes de explorar ese camino es necesario hacer una segunda precisión en el primer problema: la metáfora en el lenguaje y su estudio con relación al lenguaje verbal. Aunque es un fenómeno semiótico, su naturaleza interna produce un cambio en la explicación lingüística de mecanismos semióticos que no son exclusivos del lenguaje hablado. Así, la *metáfora verbal* a menudo evoca referencias a experiencias visuales, auditivas, táctiles y olfatorias. Eco (1986) cuestiona si es, en este sentido, un modo expresivo con valor cognitivo. De ser así, no se trataría de estudiar la verdad de esta, sino de verla como un instrumento de conocimiento. Su creación sería una forma de violar reglas o, como lo expuso Grice (1975), máximas conversacionales que llevarían a la formación de implicaturas en el receptor.

Las máximas griceanas pretenden explicar cómo las personas interpretan los enunciados en un contexto conversacional: (i) calidad, (ii) cantidad, (iii) relevancia, (iv) manera. Cada máxima se enfoca en las expectativas que se tienen por parte de los hablantes. Así, con la primera se espera que los hablantes proporcionen información verdadera y basada en hechos. Es decir, que los hablantes deben decir lo que creen que es verdad, y evitar decir lo que creen que es falso o no tienen suficiente evidencia para afirmar. Con la segunda se espera que los hablantes proporcionen la cantidad justa de información necesaria en el contexto de la conversación. Los hablantes deben aportar la información suficiente, ni demasiada ni muy poco. En la tercera se espera que los hablantes se mantengan enfocados en el tema de la conversación y eviten desviarse en temas irrelevantes. Los hablantes deben contribuir con información relevante para la conversación. Finalmente, con la cuarta se espera que los hablantes utilicen un lenguaje claro, directo y adecuado al contexto de la conversación. Deben evitar la ambigüedad, la vaguedad y la complejidad innecesaria.

En este sentido, las metáforas serían casos especiales de implicaturas conversacionales porque violan las máximas al tener la intención de transmitir un significado implícito o indirecto. Según Grice (1975), cuando se presenta esta situación, los receptores deben inferir el significado real de la comunicación a partir del contexto y las pistas que les proporciona el hablante. Cuando se utiliza una expresión para referirse a algo que no se encuentra dentro del significado literal de la palabra o expresión, nace la implicatura. En otras palabras, serían implicaturas que se derivan del uso de una expresión figurada o poética en lugar de una expresión literal o directa.

Aristóteles identificó las categorías del lenguaje con las categorías del ser (Poética IX, 1452b11. Trad. Yebra 1974), una idea que no ha sido cuestionada por la retórica posterior. La tradición de clasificar las figuras se desarrolló en este período, pero la filosofía neoplatónica medieval ofrece una perspectiva metafórica importante. Esta teoría afirma que todos los seres funcionan como sinécdoques o metonimias del "Uno", lo que se refleja en obras como los bestiarios, donde se establecen correlaciones entre animales y eventos naturales con propiedades sobrenaturales. A

pesar de que esta visión es ambigua, las interpretaciones metafóricas de enunciados metafísicos son válidas como modos de aproximación a la realidad. El uso de metáforas, sinécdoques e implicaturas (en el sentido Griceano) es efectivo para crear conexiones emocionales con el lector, evocar imágenes y conceptos de manera concisa y eficaz. Con todo, la tradición retórica ha desarrollado una clasificación de las figuras del lenguaje, pero la filosofía neoplatónica medieval ofrece una perspectiva metafórica que complementa esta clasificación. Las metáforas y otras figuras retóricas son herramientas efectivas para comunicar ideas de manera concisa y evocadora.

Además, hay una relación entre la naturaleza de la metáfora y su interpretación. Eco (1986) señala que hay casos en los que la percepción de una rosa puede cambiar después de tener una experiencia sensorial directa con ella, lo que a su vez enriquece la comprensión semántica del sujeto. Aquellas más ingenuas se crean a partir de otros trozos de lenguaje y la comprensión de estas se logra mejor con su uso, y no con el conocimiento de un código o enciclopedia. Sin embargo, la producción y la interpretación de las metáforas son procesos complicados y no necesariamente inmediatos, a pesar de la apariencia de simplicidad.

Las metáforas se producen con base a un marco cultural rico y a un universo de contenido que ya está organizado en redes de interpretantes que deciden las identidades y diferencias de propiedades. Además, siempre existe la posibilidad de que una metáfora "muerta" pueda parecer nueva para un sujeto que la vea por primera vez, o que esta se convierta en nueva al ser interpretada en un sistema semiótico diferente. También es posible que un contexto estético presente las propias como nuevas, produciendo correlativos objetivos con una función metafórica muy abierta. Por último, incluso la más anticuada puede parecer nueva para un sujeto "virgen", que la experimente por primera vez. Sin embargo, también existen situaciones en las que un sujeto "idiota" no puede entender el lenguaje figurativo o lo experimenta como una molestia. La misma situación puede ocurrir en la traducción de metáforas de un idioma a otro.

Así las cosas, cabe finalizar señalando que el éxito de una metáfora depende del marco sociocultural de los sujetos que la interpretan y se basa en un universo de contenido previamente organizado en redes de interpretantes. Su producción solo se da con base en un rico marco cultural y, al mismo tiempo, en el formato del universo de contenido se reestructura a partir de la producción e interpretación de metáforas. Sin embargo, esto no excluye la existencia de nuevas metáforas. Las condiciones para su aparición son múltiples, como su re-proposición codificada como nueva en un contexto específico, o su reinención al cambiar de un sistema semiótico a otro. Incluso una metáfora desgastada puede recuperar su frescura cuando se representa visualmente en lugar de ser verbalmente expresada.

En resumen, la metáfora se configura como una figura retórica de gran complejidad. Dos perspectivas la definen: la primera la considera fundadora del lenguaje, mientras que la segunda la ve como una transgresión a las reglas del mismo. La primera postura genera una circularidad en la definición de la metáfora, que se ve aún más compleja al considerar su relación con el lenguaje verbal y otros sistemas semióticos. En la segunda postura, cabe incluir la explicación propuesta por Grice y su irrupción a sus cuatro máximas. Allí se entiende la metáfora como un caso especial de implicatura conversacional. La violación intencional de las máximas por parte del hablante obliga al receptor a inferir el significado real de la comunicación a partir del contexto. Además, la tradición retórica ha clasificado las figuras del lenguaje, pero la filosofía neoplatónica medieval aporta una perspectiva metafórica importante al considerar que todos los seres funcionan como sinécdoques o metonimias del

"Uno". En este aspecto, la producción e interpretación de las metáforas son procesos complejos que dependen de un marco cultural rico y de un universo de contenido organizado en redes de interpretantes. La experiencia sensorial y el contexto estético pueden influir en la interpretación de la metáfora. Así las cosas, el éxito de una metáfora depende del marco sociocultural de los sujetos que la interpretan. Su producción se basa en un rico marco cultural, pero al mismo tiempo, este universo de contenido se reestructura a partir de la producción e interpretación de las metáforas.

2.2.2 Código

El término *código* ha sido ampliamente utilizado en semiótica y disciplinas relacionadas en la segunda mitad de este siglo. Su significado parece haberse vuelto generoso, cubriendo muchas áreas semánticas, incluyendo la competencia lingüística, un idioma, un sistema de reglas, el conocimiento del mundo, un conjunto de normas pragmáticas, etc. Sin embargo, su expresión como apareció y se empleó con tanta voracidad, es una mera metáfora (Eco, 1986, pp.168). Aún así, como se mostró en la sección anterior, las metáforas son capaces de revelar estructuras subyacentes, es decir, muestran (cuando se interpretan) muchas "semejanzas familiares" entre diferentes conceptos. Por lo tanto, nunca deben descartarse como dispositivos "poéticos". Entender por qué se acuñaron revelará lo que pretendían sugerir. Lo que se sugiere nunca es una conexión idiosincrásica; tiene que ver con las interconexiones semánticas proporcionadas por un tipo de uso del término.

2.2.3 Códigos y comunicación

Eco (1986) sostiene que hay tres definiciones canónicas del código: paleográfica, correlacional e institucional; y detrás de cada una hay un propósito comunicacional. En la teoría matemática y en la fonología jakobsoniana, el propósito comunicacional se implica, pero no se enfoca. La idea de un código se inició con la antropología cultural de Levi-Strauss, pero la palabra código no se usa como término técnico hasta su análisis de los mitos. En la conclusión de *Les structures elementaires*, se establece una equivalencia entre regla, comunicación y socialidad. Levi-Strauss sugiere que la sociedad comunica también a nivel de parentesco debido a un código más general que rige el parentesco, el lenguaje, la arquitectura y otros fenómenos. La cultura, el arte, el lenguaje y los objetos manufacturados son fenómenos regidos por las mismas leyes y representan un objeto de investigación, ya que probablemente son algo más profundo y universal que sus manifestaciones superficiales y temporales.

Claude Lévi-Strauss describe en su introducción el concepto de código sin sugerir que todo es lenguaje y comunicación, sino estableciendo que toda producción cultural está regulada por reglas. El objetivo final es encontrar estructuras similares inconscientes y una correspondencia formal entre diferentes fenómenos. La idea de código surgió con ambigüedad, ya que, por un lado, estaba ligada a una hipótesis pancomunicativa, pero por otro lado, no garantizaba la comunicabilidad, sino la coherencia estructural y el acceso entre diferentes sistemas. La popularidad del concepto de código fue vista como un intento de ordenar el movimiento y la estructura, pero también fue resistido por el temor a una hiperracionalización. Sin embargo, la historia técnica del concepto muestra que sus primeros avatares estuvieron más cerca del campo semántico "regla" que del campo semántico "comunicación y/o significación".

2.3 Lenguaje cinematográfico: Análisis semiótico de textos fílmicos

A principios del siglo XX, algunos pioneros del cine creían que este nuevo medio podría superar las limitaciones del lenguaje verbal y convertirse en un lenguaje universal comprensible para todos. Sin embargo, estas ideas carecían de una base teórica sólida y se basaban más en la promoción del cine que en un análisis profundo. Así, cuatro grandes momentos atravesaron la teoría del cine: (i) la búsqueda de la definición liderada por Bela Balázs, (ii) la vanguardia soviética y la teoría del montaje, (iii) el cine como lenguaje figurado, (iv) la ontología del cine. En lo que sigue se explicarán brevemente cada uno de estos momentos.

En la etapa del cine mudo, la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico se centró en compararlo con el lenguaje verbal y escrito (Aumont, 2011). Se buscaba una definición que explicara las características únicas del cine como medio de expresión. Bela Balázs fue uno de los primeros teóricos en abordar este tema de manera sistemática, destacando la importancia del montaje y la diferencia entre la percepción de la acción en el cine y en el teatro.

La vanguardia soviética, con autores como Eisenstein, Pudovkin y Vertov, profundizó en el estudio del lenguaje cinematográfico. Estos cineastas experimentaron con el montaje como herramienta para construir significado y crear un espacio fílmico ideal. Eisenstein (1988), en particular, relacionó el montaje con el pensamiento prelógico, un tipo de discurso interior que se basa en imágenes y precede al lenguaje verbal. Luego, Teóricos como Tynianov y Eichenbaum, del grupo OPOIAZ (Sociedad de Estudios de la Lengua Poética -también conocida como formalismo ruso-), analizaron la relación entre el cine y el lenguaje verbal. Argumentaron que el cine se asemeja más a la poesía que a la prosa por su capacidad para producir significación connotada. Eichenbaum también señaló que el espectador debe realizar un trabajo activo para interpretar los planos y construir el significado de la película.

Finalmente, André Bazin (2011) reflexionó sobre el lenguaje cinematográfico desde una perspectiva ontológica y estética. Para él, el cine no era un lenguaje en el sentido tradicional, sino un arte que podía capturar la ambigüedad de la realidad. Esta idea se basa en dos postulados: la realidad no tiene un significado predefinido y el cine tiene la vocación de reproducirla respetando su ambigüedad. Así, el concepto de lenguaje cinematográfico ha sido objeto de debate desde los inicios del cine. A lo largo de la historia, diferentes teóricos han abordado este tema desde perspectivas diversas, destacando la importancia del montaje, la relación entre el cine y el lenguaje verbal, y la capacidad del cine para capturar la realidad.

MARCO METODOLÓGICO

La investigación se propone con un enfoque cualitativo que parte de categorías de análisis dadas por un método comparativo semiótico-textual que consiste en una aproximación expositiva y analítica. Su objetivo es establecer relaciones entre el cine y el cuento a través de la transposición interartística partiendo de elementos propios de la literatura comparada (Paz, 2004). El análisis incorpora dos elementos centrales: primero, analizar el texto fílmico y el texto literario de manera independiente de acuerdo con sus respectivos sistemas semióticos; segundo, se realiza la comparación centrada en técnicas narrativas y descriptivas en el que se inscribe “la visualidad en el texto o para configurar la estructuración de la intriga” (Paz, 2004).

A través de tres fases (Imagen 1), se tendrán en consideración convergencias, divergencias e interferencias entre cada estructura textual con el fin de identificar códigos con mensajes compartidos. Para ello se utilizará el Protocolo de análisis y

síntesis formulado de acuerdo con las directrices del modelo pedagógico del Gimnasio Campestre. En la sección de análisis se descompondrán los elementos tanto del texto literario como del fílmico. Posteriormente, en la sección de síntesis, se recompondrán los elementos que fueron segmentados en la sección anterior, teniendo en cuenta las particularidades del lenguaje y la formulación de puntos convergentes. El objetivo final será articular en dos momentos una comprensión holística de la manera en la que se puede hacer una comparación de dos tipos de textos.

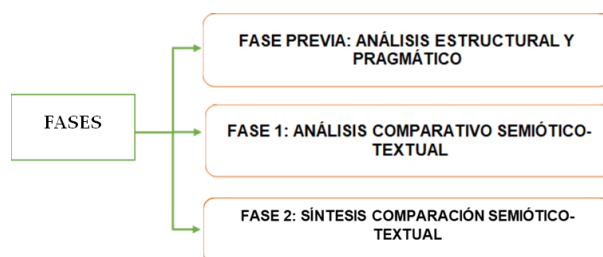


Imagen 1: Fases de análisis de textos literario y fílmico

A continuación, se presentarán las tablas correspondientes a cada fase, que se proponen como modelo para adaptar al análisis de obras literarias y audiovisuales correspondientes a estructuras semióticas. Por este motivo se presentan dos tipos de tablas, la primera tiene indicaciones que el profesor que quiera aplicar este producto en aula, deberá seguir. La segunda se estructura como un ejemplo de aplicación del modelo semiótico trabajado a lo largo de la investigación, y que servirá como guía tanto para el docente como para el estudiante. En una fase previa al análisis comparativo semiótico, se abordará cada texto desde dos dimensiones la estructural y la pragmática (Tabla 1).

FASE PREVIA	
Cuento/novela/película/documental: - Autor/director:	
Sinopsis: (Identificar los temas centrales y su desarrollo de manera global)	
Contexto: (Identificar las dimensiones sociales, políticas culturales en las que se enmarca el cuento, la novela, la película o el documental)	
Problemáticas: (Situaciones extraídas del contexto en las que se evidencia problemas que deban ser analizadas)	

Tabla 1: Fase previa

Después de hacer la aproximación individual a las obras, se procederá a realizar el análisis intertextual a partir de la metodología propia de la aproximación semiótica. Por lo tanto, se propone para los objetivos de esta investigación, en una primera fase la esquematización de análisis literal/inferencial en la tabla que se presenta a continuación (Tabla 2).

ANÁLISIS COMPARATIVO SEMIÓTICO-TEXTUAL- FASE 1		
TEXTO	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	ANÁLISIS FANTÁSTICO
Literario	Estructura narrativa (Reconstrucción del relato a partir de los eventos centrales teniendo en cuenta la	¿Por qué es fantástico moderno? (Identificar las características que se evidencian en el texto literario referentes a lo fantástico moderno. Para ello, es necesario la explicación de estas utilizando generalidades (planteamientos/categorías) que conecten lo teórico con lo textual)
		Elementos fantásticos (Seleccionar en la lectura, elementos literales específicos que se expliquen teniendo en cuenta los

	organización temporal)	planteamientos/categorías de análisis de la literatura fantástica moderna)
		Mensaje oculto (A partir de los elementos literales previamente identificados y su conexión con lo fantástico moderno, inferir las emociones/enseñanzas que llevan a una reflexión sobre el comportamiento humano en diversas situaciones)
Fílmico	Estructura narrativa (Reconstrucción de la historia a partir de escenas representadas y la subdivisión de las mismas en planos)	¿Por qué es fantástico moderno? (Identificar las características que se evidencian en la consecución de imágenes que se asocien a lo fantástico moderno. Para ello, es necesario la explicación de estas utilizando generalidades (planteamientos/categorías) que conecten lo teórico con secuencias del texto fílmico)
		Elementos fantásticos (Seleccionar secuencias/escenas que se relacionen con planteamientos/categorías del tema de lo fantástico moderno)
		Mensaje oculto (A partir de las secuencias/escenas previamente identificadas y su conexión con lo fantástico moderno, inferir las emociones/enseñanza que llevan a una reflexión sobre el comportamiento humano en diversas situaciones)

Tabla 2: Análisis comparativo semiótico-textual- fase 1 (análisis individual)

La segunda fase consistirá en comparar los textos considerando convergencias, divergencias e interferencias. Es decir, a partir de los resultados obtenidos en la fase anterior, se hará la interpretación teniendo en cuenta el enfoque semiótico (Tabla 3).

SÍNTESIS COMPARACIÓN SEMIÓTICO-TEXTUAL - FASE 2		
	TEXTO LITERARIO	TEXTO FÍLMICO
Símbolo	Elemento textual/representación en contexto: Interpretación de elementos literales con el fin de formular relaciones no evidentes. Puede estar asociada al mensaje oculto previamente identificado)	Elemento textual/Representación en contexto: Interpretación de elementos puntuales extraídos de escenas/secuencias, con el fin de formular relaciones no evidentes. Puede estar asociada al mensaje oculto previamente identificado)
Metáfora	(Párrafo que menciona el objeto simbólico anterior, se explique su contexto de aparición, su funcionalidad dentro de la trama y cómo termina representando algo adicional a su sentido literal)	(Párrafo que menciona el objeto simbólico anterior, se explique su contexto de aparición, su funcionalidad dentro de la trama y cómo termina representando algo adicional a su sentido literal)
Código	(Reintegrar a partir de un concepto las características conceptuales y elementales descritas en las dos secciones anteriores. Explicar el concepto y mostrar cómo se evidenciaron en los elementos literarios y fílmicos)	

Tabla 3: Análisis comparativo semiótico-textual- fase 2

El objetivo de las dos fases anteriores es poner en práctica el Protocolo de análisis y síntesis propuesto por el modelo pedagógico del Gimnasio Campestre a partir de la división clara de las dos fases en dos distintas etapas. En la primera etapa, el análisis, se descompone el problema en partes más pequeñas y se examinan sus componentes individuales. En esta fase se trata de entender la naturaleza del problema, identificar sus elementos clave y determinar cómo interactúan entre sí. En la segunda etapa, la síntesis, se combinan las partes individuales identificadas en la fase de análisis para crear una solución general al problema. En esta fase, se trata de utilizar la información recopilada durante el análisis para crear una solución coherente y factible. Así, el Protocolo de análisis y síntesis esquematizado y puesto en práctica en las dos fases descritas ayudaría a simplificar problemas complejos en las etapas de interpretación de textos fílmicos y literarios al descomponerlos en partes más pequeñas y manejables. La técnica también fomenta un enfoque estructurado

para resolver problemas, que se basa en una comprensión detallada de los componentes clave de un problema antes de intentar resolverlo en su totalidad.

ANÁLISIS

En el análisis se pondrán a prueba los conceptos expuestos, junto con el procedimiento metodológico elegido a partir del análisis de dos obras: *La ráfaga del libro* de Chesterton y *La tumba de las luciérnagas* de Isao Takahata. El análisis estará esquematizado por las tablas diseñadas en la sección metodológica y desglosadas a partir de las etapas del Protocolo de análisis y síntesis considerando la manera en la que se comprenderán las metáforas, los símbolos y los códigos. A saber, las metáforas serán consideradas como fenómenos semióticos, cuya naturaleza interna produce un cambio en la explicación lingüística de mecanismos semióticos que no son exclusivos del lenguaje hablado, violando así las máximas conversacionales de Grice y teniendo la intención de transmitir un significado implícito o indirecto, lo que llevaría a la formación de implicaturas. Los símbolos se estudiarán a partir del contexto de la semiología como la unión de un significante y un significado, que puede ser comprendido como una imagen acústica y un concepto respectivamente. Sin embargo, el símbolo es un concepto que se diferenciará del signo en que establece relaciones no evidentes que desarticulan al signo desde la perspectiva lingüística. Por último, el código será comprendido como un conjunto de reglas que regulan la producción cultural y la comunicación en diferentes sistemas a los cuales hay significados comunes asociados que están en constante evolución.

3.1 Análisis estructural y pragmático

3.1.1 Fase previa: *La ráfaga del libro* de G. K. Chesterton

FASE PREVIA	
Cuento: <i>La ráfaga del libro</i> - Autor: G. K. Chesterton	
Sinopsis	El cuento <i>La ráfaga del libro</i> , escrito por G. K. Chesterton, publicado en 1935, narra la historia del profesor Openshaw, un hombre incrédulo hacia la posibilidad que el espiritismo existiese y al mismo tiempo involucrado en comprender y explicar estos fenómenos. Lo que más le causaba interés eran las desapariciones causadas por espiritistas más allá de las apariciones que los mediums realizaban. Un día lo contactó Mr. Pringle, quién deseaba su asesoría en estos temas. El hombre misterioso llegó a su oficina y le contó una historia de un libro que solo al abrirlo causaba la desaparición de quien lo hiciera. Tras esta confesión su empleado desaparece y así como el hombre que aparentemente era el dueño de este libro. Openshaw decidió buscar la asesoría de su amigo el padre Brown solo para enterarse que al estar más interesado en explicar lo inexplicable y vivir lejano al mundo real, fue presa de su propia superstición.
Contexto	En el cuento se presenta un contexto fantástico en el que el espiritismo está en constante prueba por parte del personaje principal: el profesor Openshaw. Se dan tres dimensiones fundamentales: la interna, la epistemológica y la social. En la dimensión interna se evidencia a Openshaw quien debe luchar contra sus convicciones personales para asumir que el libro efectivamente generaba desapariciones. En la epistemológica, este personaje se enfrenta a su propia erudición que lo lleva a comprobar elementos que son en principio improbables y que van a llevarlo a la duda sobre sus propios conocimientos. Por último, estos dos elementos se conjugan en una dimensión social en la que se evidencia cómo Openshaw requiere tanto de la ayuda de su amigo religioso, el creyente de lo

	fantástico, como de él mismo para que en unión a las tres visiones se produzca la comprensión de los eventos desde la dicotomía creencia-duda.
Problemática	En el cuento se desarrolla una dicotomía entre la creencia y la duda. En esta se pone en manifiesto cómo el conocimiento lleva a dudar al mismo personaje. Sin embargo, la situación a la que se enfrenta lo lleva a oscilar dentro de esta dicotomía poniendo al límite la experiencia humana. Además, expone una tensión entre lo racional y lo irracional, que se ve reflejada en la figura del protagonista, un hombre que se niega a creer en lo sobrenatural y que, sin embargo, se ve envuelto en una serie de acontecimientos inexplicables. Dentro de esta tensión aborda temas relacionados con la identidad y la percepción de la realidad. El protagonista se encuentra constantemente cuestionando lo que es real y lo que no lo es, y su identidad misma se ve alterada por los sucesos que ocurren a su alrededor. En este sentido, el cuento sugiere que la realidad es un constructo subjetivo y que nuestra percepción del mundo puede ser fácilmente manipulada.

3.1.2 Fase previa: *La tumba de las luciérnagas* Isao Takahata

FASE PREVIA	
Película: <i>La tumba de las luciérnagas</i>- Director: Isao Takahata	
Sinopsis	La película <i>La tumba de las luciérnagas</i> trata sobre unos niños que viven los horrores de la guerra y su lucha desesperada por sobrevivir durante los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial. El inicio corresponde a los últimos minutos de la vida de Seita, personaje principal, mientras está en una estación de tren. El oficial que lo encuentra muerto, recoge una lata de dulces que no puede abrir y arroja fuera de la estación. Este elemento será el detonante que llevará a un viaje al pasado, para narrar las venturas y vicisitudes de la vida de Seita y su hermana Setsuko. A través del relato, se presencian unas experiencias que retan al protagonista haciéndolo crecer y vivir como un adulto y a su hermana a recordarle que incluso en medio de los horrores de la guerra la imaginación y el asombro son necesarios.
Contexto	La obra tiene lugar en la ciudad de Kōbe en el Japón de 1945 durante los últimos momentos de la Segunda Guerra Mundial. Se narra desde la perspectiva de dos hermanos que quedan huérfanos tras unos bombardeos estadounidenses sobre la aldea en la que vivían. El pueblo queda relativamente cerca de la ciudad de Osaka, lugar que vio intensos bombardeos por parte del Gobierno estadounidense.
Problemática	En la película se desarrollan varias dicotomías. Por un lado, muestra la inocencia de los niños y su capacidad para crear su propio mundo imaginario y lúdico, contrastado con la brutalidad y crueldad de la guerra y la degradación humana que se produce durante la misma. Además, presenta la dicotomía entre la vida y la muerte, la esperanza y la desesperación, la bondad y la maldad. Por otro lado, refleja la dicotomía entre la tradición y la modernidad, dado que la historia está ambientada en Japón durante la Segunda Guerra Mundial y muestra cómo la tradición se ve afectada por la modernidad y la guerra. Finalmente, presenta la dicotomía entre la realidad y la fantasía, ya que los personajes a menudo buscan escapar de la realidad a través de la imaginación y la fantasía.

3.2 Análisis comparativo semiótico-textual- fase 1

ANÁLISIS COMPARATIVO SEMIÓTICO-TEXTUAL- FASE 1		
TEXTO	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	ANÁLISIS FANTÁSTICO
<i>Literario</i>	Estructura narrativa El cuento maneja una estructura lineal, que se desdobra en el tiempo	¿Por qué es fantástico moderno? Es un cuento fantástico moderno porque el profesor Openshaw, a través de su superstición, crea un escenario fantástico en el que los libros tienen la magia

	pasado a través de la narración de Mr. Pringle. Este salto al pasado es la entrada al mundo fantástico que será el dominante durante toda la narración. Una vez la inserción del pasado está dada, continúan una serie de eventos de manera cronológica. Solo hasta el final se cierra el círculo que conecta la relación de los eventos con el inicio del relato.	de hacer desaparecer a las personas. En este caso, no hay una duda explícita de las razones por las cuales el mundo fantástico se adentra en el mundo real y de ahí se asumen nuevas perspectivas. Elementos fantásticos El elemento fantástico central es la aparición de un libro místico. Este pone en tensión las ideas previas del personaje y lo lleva a ahondar en elementos que para él son inconcebibles, tornando el mundo fantástico en el único posible. Mensaje oculto En el relato se evidencia la manera en la que los individuos se cierran ante las posibilidades diversas. Es por ello que se produce una inflexibilidad en la que el sujeto es llamado a romper con los prejuicios.
Fílmico	Estructura narrativa La película empieza en un tiempo presente, la cual a través de un elemento simbólico lleva al flashback. Este pasado se representa a través del uso de la imagen cambiante en las tonalidades de las figuras de los personajes. El pasado está marcado por la guerra y sus efectos. Se hace un recorrido por las experiencias de los dos hermanos. Finalmente, se da un flashforward en el que se remite al destino final del personaje principal.	¿Por qué es fantástico moderno? Es una película en la que se pueden identificar elementos propios de lo fantástico moderno en tanto al lanzar la lata de dulces, se detona un viaje fantástico introspectivo desde la perspectiva infantil. Es por ello, que desde el inicio de la película se establece que lo que se va a contar es de los muertos y no de los vivos; por eso se da el tránsito entre el tiempo presente y pasado. Elementos fantásticos Se produce una circularidad en el transcurrir temporal de la vida de los personajes que es posible dado que hay un viaje a la memoria que es liderado por la muerte. Lo anterior, es el contraste entre el mundo fantástico del recuerdo y la cruda realidad de la guerra. Mensaje oculto En la película se evidencia que, ante las situaciones desmoralizantes de la guerra, la inocencia infantil puede darle un giro esperanzador a lo tormentoso. La crueldad y la carencia conllevan a una experiencia de vida que obliga a ver el mundo desde una perspectiva diferente enfocada en el instante.

3.3 SÍNTESIS COMPARACIÓN SEMIÓTICO-TEXTUAL - FASE 2

SÍNTESIS COMPARACIÓN SEMIÓTICO-TEXTUAL - FASE 2		
	TEXTO LITERARIO	TEXTO FÍLMICO
Símbolo	Elemento textual: Representación en contexto: El libro “mágico”: Representa la comunión entre “ser” y “parecer”. Es el objeto que provee razones para pensar que las apariencias son lo que constituye la realidad. El libro es traído a la historia para que el profesor Openshaw utilice sus cualidades “detectivescas” y demuestre que es la persona que se presentó al inicio de la historia: calculadora y racional. Sin embargo, es el padre Brown quien termina resolviendo el misterio. Así, el libro sería objeto también de contradicciones. Por un	Elemento textual: Representación en contexto: La caja de dulces simboliza la presencia de cada hermano: Para Setsuko es la esperanza y el optimismo que le provee su propio hermano, y para Seita será, literalmente, el lugar en donde yacía su hermana. La caja de dulces que Seita le regala a Setsuko es una de metal y aparece en la primera escena de la película. En ese momento está oxidada y gastada y (después nos enteramos) que contiene los restos de Setsuko, de modo que física, espiritual y simbólicamente representa la presencia de la propia Setsuko. El espíritu de los dos

	lado, contradice la distinción entre “apariencia” y “realidad” y al mismo tiempo contradice los estereotipos frente a las figuras del profesor y del sacerdote. El profesor “es testigo” de que cinco personas han desaparecido, cuando todo ha sido resultado de un proceso de sugestión. Al final el padre Brown revela que el libro estaba en blanco, no estaba maldito y todo era una “acumulación de incidentes formidables”.	hermanos se encuentra debido a que Seita muere momentos antes de que el oficial arrojara la caja y “dejara en libertad” el espíritu de la hermana. A lo largo de la cinta, sin embargo, se revela que al ser entregada por Seita a Setsuko, ella siempre la carga consigo como elemento que puede entregarle “gozo” en los momentos más difíciles. Dentro contiene algunos dulces que, aunque pocos, no se gastan a la espera de “una ocasión de necesidad”. Empero, siempre están en esas circunstancias.
Metáfora	Descripción elemento textual: El libro es traído desde África occidental en la ciudad de Nya-Nya. Es un objeto “rústico y viejo, encuadernando en cuero”. Presuntamente le pertenecía a un explorador de oriente (doctor Hankey) que vivía en Inglaterra. Sirve como instrumento para poner a prueba “el intelecto” y las capacidades deductivas del profesor Openshaw. Sin embargo, el objeto en sí mismo es una excusa para discernir entre “lo real” y “lo aparente”. En principio parece haber una oposición entre los dos, pero por los testimonios de aquellos que han “visto con sus propios ojos” los poderes del libro, se concluye que hay personas convencidas de las “apariencias”. Así, lo que “parece ser”, sería (en sentido estricto) constitutivo de la realidad.	Descripción elemento cinematográfico: La caja es de metal, de un palmo de ancho. Contiene caramelos de sabores frutales que se deslizan por una abertura circular de una pulgada de ancho. Es encontrada por Seita en un hoyo que, estando debajo de la tierra, guardaba comida para que no se dañara por los bombardeos. Se convierte en un objeto de privilegio, pues para esos momentos ya no existen dulces que se distribuyan, pues no son considerados de primera necesidad. Su exclusividad, y carácter limitado lo convierten en un objeto todavía más valioso. Además, su contenido hace muy feliz a Setsuko, la tranquiliza y le da sosiego en momentos de convulsión. Cuando se acaban los dulces, en cualquier caso, se almacena y es allí donde Seita guardará las cenizas de su hermana. Ahora, su contenido le traerá sosiego al corazón de Seita, cerrando el ciclo y terminando con su funcionalidad justo en el momento en el que Seita ha muerto y el oficial lo toma y lo arroja fuera de la estación del tren.
Código	Hay un concepto compartido en las dos obras: la apariencia. Por un lado, el conflicto en el caso de la obra de Chesterton se ve desde la perspectiva del profesor Openshaw: una persona que pretende “descubrir lo que se prueba por sí mismo”. Así se presenta al inicio de la historia, y esta pretensión lo acompañará hasta el final cuando se presente “la maldición” del libro que “desaparece” a quien se atreve a abrirlo. Por otro lado, el conflicto en el caso de la película se muestra desde el inicio de la misma con la “aparición” del espíritu de los protagonistas. La película pudo haber sido narrada de manera cronológicamente lineal, pero se decanta por un camino inverso, narrando el final al inicio y utilizando como símbolo de conexión la caja de dulces. Al representar la “presencia” de cada hermano en la vida del otro, también representa el aparecer-en-conjunto; es decir, la naturaleza de la apariencia en la película está dada por una apariencia “presente”, una “aparición espiritual”.	

3.3 Procesos de análisis y síntesis a partir del uso de los tipos de razonamiento

Al realizar el proceso de análisis y síntesis, teniendo en cuenta las características del lenguaje, se evidencia un uso fluido y necesario de los tipos de razonamiento. Es decir, que en un primer momento, la aplicación del razonamiento deductivo es fundamental para descomponer elementos literales de los textos (Imagen 2). Lo anterior da paso a que a través del razonamiento inductivo se formulen generalizaciones que involucren aspectos reflexivos en el que se recopilen datos y hechos, y luego se analicen para encontrar patrones y tendencias que permitan

formular una conclusión general (Imagen 3). Por último, en la síntesis, se aplican el razonamiento analógico en la medida que se utiliza para analizar una situación o problema y encontrar una situación o problema similar que ya se haya resuelto, para luego aplicar esa solución al problema actual. Allí se establecen conexiones no evidentes entre textos de diversos lenguajes, a partir de la problematización (Imagen 4).

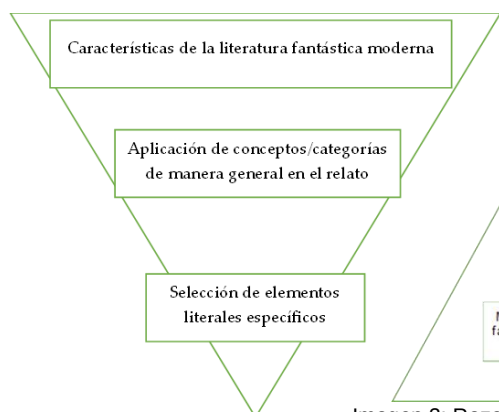


Imagen 2: Razonamiento deductivo en el proceso de análisis

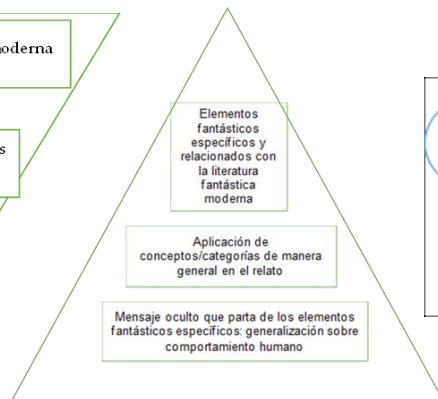


Imagen 3: Razonamiento inductivo en el proceso de análisis/síntesis



Imagen 4: Uso de razonamiento analógico en el proceso de análisis/síntesis

CONCLUSIONES

A lo largo del proceso realizado se puede evidenciar que el lenguaje fílmico y el literario se basan en la creación de símbolos que permiten transmitir las emociones y los comportamientos humanos. Así mismo, se requiere de un lector que sepa comprender desde la parte crítica esos símbolos para entender que lo fantástico es un medio para indagar esa naturaleza humana. El uso del protocolo de análisis y síntesis, ligado a tipos de razonamiento genera un proceso completo de profundo de comprensión literaria que permite al estudiante acceder de manera trascendente al establecimiento de relaciones entre un texto fílmico y uno literario.

Este tipo de análisis permite al estudiante asumir, de manera intencional, nuevas posturas al enfrentarse a un texto fílmico, accediendo no solo a su contenido principal sino a la estructura profunda que contiene y a las relaciones que puede establecer con diferentes textos y contextos. Lo anterior muestra que es deseable la integración de textos fílmicos y literarios para el desarrollo de competencias interpretativas y analíticas en asignaturas cuya finalidad sea la de desarrollar, justamente, esas habilidades. Es decir, integrar en el aula el análisis de obras de ficción (en formatos audiovisuales y escritos) fortalece habilidades de comprensión que de otra manera, no se conseguirían.

El pensamiento complejo inicia cuando el individuo es capaz de transformar la realidad a partir de lo que conoce; asumir una postura distinta que de paso no solo a la interpretación sino a la creación de nuevas relaciones a partir de este tipo de análisis literarios, aporta de manera significativa al desarrollo y fortalecimiento de este tipo de pensamiento. Pensar en cómo un estudiante puede acceder al análisis semiótico de los textos literarios y fílmicos, no solo proporciona ideas didácticas, esto posibilita el aporte a nuevos métodos y estrategias de enseñanza, influye en los productos de un modelo pedagógico y permite crear rutas que lleven de una manera

estructurada a direccionar estos procesos y evidenciarlos por medio de rúbricas y estructuras gráficas.

Es de notar que las herramientas pedagógicas que se han generado en los últimos años, o se han adaptado al modelo pedagógico, poseen un alto nivel de sinergia, esta acción conjunta se ha podido evidenciar en este proceso académico investigativo dónde, a través de la puesta en marcha de los principios didácticos y de los tipos de razonamiento, las técnicas de estudio y los métodos de aprendizaje en el manejo de organizadores gráficos, comprensión y monitoreo a través de rúbricas, y el protocolo de análisis y síntesis se ha logrado una amalgama robusta para promover en los estudiantes la movilización de conocimiento y la generación de diversos tipos de análisis como, en el caso de este estudio, a nivel semiótico desde diferentes posturas literarias presentadas en formatos diferentes.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (1974). *Poética*. (V. G. Yebra, Trad.). Gredos.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (2011). *Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Ediciones Paidós.
- Bazin, A. (2011). Textos: La evolución del lenguaje cinematográfico. Cuadernos de Cine Documental, 5, 53–63. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i5.3988>
- Borges, J. L. (1967). *Conferencia: la literatura fantástica*. Ediciones culturales Oliveti.
- Chesterton, G. K. (1985). *La cruz azul y otros cuentos*. Hyspamerica ediciones.
- Cortázar, J. (2013). *Clases de literatura Berkeley 1980*. Editorial Alfaguara.
- Eco, U. (1986). *Semiotics and the philosophy of language*. Macmillan.
- Ėjzenštejn, S. M., & Taylor, R. (1988). *Selected works. 1: Writings, 1922 - 34 / ed. and transl. by Richard Taylor* (1. publ). British Film Institute.
- Grice, P. H. (1975). Logic and Conversation. In P. Grice (Ed.), *Studies in the Way of Words* (pp. 22-40). Harvard University Press.
- Jordan, M. E. (1998). *La narrativa fantástica: Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Editorial Iberoamericana.
- Paz, J. M. (2004). *Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine; el método comparativo semiótico-textual*. Universidad de la Coruña.
- Shibles, W. A. (1971). *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*. Language Press.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia editora de libros.
- Tolkien, J. R. R. (1998). Sobre los cuentos de hadas. In C. Tolkien (Ed.), *Los monstruos y los críticos* (pp. 135–195). Minotauro.