



deSignis

ISSN: 1578-4223

info@designisfels.net

Federación Latinoamericana de
Semiótica
Argentina

Cid Jurado, Alfredo Tenoch
El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica.
deSignis, vol. 27, julio-diciembre, 2017, pp. 181-192
Federación Latinoamericana de Semiótica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=606066847017>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El mecanismo de la violencia: El signo en la traducción intersemiótica. *The mechanism of violence: the sign in intersemiotic translation*

Alfredo Tenoch Cid Jurado

(pág 181 - pág 192)

El mecanismo de la violencia en una estructura narrativa se identifica por los signos que le sirven de vehículo. Cada signo está determinado por su presencia en el relato y conecta un significado específico con una imagen visual. Un relato es coherente al proponer valores y expresarlos de manera cohesionada. La traducción intersemiótica explica el proceso de traslado de una unidad visual de un sistema semiótico a otro y valora los cambios, las pérdidas y las ganancias. Este trabajo evalúa el cambio en el signo de la violencia de sus versiones como imagen literaria en la obra de Anthony Burgess y las adecuaciones visuales en las versiones cinematográficas en *Orange workclock* de Stanley Kubrick.

Palabras clave: Semiótica visual, intersemiótica, unidad visual, signo de la violencia, semiótica del cine

The mechanism of violence in a narrative structure is identified by the signs that serve as a vehicle. Each sign is determined by its presence in the story and connects a specific meaning with a visual image. A story is coherent when proposing values and expressing them in a cohesive way. The intersemiotic translation explains the process of transferring a visual unit from one semiotic system to another and values changes, losses and gains. This work evaluates the change in the sign of the violence of its version as literary image in the work of Anthony Burgess and the visual adjustments in the film versions in *Orange workclock* of Stanley Kubrick.

Keyword: Visual semiotics, intersemiotic, visual unity, sign of violence, cinema semiotics

Alfredo Tenoch Cid Jurado Doctor en Semiótica por la Università degli studi di Bologna en Italia, profesor titular de semiótica visual de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y Ex Presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica. E-mail: alfredo.cid.jurado@hotmail.com

Este artículo fue referenciado por la Univ. de Lille el 18/15/17 y por la UAB el 20/02/18.

EL CINE Y LA LITERATURA: RECORRIDOS INTERSEMIÓTICOS

La relación entre cine y literatura sugiere algunas premisas para trazar un bosquejo guía de aproximación semiótica. Si la observación reside en el cine como llegada en un recorrido de transmigración del sentido, es necesario considerar el cine: i) un sistema semiótico por naturaleza, donde imágenes en movimiento tienen la capacidad de construir significados integrados para narrar historias (Nöth 1990 [1995]). ii) sujeto a reglas, normas, estructuras para contar cualquier tipo de historia a partir de recursos materiales a disposición (Eisenstein 1942 [1986]). iii) una manifestación cultural como muestra de su propia identidad y como lenguaje (Pasolini 1967 [2006]). Al centrar la atención en la *narratividad* filmica se aprecia la conjunción de dos planos; contenidos filmicos y expresiones audiovisuales. Cada uno contiene un sistema organizativo para las formas; plásticas, figurativas y conceptuales. Los planos presuponen la forma como manifestación textual donde el concepto se relaciona necesariamente con su expresión audiovisual. Las manifestaciones mediante la organización de las formas son recíprocas y se conducen paralelamente pero son complementarias. A continuación su organización de manera esquemática:

Contenido	Expresión
Forma del contenido	Forma de la expresión
Contenido	Expresión
Historia	Discurso

Figura 1. Representación de los componentes de la *narratividad* expresada por planos

Existe una *operación configurante* como primer nivel de la inteligencia narrativa donde el contenido queda garantizado en la necesaria organización para su comprensión. El segundo nivel el plano del discurso, comprende tiempos, agentes, modos y sobre todo los recursos materiales de la narración. El estudio de la estructura narrativa parte de separar la parte conceptual de su expresión discursiva (Barthes 1966). Una de las divisiones, considera el *plano del contenido* como la reunión de una *fábula* y una *trama* y un *plano de la expresión* representado por el *discurso*. La trama, *intreccio* en lengua italiana, no es solo cuestión de lenguaje, por el contrario, es una estructura traducible a otro sistema semiótico con la capacidad de preceder y determinar al autor del texto. En su capacidad literaria la acción individual de creación se encuentra en el uso del discurso más que en la organización de los hechos, o en la relación entre fábula o historia y en la trama (Eco 1994: 42-45). La trama preexiste al texto y se convierte en un recurso modelador del formato asumido por el discurso. En cualquier versión de un mismo hecho narrado muestra sus efectos en la transparencia u opacidad para advertir la presencia de un significado. La trama, no se localiza en un lugar incierto entre el plano del contenido y el plano de la expresión; su posición se devela en la organización de los contenidos de un relato de esa historia. Tal historia adquiere forma de fábula y como tal trasciende y se refuerza con cada versión que la

interpreta de nuevo. Cada versión incrementa elementos con los cuales se va fortaleciendo. En la siguiente figura (Eco 1994: 43) se muestra un cuadro que separa los planos a partir de la manifestación de sus elementos componentes:

Contenido	Fábula (Historia)
	Trama
Expresión	Discurso

Figura 2. Las partes componentes del relato según U. Eco

La separación en estratos permite identificar: La fábula como contenedor del valor trascendental que se busca registrar; la historia como la organización para narrar el valor entendido como un hecho; el discurso por analogía al literario; en la narración en las soluciones de visualidad en el film comprendiendo tiempos, agentes y modos. La Fábula puede ser vista de dos maneras: i) un valor trascendental como parte de una ética social y una forma de ver el mundo, una ideología; ii) una forma de comportamiento a emular y por tanto a retransmitir. La Historia es la organización del relato siguiendo patrones probados y eficaces; es también un primer eslabón de la cognición porque permite cuadros que facilitan el ejercicio de la memoria; encuadra además los comportamientos en formas accesibles para su comprensión y aprendizaje. El Discurso es la manifestación real del relato normativizado y regularizado; pero debe adaptarse a los recursos materiales existentes así como a las competencias de percepción, recepción y comprensión; y para genera características materiales para manifestar ese carácter material.

Aunque historia, narración y relato podrían ser sinónimos, cada uno define aspectos diversos de una *narratividad*. Una historia se activa en cualquier sistema y se adecua a sus posibilidades plásticas, el resultado es material de análisis. La adaptabilidad depende de la relación con la historia por narrar, las necesidades de su fábula y los elementos del discurso a disposición. La trama se identifica con el formato de los relatos, pero incluso en las formas de concebir la transmisión según el sistema semiótico, su público y las condiciones de la fruición. La estructura de la narración brinda aspectos a considerar en un análisis semiótico: desde la fábula: ontológicos y éticos, desde la trama: la verosimilitud, las formas de narratividad y pasionalidad. El plano de la expresión: las reglas estéticas, la figuratividad. En su conjunto y transversalmente, el estudio semiótico de ambas formas obliga a observar los cronotopos (Torop 1995, 1995a, 2000) la estética (Lotman 1979) y los imaginarios (Gubern 2002). La aproximación metodológica permite *ángulos de observación* en cada estrato. Una fábula moral se convierte en inventiva visual y en creación figurativa; la historia hace posible el acercamiento a la fábula y puede ser *provocativa* o *reflexiva* o cumplir otra serie de objetivos y funciones. Los elementos del discurso manifiestan niveles de interpretación de formas varias e imprevisibles. Lo anterior permite formular la siguiente pregunta: ¿Cómo se observa la construcción del sentido del cine a partir de sus signos y de su traducción de un sistema semiótico a otro?

EL TRASLADO SEMIÓTICO

La trascendencia interpretativa de una historia narrada en distintos sistemas semióticos es evidente al formar imaginarios construidos a través del cine. Aún en su origen literario (sistema de partida) la versión cinematográfica alcanza impactos mayores gracias a las condiciones del sistema fílmico (de llegada). La visualización en representaciones audiovisuales potencia el valor significativo de las unidades narradas como parte de la trama con la cual se articula la fábula que se quiere transmitir. En la historia relatada a partir de un hecho vivencial del escritor Anthony Burgess (1962 [2012]), se narra la violación de una mujer británica por soldados de las fuerzas estadounidenses durante la preparación del desembarco de Normandía en la Segunda Guerra Mundial. La versión literaria *A clockwork orange* (1962) constituye un relato fundante a partir de un valor trascendental que debe ser reforzado; el rechazo a la violencia de una violación; *Naranja mecánica* (1963) es la versión literaria en español. La versión fílmica conserva los mismos títulos en sus versiones en inglés y en sus traducciones; doblaje y subtítulo. Las distintas versiones de una misma historia revelan la *ultraviolencia*, la cual predomina de manera plástica e inaugura recorridos interpretativos a partir de una inventiva visual y de creación figurativa al instaurar **cánones estéticos trascendentales**. Ahora bien, en un intento para comprender el viaje semiótico de la transmutación del sentido se reconocen las migraciones sufridas resultado de los procesos de transfiguración. Destacan entonces dos tipos, los cuales corren paralelos y ambos se insertan en las formas existentes de la traducción (Torop 1995, 1995a, 2000, Dusi 2003, Eco 2003): la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica (Cid Jurado 2007, 2007a, 2014).

En la traducción interlingüística se traslada una fábula o historia organizada por una forma narrativa estructurada en un sistema semiótico 1 (lengua inglesa), para llegar a un sistema semiótico 2 (lengua española). Se mutila la obra de Anthony Burgess (1961) al ser extraído del capítulo XXI y solo se reincorpora en nuevas ediciones posteriores (1961 [2012]). La segunda relación de reenvío es una trasposición de una fábula proveniente de un sistema semiótico 1 (obra literaria) a un sistema semiótico 2 (obra fílmica) como sucede en las versiones fílmicas *Vinyl* de Andy Warhol (1965) y *Orange clockwork* de Stanley Kubrick (1971). Ambos casos, literario y fílmico, muestran características comunes y compartidas: i) hay pérdidas y compensaciones; ii) se busca la fidelidad al texto original; iii) se transmuta o adapta como operaciones organizadoras del sentido.

CONDICIONES DEL TRASLADO: LOS MUNDOS POSIBLES

Para dar cuenta de los efectos del traslado, se usa el modelo de Umberto Eco de *lector* (1979 [1996]). Una unidad visual fílmica concebida al interior de un relato literario debe ser reproducida con el mismo efecto y permanecer fiel a la intención y a la intención original del texto de partida (Eco 2003). En el proceso del traslado, el concepto de mundo posible evidencia el recorrido y los condicionamientos de la expresión creativa. Un mundo real y uno posible pueden entrar en relación o colisión según el tratamiento dado a la fábula y su conversión en relato. Un mundo posible en literatura y en cine no

se conducen de manera disímbola, en ambos casos se construyen con amueblamientos, *frames*, cuadros interpretativos en funcionamiento. Su acción requiere actualizaciones para su reconocimiento y para la activación de conexiones lógicas. Según Eco se resume en los aspectos componentes de un mundo ficcional actualizable: i) es una *construcción cultural* (1979 [1996: 183]); ii) se encuentra dentro del marco de un enfoque constructivista de los mundos posibles, pero también el llamado mundo real de referencia se considera una construcción cultural (1979 [1996: 186]); iii) debe atribuir determinadas propiedades a determinado individuo (1979 [1996: 191]).

La eficacia del instrumento hace posible reconocer su presencia en el cine, como sistema relacionado con una realidad, por algún aspecto o circunstancia proveniente del mundo real. El traslado de la unidad se rige por los principios de la traducción; apego a la fidelidad del relato original en su forma de transmitir la fábula depositada en sus esencias. Así se comprende el modo “estructurante” con el cual cada relato narrado se adecua a las necesidades expresivas del sistema semiótico sobre el cual despliega su significado.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA: LA NOVELA

Las explicaciones del funcionamiento de una estructura narrativa responden a interrogantes y destacan una propia pregunta y un aspecto en la dirección a seguir para el análisis. Un mundo personal está compuesto por el submundo real efectivo, el submundo deseado, fingido, temido, etc., permite definir y dar existencia textual a los personajes. El texto es la convergencia de todos los mundos del individuo presentes en una narración: se relacionan, oponen, colisionan y se complementan. Requieren de relaciones de accesibilidad entre los mundos y submundos incluidos en ambos; se potencian gracias a la *intensionalización* preexistente en el referente textual anterior y a su expresión con los recursos proporcionados por el sistema semiótico de llegada. El mundo de un texto es por lo tanto abierto para su traslado, su trasvase, su modificación, su omisión, o bien, su migración del sentido. En el recorrido desde una perspectiva narratológica un personaje posee una función concatenada con otras para realizar el recorrido donde la violencia es en un antívalor y debe ser reforzado al final del relato.

NARRACIÓN				
Función 1	Personaje	Función 2	Función 3	Función N...
Secuencialidad				

Figura 3. Las concatenaciones desarrolladas por un personaje

La estructura narrativa sigue en la lógica del relato funciones interconectadas entre ellas; muestra un Alex (personaje principal) expuesto a acciones por cumplir, que lo lleva-

rán al final del relato a reflexionar sobre la violencia y la maldad a partir de los extremos de la degradación. Otro modelo explica el proceso narrativo a partir de las acciones realizadas por el personaje y la capacidad de adicionar aquellas desarrolladas a lo largo de las fases del relato.

NARRACIÓN				
Rol	Mejoramiento	Degradoación	Mejoramiento	Conclusión
Trama como organización del relato				

Figura 4. Desarrollo del personaje a partir de un rol

La clave del relato fundante reside en el cierre, donde el valor principal destacado debe coincidir con el valor final sobre el cual reposa sólidamente la fábula. El Capítulo 21 concentra las conexiones de cada función y la concatenación de los relatos breves; un mejoramiento inicial hacia la violencia, una degradación como forma de castigo para alcanzar elevamiento en el mejoramiento final, como producto del levantamiento después de la segunda caída.

LA ESTRUCTURA NARRATIVA: LA PELÍCULA

La estructura narrativa obedece a una lógica diversa al no contener el cierre previsto en la obra original y por lo mismo se distancia de la intención del primer relato. La película debe materializar, como texto derivado de uno precedente, la visualización literaria y adecuar las opciones de visualización del sistema semiótico receptor. La unidad visual ha sido considerada una vía probada en la eficacia de explicar y comprender las lógicas del traslado, las cuales se suman a las adecuaciones en la trama (Torop 1995).

La unidad visual adquiere forma al conceptualizar un elemento en el recorrido narrativo, y constituye un elemento para caracterizar al personaje, en una acción o conjunto de acciones y en una serie de condiciones del rol a desarrollar. Un elemento caracterizador es la vestimenta, pues conecta con un mundo real al satisfacer una necesidad humana y manifestar de identidad. La unidad elegida para ilustrar las condiciones del traslado, parte de la descripción en la narración literaria, tomada de la versión traducida al español (Burgess 2012);

Los cuatro estábamos vestidos a la última moda que en esos tiempos era un par de pantalones de malla negra muy ajustada, y el viejo molde de la jalea, como le decíamos entonces, bien apretado a la entrepierna, bajo la nalga, cosa de protegerlo, y además con una especie de dibujo que se podía videar bastante bien si le daba cierta luz. [...] Además llevábamos chaquetas cortas ajustadas a la cintura, sin solapas, con esos hombros muy

abultados (les decíamos plechos) que eran una especie de parodia de los verdaderos hombres anchos. [...] Además hermanos míos, usábamos esas corbatas de un blanco sucio que parecían de puré o cartófilos aplastados, como si les hubiéramos hecho una especie de dibujo con el tenedor. Llevábamos el pelo no demasiado largo, y calzábamos botas joroschós para patear." Anthony Burgess (1962 [2012: 4])

En la versión filmica existen transmutaciones producto de selecciones plásticas y figurativas efectuadas por Stanley Kubrick. Un fotograma de la película muestra las principales diferencias:



Figura 5. Vestimenta de los personajes en una secuencia filmica inicial

Las diferencias son importantes por dos razones: i) muestran un cambio radical entre la propuesta imaginativa del autor de la versión literaria y la resolución plástica filmica; ii) armonizan con las reglas estéticas visuales propuestas por la obra filmica en su totalidad. De este modo podemos condensar los cambios de la vestimenta:

Unidad vestimentaria	Obra literaria	Versión filmica
Pantalones	Malla negra muy ajustada	Blancos no ajustados
Protector región genital	Viejo molde de la jalea	Protector blanco
Chaqueta	Chaquetas cortas ajustadas a la cintura, sin solapas, con esos hombros muy abultados	Sin chaqueta
Corbata	Corbatas de un blanco sucio	Sin corbata
Corte de cabello	No demasiado largo	No demasiado largo
Calzado	Botas <i>joroschós</i> para patear	Botas

Figura 6. Cuadro comparativo de la vestimenta

Las coincidencias son mínimas pero predomina la imagen proveniente de la versión filmica en el imaginario colectivo. La estructuración genera además cambios en la estrategia expositiva de la historia narrada. El recorrido clásico de las fases: Rol, Mejoramiento,

Degradación, Mejoramiento, es un doble trazado, donde el segundo inicia al finalizar el primero. El cambio potencia la degradación final del personaje y su posterior mejoramiento, pero compromete la esencia del valor ético por transmitir, si se entiende este último como una condena a la violencia de una violación.

NARRACIÓN PRIMERA PARTE			
Rol	Mejoramiento	Delegación	Mejoramiento
Trama de la primera parte del relato			
NARRACIÓN PRIMERA PARTE			
Rol	Mejoramiento	Delegación	Mejoramiento
Trama de la segunda parte del relato			

Figura 7. La narración filmica en su estructura a partir de la organización resuelta

El comportamiento narrativo de la ficción filmica atrae universos alternativos donde el lector interactúa con los contenidos depositados en la estructura narrativa, como son las acciones “caracterizantes” del rol principal, para activar el mundo ficcional. No obstante existen intersticios en la estructura narrativa, colocados con un fin explícito o implícito por parte del autor, para probar la capacidad de interpretación de su espectador. En cada fase del relato hay signos con la capacidad de ordenar coherente y de manera cohesionada la estructura el relato. Una obra literaria o filmica como máquina generadora de interpretación considera al autor-creador de cada versión como un autor. Al propiciar la inferencia en el espectador se construye un mundo posible o complementario, confiable y amueblado, con propiedades similares a uno real. Esa base explica las selecciones contextuales y circunstanciales al momento de interpretar visualmente la violencia como hace Stanley Kubrick. La relación mundo ficcional y mundo real de referencia no se agota con mostrar el relato concluido para su exhibición en una sala de proyección. Eco mismo previene al respecto:

Ya que los mundos narrativos son confortables, por qué no leer el mismo mundo real como si fuera una novela, o de otro modo, por qué no construir mundos narrativos tan complejos como el mundo real. (Eco 1979 [1996: 131])

El traslado es un proceso delicado que afecta cada fase en la elaboración del relato traductor de la versión literaria. De hecho, la propuesta visual ofrece signos en un orden coherente y cohesionado en la nueva versión. El signo adquiere un valor sustitutivo del significado vehiculado y por ello la violencia es un motor narrativo, capaz de dotar de

valores trascendentales cada una de las partes del nuevo recorrido narrativo. Es necesario subrayar el valor del signo en el traslado intersemiótico, pues adquiere un valor sustitutivo del significado que está vehiculando. De ese modo la violencia se convierte en un motor narrativo expresado en unidades con el cual se dota de valores trascendentales ulteriores a cada una de las fases del recorrido narrativo.

LOS SIGNOS DE LA VIOLENCIA

El signo de la violencia es una conexión a un acto violento desde distintos aspectos o circunstancias pero necesariamente reconocido como violento por parte del sujeto intérprete. Entonces, en su manifestación visual obedece a procesos de relación de acuerdo a la capacidad de su reconocimiento: antecedente-consecuente, anterioridad-posterioridad, causa-efecto, acción-reacción, presencia-ausencia. Su fuerza expresiva radica en la conexión con el mundo de la realidad como se expresa en la siguiente figura tomada de un fotograma del film:

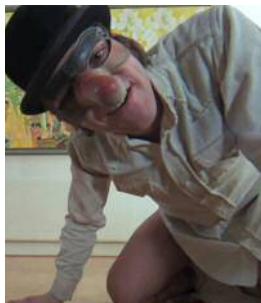


Figura 8. Secuencia filmica donde da inicio la violación

En el comportamiento de relación en la imagen-secuencia fílmica, bajo el modelo de signo elegido, el tipo de conexión se explica de la siguiente manera:

Componente	Tipo de acción	Significado
Algo	Secuencia fílmica	Imagen-signo expresada en una secuencia
Que está en lugar	Relación lógica de conexión	Relación indicial o index
de otra cosa	Imagen conceptual de violencia en alguna de sus formas	Violencia en una violación de una mujer
Para alguien	Marido que observa en una posición de la cámara para colocar al receptor en su lugar	Obligando al esposo a mirarla
Bajo cierto aspecto	Sujeción forzada del marido	Reproduce una consecuencia del ejercicio de la violencia impuesta
O circunstancia	Contexto específico determinado por la narración	En una fase del avance (mejoramiento) hacia el mal en la narración fílmica

Figura 9. Modelo de signo cognitivo para explicar el signo de la violencia

El comportamiento muestra como los signos pueden salir del relato y cobrar vida independiente y remitir a circunstancias de la vida al interior al relato. Su iconicidad, indicialidad y simbolismo sustituyen al significado “violencia” en un aspecto o circunstancia por la condensación. El valor del signo de la violencia como forma trascendental de cultura no es igual al interior de una estructura narrativa literaria que filmica. Eso se debe a que el signo en un relato forma parte de una cadena de relaciones lógicas, pero posee valor sintético e independiente fuera de él. El signo en su capacidad metonímica *paris pro toto* puede suplir al texto cambiando su valor trascendental.

El mundo posible permite al signo de la violencia establecer una conexión probable con un mundo real incluso de manera prospectiva. El mundo posible otorga al acto violento su valor de *frame* o amueblamiento para después ser trasladado a otro contexto de enunciación como un signo reconocible. El signo de la violencia se potencia en cada uno de los trasladados de un sistema semiótico a otro: adquiere y pierde pero se refuerza en el cambio gracias a las pérdidas y indudablemente, a las ganancias.

CONCLUSIONES

La construcción del sentido del cine es visible en los signos generados por la estructura textual y en su traducción de un sistema semiótico a otro, con la consecuencia de un enriquecimiento de ofertas interpretativas para ampliar la esencia de un relato. Si la relación entre cine y literatura representa un camino de conexiones y relaciones relevantes para la semiótica, es en los resultados producidos donde se mira el impacto en el imaginario colectivo. La importancia de dicha relación ha interesado a la semiótica desde sus orígenes y las discusiones resaltan preocupaciones fundamentales como la relación con la realidad, el reflejo de la verdad, el refuerzo de los valores trascendentales. En las Jornadas de Pesaro, Italia, a mediados de los 60's, Christian Metz, Roland Barthes, Umberto Eco, el escritor, crítico y director Pier Paolo Pasolini observaba “[...] la Semiología es verdad, ha tomado en consideración los más impensables aspectos del lenguaje de la Realidad; pero jamás la Realidad misma en tanto lenguaje. (1967 [2006: 102])”. Su tarea debe “[...] ser Filosofía en tanto descripción de la Realidad como lenguaje.” Para Pasolini el valor de los relatos en su trascendencia, en su registro de una realidad, en su independencia y vida propia imponen una tarea, “El Cine deducido a través de las diversas películas no es ya un hecho cinematográfico: ¡LA LANGUE DE LAS PELÍCULAS (ESTO ES EL CINE) ES LA REALIDAD MISMA” (Pasolini 1967 [2006: 104]).

Si el cine y sus relatos deben ser reflejo de la realidad su poder para interpretarla se explica en la fuerza interpretativa de los signos irradiados. Al reflexionar entonces sobre los signos que trascienden su texto de origen y su *intentio*, el sentido del cine no termina en la generación interminable de formas textuales, adecuaciones plásticas, transmigraciones continuas sino en las unidades significativas con un valor trazado y responsable del reflejo de la realidad. Los efectos de la circulación actúan en la construcción cognitiva de la representación de la violencia. Si el efecto principal de representar la realidad es resultado de una adaptación, de un continuo ajuste en la jerarquía de los valores, es necesario

comprender como un mundo ficcional puede convertirse en realidad. El efecto social es la estandarización, la normalización en su condición generadora de textos y los compromisos a los que debe responder

Entonces me estoy adaptando a la degradación y estoy aceptando lo inaceptable. Maniobro para reorganizar mi vida. Me olvido de cómo fueron las cosas primero: las caras amadas de ayer comienzan a ponerse amarillas. El presente está frente a mí, sin ninguna alternativa. Adapto de nuevo mi compromiso con una mayor legibilidad (*¿Salò?*). (Pasolini 1975: 11) {T. de A.}

El resultado interpretativo reside en la compleja organización de las historias, en su conversión en tramas, en las elecciones de los elementos plásticos: color, texturas, luces, espacios y en su figuración construida. Cada opción activa un potencial significativo y se magnifica en el alcance narrativo de la nueva versión del relato. Un signo de la violencia no queda prisionero de las redes de un relato, por el contrario adquiere fuerza y se proyecta con nuevos bríos hacia otras rutas interpretativas. Explicar el sentido del cine consiste en revelar ese funcionamiento y la ideología que lo determina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, R. (1966) *Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*. Communications, 8, Paris : Seuil.
- Burgess, A. (1962) *Orange clockwork*. Londres: Penguin (2012)
- (1963) *Naranja mecánica* (Tr. Esp.). Barcelona: Debolsillo (2012)
- Cid Jurado, A. (2007) “De la traducción intersemiótica a la competencia intersemiótica.” *Revista Ver-sión*, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco No. 18, Diciembre; Págs. 115-132
- (2007^a) “El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho fílmico a la reconstrucción del hecho histórico”. Mérida, Venezuela: Colección de Semiótica Latinoamericana: 41-58.
- (2014) “Intersemióticas en la representación de la historia en ficciones televisivas”. En Lizalde, Lydia, *Intertextualidades. Teoría y crítica en el arte y la literatura*. Cuernavaca: UAEM, Ithaca, pp: 81-100.
- Dusi, N. (2003) *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*. Milán: UTET.
- Eco, U. (1979) *Lector in fábula*. (Tr. Esp.) Barcelona: Lumen.
- (1994) *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milán: Bompiani.
- (2003) *Dire quasi la stessa cosa*. Milán: Bompiani.
- Eisenstein, S. (1967) *Eisenstein: El sentido del cine, la forma del cine, problemas de la composición cinematográfica, notas de un director de cine*. (Tr. Esp.) La Habana: ICAIC.
- Gubern, R. (2002) *Máscaras de la ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Lotman, Y. (1979) *Estética y semiótica del cine*. (Tr. Esp.) Barcelona: Gustavo Gilli.
- Pasolini, P. P. (1967) “Los signos vivientes y los poetas muertos” (Tr. Esp.) En *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: CUEC, UNAM. (2006).
- (1975) *Trilogía della vita. Il Decameron, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notti*

Turfín: Armando Mondadori.

Torop, P. (1995) *La traduzione totale*. (Tr. It.) Modena: Guaraldi, 2000.

— (1995) “Semiótica de la traducción, traducción de la Semiótica”. *SIGNA*, No. 4 1995: 37-44, Madrid: UNED.

— (2000) “Towards the semiotics of translation”. *SEMIOTICA*, 128 – 3-4: 597-609, Berlin New York: Mouton de Gruyter

