

## Delimitaciones estilísticas vinculadas a las modalidades de intervención musical en filmes de Woody Allen

Stylistic delimitations associated with the modalities of musical intervention in Woody Allen's films

Eje 4. Semiótica y discursividad mediática

Foro 4.4. Estilos y mediatizaciones. Coord. Gastón Cingolani (IIEAC, UNA)

Carolina Rochi (IIEAC – UNA)

Argentina

carolinarochi@live.com.ar

### Resumen

Desde una perspectiva sociosemiótica, la ponencia se conecta con una tesis de maestría centrada en el estudio de las distintas modalidades de vinculación e interpenetración entre la música y el conjunto de los elementos que integran una producción de sentido fílmica. Específicamente, se focaliza en un corpus de filmes dirigidos por Woody Allen. Para alcanzar ese propósito se articuló una categorización de modalidades de inserción de la música en los textos fílmicos. Las categorías de esta tipología, que pueden complementarse o superponerse y establecer o no dominancias, se segmentan en distintos niveles de análisis: sintagmático, dramático / narrativo, retórico / expresivo y enunciativo. La aplicación de esta metodología al mencionado corpus permitió observar constantes en la intervención del componente musical que permitieron delimitar rasgos de un estilo de autor. Para la realización de esta ponencia se indagó en uno de esos rasgos vinculado a la participación de la música en la construcción de *realidades alternativas*. Para la exploración de ese accionar resultó operativa la consideración de la metalepsis desarrollada por Gerard Genette (2004).

Palabras clave: Estilo – Música y cine - Producción de sentido audiovisual

### Abstract

From a socio-semiotic perspective, this paper is connected with a master's thesis that is based on the study of different forms of connection and interpenetration between music and all the elements that define a production of filmic sense. The thesis focuses on a corpus of films directed by Woody Allen. To achieve that purpose has been articulated a categorization of music integration modalities in filmic texts. The categories of this typology, that can be complemented, overlap it and set dominancy, are segmented into

different levels of analysis: syntagmatic, dramatic / narrative, rhetoric / expressive and enunciative. The application of this methodology to the mentioned corpus allowed to observe some invariables in the intervention of the musical component which helped to determine features of a author style. For the realization of this paper was investigated in one of those features linked to the participation of music in the construction of *alternative realities*. To exploration of this functioning was usefull the consideration of the metalepsis, concept developed by Gerard Genette (2004).

Keywords: Style - Music and films - Production of audiovisual meaning

## Introducción

La ponencia integra la producción del grupo de trabajo ligado a la investigación *Pantallas y retóricas. Interpenetraciones, hibridaciones y recomposiciones en las estéticas actuales de lo audiovisual*, proyecto dirigido por Mabel Tassara (IIEAC/ Crítica de Artes/ UNA, Primera parte: 2013-2014, Segunda Parte: 2015, 2016). De manera particular, ella se conecta con una tesis de maestría centrada en el estudio de la relevancia y las modalidades de inserción de la música en un corpus de filmes de Woody Allen.

Para cumplir con ese objetivo se ha recurrido a dos lineamientos teóricos complementarios. Por un lado, una línea centrada en la lectura que Eliseo Verón (1987) realiza de la obra de Charles Sanders Peirce, atendiendo a que todo análisis textual es siempre un análisis discursivo y debe ser considerado en relación a la “semiosis social”. Por otra parte, para el análisis fílmico textual, se integró el marco teórico-metodológico que propone Oscar Steimberg (2013) al circunscribir tres niveles discursivos comprometidos con la producción de sentido: retórico, temático y enunciativo. A partir de esta delimitación primera, se accedió a autores que aportan desarrollos dentro de esas dimensiones. Es el caso de Roland Barthes (1994b) y Tzvetan Todorov (2012) que llevan a cabo abordajes sobre el relato, o Cesare Segre (1985) que focaliza la relación entre temas y motivos temáticos. También, fueron imprescindibles los estudios de Christian Metz sobre el lenguaje cinematográfico, encontrándose en ellos aportes enriquecedores para el abordaje de las tres dimensiones consideradas por Steimberg (1974, 1991, 2002a, 2002b).

Entre otras cuestiones, el análisis del corpus ha mostrado a la música como un indicador destacado para la observación de rasgos estilísticos, en este caso ligados a un estilo autoral. En ese sentido, ha sido clave la consideración de las contribuciones que distintos autores realizaron sobre el concepto de estilo, como la de Steimberg, que lo entiende “como un modo de hacer, postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos” (2013: 50), definido por características temáticas, retóricas y enunciativas, o la de Barthes, que propone “ver al estilo en la pluralidad del texto” ya que el problema del estilo solo puede tratarse en relación a lo que llamará “ el hojaldre del

discurso” (1994a: 158). Asimismo Todorov (2014), con una mirada similar a estos autores, entiende el estilo como una dimensión transversal a la obra, situándolo tanto en el plano del enunciado como en el de la enunciación. A través de sus diversas modalidades de inserción la música participa de ambos niveles.

En el marco de esa perspectiva se han destacado ciertos rasgos de estilo en el conjunto de las modalidades de intervención musical observadas. Una posible enumeración muestra que en el corpus de filmes de Allen:

- A través de obras musicales representativas de un determinado momento se efectúa un reenvío a manifestaciones culturales del pasado.
- Una misma obra musical identifica un tipo de situación o un vínculo entre personajes en distintos filmes.
- Se utilizan canciones cuyas letras ofician de comentario al desarrollo dramático.
- La música interviene en la producción de efectos de sentido fantásticos.
- En conexión con lo fantástico, la música participa en la construcción de *realidades alternativas*.

La presente ponencia se propone desarrollar la última modalidad. Para la exploración de ese accionar ha sido operativa la consideración de la metalepsis desarrollada por Gerard Genette. En un capítulo de su texto *Figuras III* (1989) Genette aborda esta figura, que luego retoma más extensamente en *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004). Genette lleva el dominio de esta figura a la relación causal que se establece entre el autor y su obra, específicamente a todo tipo de operaciones que sobre este vínculo puedan establecerse. Para entender el efecto de sentido que resulta de su intervención, explica que la metalepsis conlleva siempre una transgresión: transgrede el límite, la frontera de la narración, “frontera movediza pero sagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (1989: 291). Hay metalepsis cuando el paso de un nivel narrativo a otro no se introduce explícitamente. En líneas generales, Genette define el proceso como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético) o, inversamente...” (1989: 290).<sup>1</sup> En consecuencia, esa irrupción produce, generalmente, un efecto fantástico, o cómico.

En *Figuras III* Genette establece ciertos principios operativos, se enfoca en una modalidad de esta figura, el tipo de metalepsis más antiguamente estudiado, la metalepsis de autor, y destaca una de sus variantes en la que el autor solicita la ayuda o la intervención del lector para el desarrollo de la narración. Engloba estos modos con el nombre de “metalepsis narrativa” y se limita al ámbito de la literatura y el teatro. Menciona también, algunos de los mecanismos que, en literatura, posibilitan la metalepsis, como los juegos temporales entre historia y narración, los cambios de nivel del relato o de tiempos y modos verbales, el desdoblamiento de un mismo personaje (actores en función de actor y personaje al mismo

tiempo) e intervenciones de personajes escapados de un libro o de un sueño. Estos mecanismos varían según las posibilidades de cada lenguaje artístico, algunos de ellos son transferibles.

Luego, en *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), traslada esta figura, al ámbito del cine, las series y otras ficciones televisivas, la puesta en escena teatral, la pintura, e incluso, el relato histórico. Esta expansión permite diversificar los modos en que se presenta el procedimiento metaléptico. Genette justifica la gran cantidad de modalidades que le adjudica a la metalepsis debido a que es un tipo de figura que contiene en sí una ficción. Las figuras por sustitución, como la metalepsis o la metáfora y la metonimia, dice Genette: “son ficciones verbales, ficciones en miniatura” (2004: 21). A partir de los múltiples ejemplos que ilustran su exposición se ha esbozado una posible reconstrucción de sus modalidades.

### Modalidades de la metalepsis ficcional

1. Metalepsis de autor
  - a. El autor finge haber producido el acontecimiento que narra.
  - b. El autor finge ordenar que se produzca el acontecimiento que narra.
  - c. El autor suspende el relato para dar al lector (o espectador) ciertas explicaciones.
  - d. El autor compromete al lector con el acto de narrar solicitando su intervención. Espectadores intervienen en una puesta en escena teatral.
  - e. El autor “abusa” de su omnisciencia por su “Capacidad de sondear a voluntad las conciencias de sus personajes” (Genette, 2004: 40).
2. Recuerdos de personajes, sueños, presencias fantasmáticas, etc. entran en la diégesis, nivel narrativo que se pretende real, desde otro nivel asumido como ficcional, o su inversión.
3. Antimetalepsis: la ficción interviene en la vida empírica del autor. Implica cierta superposición del mundo inventado con el mundo real.
4. Introducción de una modalidad narrativa propia de un lenguaje en otro: como el teatro en la novela o el teatro en el cine.
5. Cambio de focalización del narrador.
6. Desdoblamiento de personaje a actor.

7. Traslación fantástica entre niveles narrativos.
8. Películas que tienen por contenido el mundo del cine. Se habilitan nuevos juegos metalépticos entre niveles narrativos.
9. Juegos metalépticos entre la realidad extrafílmica y la ficción intrafílmica
10. Introducción en la diégesis de una personalidad extraficcional que no asume otro rol más que el de sí mismo.
11. Fundido sonoro: se escuchan ruidos, voces o música de forma anticipada ya que pertenecen a la diégesis de la escena siguiente.
12. Desdoblamiento de un mismo personaje.
13. Cuadro en el cuadro: un personaje franquea el límite del marco.
14. Efectos de animación ficticia (en pintura).
15. Animación dramática en los relatos históricos. Deícticos que dan a entender un efecto de presencia.
16. Metalepsis del lector. Identificación entre el “lector que lee” con el “lector leído”. Desde una posición enunciativa, en la diégesis, se insta al lector a identificarse con lo narrado.
17. Autor como intermediario y no como responsable del relato. Por ejemplo: “El cuento dice que...” a la manera de los cuentos populares.
18. La identidad de un personaje se desmiente por un cambio de rol narrativo.
19. Metalepsis y sueño.
  - a. Metalepsis recíproca o circular. Se vincula con el límite difuso en un relato entre el sueño y la realidad: “El emperador que se sueña mariposa tal vez es una mariposa que se sueña emperador” (Genette, 2004: 134).
  - b. Una acción que ha sido presentada como real es develada como onírica.
20. Metalepsis de imagen. Mostrar en vez de contar. Representar en vez de describir. Dar por verídico lo que se muestra.

## Relevancia en el empleo de articulaciones metalépticas en el cine de Woody Allen

Se ha reparado en el estudio que Genette ha realizado sobre esta figura debido a que en gran número de filmes de Woody Allen (en quince de ellos, exactamente) es recurrente la construcción de realidades alternativas al presente “real” mediante distintos procedimientos metalépticos. Incluso la obra de Allen ha sido considerada por Genette, quien cita como ejemplo paradigmático el filme *La Rosa Púrpura de El Cairo* (1985), y también, *Recuerdos* (1980) y *Dos extraños amantes* (1977).<sup>2</sup> Se ha considerado, además, la remisión al estudio sobre el género fantástico que ha realizado Todorov (1995), por sus relaciones ocasionales con la metalepsis. Este autor define a lo fantástico como: “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”, y luego agrega: “hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico” (1995: 24). La disrupción de la diégesis puede crear un efecto fantástico.

En *La Rosa Púrpura de El Cairo*, el protagonista de un filme proyectado en un cine de Brooklyn traspasa la pantalla para poder así entablar relación con una espectadora; de esta manera la realidad diegética (dentro de la ficcionalidad del filme) entra en contacto con una segunda diégesis ficcional (dentro de la ficción). A lo largo de la película se generan situaciones entre personajes pertenecientes a ambas diégesis que escapan a las posibilidades del mundo “real” y producen un efecto fantástico. La ilusión de poder pertenecer a un universo distinto del que se forma parte es lo que motiva, en este caso, esta metalepsis que ilustra el modo 7. Asimismo, al aporte de Genette puede agregarse el modo 12 ya que el personaje de la diégesis segunda al entrar en la realidad diegética deja su rol de actor con la esperanza de poder “hacer de sí mismo” y, a su vez, se combina el modo 18 ya que en la realidad diegética el actor que ha encarnado el personaje de aquel filme intenta atrapararlo para resolver la situación.

Una situación distinta es la que se presenta en *Recuerdos*, un filme donde se presentan situaciones oníricas, recuerdos del protagonista y fragmentos de filmes de su autoría que pertenecen a una segunda diégesis ficcional. Todas estas intervenciones, que conllevan cambios en el nivel del relato, no se introducen explícitamente sino que parecen fluir en un mismo nivel narrativo. En la escena que destaca Genette el protagonista sueña que se le rinde un homenaje póstumo por su trayectoria, por ese motivo en el teatro en que se lleva a cabo la ceremonia se proyecta una película que lo recuerda. Al momento de recibir el premio, el personaje parece salir de la pantalla para recibirlo; Genette lo presenta como otro ejemplo del modo 7. A esto puede sumarse una combinación con el modo 2 debido a que interviene una situación onírica, y con el modo 19 b ya que la escena posteriormente

cambia de estatuto, el personaje no estaba muerto, lo que se muestra era parte de un sueño o una alucinación.

Finalmente, Genette recurre al filme *Dos extraños amantes* como claro ejemplo del modo 10. Una personalidad extraficcional, Marshall McLuhan, se presenta en la realidad diegética y con su interacción resuelve una discusión. Igualmente, esta película ofrece otras modalidades de metalepsis. Más avanzado el filme, los tres personajes principales, sin mediación, se introducen en el recuerdo que uno de ellos relata para, de esta manera, poder observar e incluso intentar interactuar con los integrantes de esta segunda diégesis ficcional. En este caso se combinan el modo 20, ya que se pasa a mostrar con imágenes en vez de contar, con el modo 7.

Además de los filmes mencionados por Genette, los procedimientos metalépticos pueden ilustrarse con otras películas. La primera escena del filme *Poderosa Afrodita* (1995) muestra un anfiteatro habitado por un coro caracterizado en imagen y en función al modo de una tragedia griega; el coro relata sucesos que no se muestran, realiza comentarios de lo que se acaba de mostrar en diégesis o se adelanta a lo que sucederá. Luego de su primera intervención introduce la realidad diegética del filme. Esta segunda diégesis ficcional, que con sus reapariciones se constituye en una realidad alternativa al presente real, y que en este caso también oficia de impulsor narrativo, ilustra el modo 4, al incorporar elementos propios del teatro en el cine. Por otra parte, el modo 7, nuevamente, tiene lugar ya que el personaje principal del coro ingresa, sin mediación, en la diégesis e interactúa con su protagonista y, a su vez, el protagonista de la diégesis ingresa en la metadiégesis.<sup>3</sup> Incluso, en esta realidad alternativa los protagonistas de la realidad diegética resuelven sus conflictos. Finalmente, en este filme se presenta el caso de un fundido sonoro entre niveles narrativos, modo 11: hacia el final de una escena de la realidad diegética, el diálogo de la realidad alternativa se adelanta y se superpone con la imagen de aquella.

El filme *Medianoche en París* (2011) ilustra extensamente el modo 7. En este caso se presenta otra alternativa a considerar: el protagonista, personaje diegético, se introduce en una segunda diégesis ficcional a través de un proceso de ensoñación; el aspecto más radical del relato de este segundo nivel narrativo es el cambio de temporalidad con respecto a la diégesis del relato primero. A diferencia *Poderosa Afrodita* y de *La Rosa Púrpura de El Cairo* solo él tiene acceso a esa realidad alternativa, lo que genera distintos efectos a los producidos en esos otros filmes.

Relevancia de la música en el desarrollo de articulaciones metalépticas en filmes de Woody Allen

En muchos de los casos que se han relevado la música tiene un rol destacado en el desarrollo de procesos metalépticos, convirtiéndose así en un rasgo de estilo en el cine de Allen. Entre otras cuestiones a destacar, al ser la música un indicador de esa nueva dimensión que introduce la metalepsis, permite una mejor comprensión de los límites o alcances de esa articulación. Por lo tanto, entendiendo el procedimiento de metalepsis como principio constructivo, se ha focalizado la intervención de la música en la composición dramática/narrativa de estos filmes en lo referente a su aporte en la creación de realidades alternativas. Se desarrolla en la ponencia el caso particular de *Medianoche en París* (2011).

En este filme se ha observado que la música actúa bajo diversas modalidades. En principio, desde una posición propiamente enunciativa, ya que siempre se presenta como música extradiegética la canción “Bistro Fada”, un elemento de cohesión sintagmática entre ambas diégesis. Esta canción anticipa las secuencias de ensoñación y en algunas ocasiones, siempre en asociación con el sonido de unas campanas, retorna en el momento en que la realidad alternativa finaliza y da paso al presente “real”. También cumple aquí con una función conectiva, abriendo y algunas veces cerrando secuencias, y en otras oportunidades como enlace (ya que el tema persiste en los primeros momentos de la ensoñación). En el contexto de la misma función, la melodía actúa a través de remisiones catafóricas ya que, como se dijo, anticipa el cambio de nivel narrativo.

Asimismo, en este filme la música tiene un rol relevante en la comprensión de las particularidades del relato segundo actuando como informante<sup>4</sup> (Barthes, 1994b: 177). Principalmente, indica una época: el tema “Let’s fall in love” de Cole Porter inicia plenamente el presente alternativo y en conjunto con otros elementos de la cadena de significación visual que hacen a la puesta en escena introduce los años veinte. En este caso, la música no oficia solo como informante o ambientación, como sí sucede con otras melodías a lo largo de estas secuencias, ya que el tema de Porter llama la atención del protagonista, lo lleva a cuestionarse sobre los parámetros de tiempo y espacio, y despierta su imaginario, con lo cual realiza una función dramática (entendido “drama” como el universo de los conflictos, las relaciones entre los personajes, etc., que son parte de la trama). Por otra parte, aquí aparece un elemento característico del género fantástico: la incertidumbre del protagonista ante situaciones que por la distancia temporal son imposibles, y la locura como posible explicación (Todorov, 1995: 24). Por otra parte, a través de la música en las secuencias de la diégesis segunda se efectúa un reenvío a distintas manifestaciones culturales que forman parte de los años veinte, como es el caso de otro tema musical, “Conga”, que se escucha en un cabaret mientras un personaje que encarna a la célebre Josephine Baker baila frente al protagonista.

También se da lugar a un doble proceso de metalepsis: en el interior de la segunda diégesis el protagonista y un personaje de esta diégesis se trasladan a la Belle Époque. En esa secuencia (tercera diégesis) otras piezas musicales offician de informantes contiguamente con la recreación de lugares característicos de la época: en Maxim’s se escucha la



“Barcarolle” de *Los cuentos de Hoffmann* (1881) de Jacques Offenbach y, del mismo compositor, en *Moulin Rouge* se baila “Can – Can”. Estas obras, como las correspondientes a los años veinte, son propias de la Belle Époque y contribuyen significativamente a la creación de esa atmósfera particular realizando una función de ambientación.

Por otra parte, entre los distintos niveles narrativos se establecen otro tipo de vinculaciones a las anteriormente mencionadas. El tema “Let’s fall in love” marca un punto importante de conexión entre niveles. En su reaparición, esta vez en la diégesis, pasa a cumplir una función de actante narrativo. Es así como, en un momento importante en el desarrollo del conflicto, a través del tema de Porter se consolida una afinidad entre el protagonista y otro personaje, una vendedora de discos. Asimismo, enunciativamente la canción actúa como comentario debido a que confiere énfasis a lo sucedido en la puesta en escena dramática; la presencia de la música de Porter es un guiño para el enunciatario. Como antecedente a esta situación, en un encuentro previo con la vendedora el protagonista le hace el chiste de que le gusta pensar que pertenece al círculo íntimo del compositor norteamericano mientras a través de un tocadiscos escuchan otra de sus canciones: “You do something to me”. En este caso, además de formar parte de la ambientación, la música es nuevamente vehículo de un comentario enunciativo.

Un nuevo ejemplo se encuentra en la intervención final del tema “Bistro Fada”, que a lo largo del filme, como se ha señalado, siempre da paso a una virtualidad que para el protagonista se vincula con la concreción de sus fantasías. En la última secuencia retorna, es medianoche y se escuchan las campanas, pero esta vez lo que sucede después de su aparición no es el paso a una realidad alternativa sino la introducción del desenlace de la película. En esta oportunidad no está el auto que lo traslada a una época idealizada sino la vendedora de discos con quien comparte afinidades. De esta manera, el tema deja de ser un elemento de cohesión sintagmática y pasa a ser un comentario enunciativo que confiere énfasis a la finalización del conflicto e invita al enunciatario a reflexionar sobre lo sucedido.

## Notas

1 En este contexto el término metadieético refiere al segundo nivel narrativo, o a la realidad alternativa al presente real. En *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004) Genette aclara que el prefijo “meta” puede llevar a confusión ya que no necesariamente el segundo nivel narrativo tiene como objeto al primero.

2 Genette también hace alusión al filme *Sueños de un seductor* (1972) dirigido por Herbert Ross basado en la obra teatral homónima de Woody Allen y finalmente, hace mención a un cuento escrito por el director “El experimento del profesor Kugelmass” incluido en *Perfiles* (1980) en los que Genette encuentra procedimientos propios de la metalepsis.

3 En este caso el término es correcto porque este otro nivel narrativo tiene como objeto al primer nivel narrativo.

4 Barthes explica que: “se pueden, sin embargo, distinguir los *indicios* propiamente dichos, que remiten a un carácter, un sentimiento, una atmósfera (por ejemplo, de sospecha), a una filosofía, *informaciones*, que sirven para identificar, para situar en el tiempo y en el espacio” (1994b: 177).

## Referencias bibliográficas

BARTHES, Roland (1994a) “Lenguajes y estilo”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

\_\_\_\_ (1994b) “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Planeta.

GENETTE, Gerard (1989) “Voz”, en *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_ (2004) *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

METZ, Christian (1974) “El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico”, en *Lenguajes*, n° 2, 37-52

\_\_\_\_ (1985) “Aural objetos”, en *Film Sound*. New York: Columbia University Press.

\_\_\_\_ (1991) “Cuatro pasos en las nubes (vuelo teórico)”, en *L'Énonciation impersonnelle Ou le site du film*. París: Meridiens Klincksieck.

\_\_\_\_ (2002a) “El decir y lo dicho en el cine ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine: 1968 – 1972 (vol. 1)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

\_\_\_\_ (2002b) “Propuestas metodológicas para el análisis del filme” y “Más allá de la analogía, la imagen”, en *Ensayos sobre la significación en el cine: 1964 – 1968 (vol.2)*. Barcelona: Paidós Ibérica.

SEGRE, Cesare (1985) “Tema / motivo”, en *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.

STEIMBERG, Oscar (2013) *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

TODOROV, Tzvetan (1995) “Definición de lo fantástico”, “Lo extraño y lo maravilloso” y “Los temas de lo fantástico: introducción”, en *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Coyoacán.

\_\_\_\_ (2012) “Los dos principios del relato”, en *Los géneros del discurso*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

\_\_\_\_ (2014) “Estilo”, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

VERÓN, Eliseo (1987) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.