

Divulgar la historia en lenguajes audiovisuales

Una aproximación semiótica: el caso del cine y la televisión

History dissemination in audiovisual languages

A semiotic approach: the case of cinema and television

DOI: <https://doi.org/10.18861/ic.2018.13.2.2868>

► ALFREDO TENOCH CID JURADO

alfredo.cid.jurado@hotmail.com - Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco, México.

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2018

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2018

RESUMEN

En este artículo se abordan desde una perspectiva semiótica los principales problemas que plantea la divulgación de la historia en el cine y la televisión. En ambos medios, el comportamiento del lenguaje científico supone procesos, sistemas y estructuras desarrolladas de manera específica. Por su parte, la organización de mensajes con función informativa en el campo de la historia muestra comportamientos y problemáticas comunes de las narrativas audiovisuales: el lenguaje especializado, la ficción, la verosimilitud, los esquemas cognitivos y el *efecto explicatorio*, entre otros. Una aproximación semiótica permite reflexionar sobre dicho comportamiento y sus posibles desarrollos en otros

sistemas audiovisuales como realidad virtual, videojuego e hiperrealidad.

PALABRAS CLAVE: *divulgación, historia, semiótica, cine, televisión.*

ABSTRACT

In this article, the main problems related to the dissemination of history in film and television are approached from a semiotic perspective. The behavior of scientific language involves processes, systems and structures, which have been developed in a specifically manner in film and television. The structure of the organization of messages with informative function in the field of history shows behaviors and problems common of the audiovisual communication used in a narrative process. Some of these problems are specialized language, fiction, plausibility, cognitive schemes and explanatory effect. A semiotic approach allows us to reflect on the behavior and its possible future developments in other audiovisual systems; virtual reality, video game and hyperreality.

KEYWORDS: *dissemination, history, semiotics, cinema, television.*

1. INTRODUCCIÓN

Una reflexión profunda acerca de la divulgación científica hace aconsejable observar cuidadosamente el uso de recursos audiovisuales como el cine y la televisión. Este trabajo se centra específicamente en el análisis de la divulgación de hechos históricos a través de las estructuras narrativas que presentan filmes, programas de televisión tradicionales y series televisivas (Le Champion, 2018). El objetivo es explorar en las formas utilizadas para volver accesible un hecho histórico, así como la identificación de problemas surgidos del proceso de *vulgarización* producidos por los mecanismos de narración audiovisual desarrollados en el cine y la televisión tradicionales, y que, en muchos casos, son heredados por las teleseries. ¿La experiencia en la divulgación histórica en cine y televisión permite conceptualizar problemáticas comunes a otros sistemas semióticos basados en el audiovisual? Esta pregunta guía la indagación y las reflexiones plasmadas en este trabajo.

2. LA DIVULGACIÓN Y EL MEDIO AUDIOVISUAL

En un ensayo publicado en 1933, el lingüista y semiólogo Roman Jakobson (2009) planteó algunas polémicas acerca del futuro que avizoraba respecto del cine. En *Úpadek filmu?* (¿La decadencia del cine?) postula que para comprender su funcionamiento es preciso reconocer aquellos cambios que han sido inherentes a su consolidación: el alejamiento e independencia de otros sistemas semióticos como el teatro, la radio y la música, que están emparentados en algún sentido por el uso de canales similares de comunicación; la institución de reglas provisionales de sintaxis narrativa, continuamente modificadas; y su conversión en un potente medio de propaganda y educación.

Este último rasgo ya era visible en el cine de las primeras décadas del siglo XX, lo cual es expresado por el formalismo en la construcción del significado y el uso político y militante. Para Jakobson, no pasan desapercibidos los experimentos filmicos que tienen lugar en la Unión Soviética y en la Italia fascista, atentos a las implicancias artísticas del lenguaje cinematográfico y la búsqueda formal al servicio de posiciones políticas. Asimismo, Jakobson tiene en cuenta otros factores concomitantes como la relación estrecha del cine con los adelantos científicos, su apuesta por privilegiar al cine en detrimento del teatro, por ejemplo, y las posibilidades de establecer nexos con una *realidad retratada*. Sobre todo, con la tarea comunicativa de referir y dar cuenta de la cotidianidad, teniendo el desarrollo e inclusión de nuevos recursos tecnológicos.

Su observación del lenguaje cinematográfico radica principalmente en una relación entre dos planos –un antecedente signico del pensamiento semiótico–: el plano de los contenidos y las abstracciones, y el plano de las expresiones materiales. En tal sentido, la dependencia del sistema semiótico audiovisual

del plano expresivo permite visibilizar una serie de problemáticas necesarias para identificar las tareas sociales de la divulgación científica.

El ensayo muestra en su estructura discursiva un recurso vital para la tarea pedagógica y divulgativa, la capacidad del lenguaje especializado de proporcionar recursos a la investigación de conceptos nacientes en el nuevo sistema semiótico, el cine, como vehículos técnicos para ser utilizados y comprendidos. De tal modo, la tarea pedagógica se ve dotada con recursos que facilitan la transmisión mediante la elaboración de nuevos mensajes, la explicación del funcionamiento del sistema semiótico, la comunicación entre especialistas, la transmisión de mensajes complejos para su fácil comprensión y la valoración de la eficacia comunicativa de dichos mensajes.

Al respecto, Jakobson menciona algunas conceptualizaciones surgidas en aquella etapa de avances y consolidación del cine: *signum* (signo en latín), para representar la materia específica del arte cinematográfico; *značimost*, palabra de origen checo o croata para referir significatividad; *cinesinécdoques*, recurso retórico donde la figura *pars pro toto* elige un signo visual, acústico o musical para referir a la totalidad de un significado. Los tres conceptos ilustran el funcionamiento de un sistema semiótico y el comienzo de ciertas necesidades comunicativas que requieren de un nombre o un concepto para ser expresadas.

Mediante el mecanismo anterior, los sistemas semióticos en general pueden ser descritos a partir de la doble tarea de divulgar los logros en su actividad pedagógica: conocer e individualizar abstracciones solo visibles en el operar comunicativo de todo sistema semiótico, y dotarlas de personalidad semántica para convertir las en un lenguaje especializado. La divulgación exige también la transformación de los conceptos en unidades reconocibles como parte de una determinación técnica del lenguaje científico, donde cada unidad es segmento del “conjunto de operaciones metalingüísticas latentes [que] subyace a este armazón perpetuo” (2009, p. 376).

Desde la óptica de Jakobson, la divulgación parte de dos presupuestos considerados pertinentes para avanzar en la reflexión acerca del audiovisual como mecanismo de interacción pedagógica. El primero, intrínseco al propio sistema, se circunscribe al lenguaje; más concretamente a la institucionalización y el reconocimiento del lenguaje en su función metalingüística, lo cual es un factor vital en el aprendizaje. El segundo tiene que ver con la operación cognitiva previa a la tarea propiamente divulgativa, concretamente con el hecho de que el metalenguaje dota al campo de comunicación especializado de los instrumentos necesarios para economizar y favorecer el entendimiento, y volverlo inteligible. En ambas premisas se basan las reflexiones de este trabajo.

2.1. Divulgar y vulgarizar el conocimiento de manera audiovisual

La tarea inicial parte de la comprensión del funcionamiento de la divulgación científica a partir de su ejercicio lexical. La diferencia entre divulgar

y vulgarizar no es solamente un matiz interlingüístico: en la vulgarización el público debe ser más amplio y menos conocedor de tema, es un proceso cercano a la traducción en la medida que se trata de volver accesible el significado de un concepto científico a un público no especializado (Folena, 1991). De este modo, la construcción de un discurso científico especializado exhibe comportamientos estructurales sobre los cuales fijar la atención para proceder a su descripción, extendida a otras formas de divulgación paralelas al discurso más allá del discurso especializado.

No es posible hablar de un discurso único, pues divulgar entraña el uso del lenguaje científico, la adecuación del lenguaje común o corriente y el empleo de recursos audiovisuales. Cada disciplina, al consolidar su discurso, parte de un lenguaje con aspiración a transformarse en científico y a la vez ser accesible a amplios públicos, pero cuidando de no comprometer la esencia del contenido de cada mensaje elaborado¹.

El lenguaje de una disciplina o su uso en un sistema semiótico no puede considerarse únicamente un conjunto lexical compartido por una comunidad académica o técnica. Los aspectos coincidentes entre un lenguaje, una lengua y un sistema semiótico se pueden agrupar de la siguiente manera:

- “Una fuerte unión entre significado y significante” (Porro en Beccaria, 1988, p. 187), que contribuye a la evolución de un concepto expresado por un vehículo específico a partir de su imprecisión inicial, para transformarse en un *designador* capaz de garantizar la estabilidad del significado en el interior de una disciplina (Gotti, 1991).
- Cada unidad de significado es el resultado de prácticas condicionadas por las estructuras en las cuales se organiza la comunicación al exterior del campo disciplinario.

A esos dos parámetros necesarios para el estudio de la divulgación audiovisual de la historia se añaden otros elementos referidos a la forma del discurso, resumibles en economía, precisión y propiedad. Corresponde entonces recurrir a la conformación de la unidad mínima de comunicación implicada en la definición de signo. De acuerdo con Barthes, todo signo, pensado a partir de una estructura de dos planos, mantiene tres tipos de relación: una *interior* entre su significante y su significado; y dos *exteriores*: la primera virtual, que “une al signo a una reserva específica de otros signos de donde se lo separa para insertarlo en otros signos” (1974, p. 127), y la enunciada, donde el signo mantiene una relación con los signos del enunciado que lo preceden o lo suceden.

¹ Gotti observa al respecto: “Un lenguaje que aspira a ser científico debe enfrentar una serie de problemas terminológicos: diversos términos para definir un solo fenómeno, un solo término con diversos significados” (1991, p. 21). [Traducción: autor.] Para Folena (1991), divulgar y vulgarizar es cuestión de difusión; y el matiz diferenciador se localiza en el alcance de los públicos.

Tabla 1. El signo en sus relaciones según Barthes.

Relación interior	Relación exterior virtual	Relación exterior enunciada
Significado	Reserva específica	Significado /significante
Significante	Significado / significante	Enunciado

Fuente: elaboración del autor.

La *relación interior* implica un proceso de determinación donde una forma expresiva, verbal o audiovisual remite a un conocimiento activo por medio de un acuerdo social, de manera unívoca y prefijada. Mientras que la *exterior virtual* enlaza una unidad mínima con un significado posible en un set de significados internos a un campo del conocimiento y, de ese modo, los emplea de manera adecuada en una comunicación científica por determinar. Por su parte, *la relación exterior enunciada* se centra en la coherencia y en la cohesión del texto convertido en mensaje científico.

Las relaciones se delimitan por la función asignada al signo para contribuir a una comunicación científica, donde el modo tradicional de comunicación hace viable la transmisión del conocimiento en las siguientes modalidades: a) *escrita* (en artículos, libros, comunicaciones, etc.); b) *verbal* (en ponencias, conferencias, charlas, etc.); c) *visual* (presente en esquemas, figuras, infografía, etc.); d) *formación directa* (en la enseñanza y aprendizaje en sus distintos niveles) (Coutin, Hudrisier & Losquin, 1996); a lo que se agrega, en este trabajo, la referencia e) *el audiovisual*.

Una unidad de comunicación científica debe ser considerada en sus relaciones y en cada uno de los modos anteriores. Su comportamiento resulta más evidente en la forma verbal oral y escrita del lenguaje científico y, por lo mismo, ésta ha sido la más estudiada.

2.2. El lenguaje verbal y el funcionamiento del campo científico

La proliferación de lenguajes científicos se intensifica al inicio del siglo XX en diversos campos del saber². Lo observamos en las ciencias sociales y en la continua germinación y desarrollo de medios emergentes en un ejercicio de cambio continuo, y, en concreto, en la comunicación escrita y verbal, donde una serie de términos, presentes en la lengua común, se ven dotados de un significado socialmente compartido, y adquieren otro más exacto en el ámbito científico. En otros casos, se trata del traslado y la adecuación de términos de otros idiomas, como en cualquier campo lexical. A dichos términos se asigna una *función de designación* para nombrar con precisión, y de acuerdo a las nece-

² Para Altieri Biagi (1998), la comunicación científica nace a la par del concepto de ciencia. Sin embargo, el discurso científico, tal y como hoy lo conocemos, aparece en algunas disciplinas recién a fines del siglo XIX y principios del XX. Para este punto, véase a Porro en Beccaria (1988) y a Bazerman (1991). Burke (2002) destaca la importancia del lector de textos científicos y la determinación de su estructura en la comprensión de su función divulgativa.

sidades disciplinarias, conceptos ahora enriquecidos por el término. El proceso culmina al proporcionar univocidad y precisión, y, contemporáneamente, al ubicar una problemática referida al uso individual de cada sujeto al emplear cada vocablo de su propia disciplina.

En todo discurso científico se identifica una función comunicativa que permite su estudio como un modelo interpretativo de la realidad³. A su vez, este modelo nos revela la estructura conceptual distintiva de una comunidad académica determinada (Jacobi, 1999). Es posible distinguir, además, gracias a la actuación específica de cada científico, el uso delimitado del código para elaborar mensajes en el interior de la disciplina a través de elecciones de tipo ideológico o corporativo, que determinan ese uso individual en el ámbito de la comunidad académica de pertenencia⁴. El lenguaje científico, según Altieri Biagi (1998), presenta dos características: permite comprobar la “petrificación en código de los mensajes individuales” (p. 24) y posibilita la compactación de la literatura científica.

Asimismo, la función comunicativa hace posible discernir el nivel de especialización de cada mensaje (Jacobi & Schiele, 1988; Jacobi, 1999). En la comunicación científica, los diferentes niveles son susceptibles de describirse de acuerdo a su complejidad: el alto, especulativo y académico; el bajo, empírico y mecánico; y un nivel intermedio de notable dificultad, que tiende, en casos de estabilización disciplinar, a complicarse ulteriormente (Altieri Biagi, 1998). El empleo del lenguaje científico revela problemas de uso colectivo en los grupos, como su posible extensión a lenguajes audiovisuales, al considerar la presencia de unidades de significado para ser transmitidas.

Para una definición más detallada del discurso científico es ineludible establecer, tras identificar a su emisor y su destinatario, tres niveles de complejidad decreciente. En el primero, el especialista se dirige a sus pares; en el segundo, se comunica con no especialistas de su ámbito científico con un discurso formativo necesario para introducirlos al lenguaje de la disciplina de pertenencia; y en el tercero, enfoca su mensaje en los no especialistas, que en calidad de “profanos” reciben información científica en términos accesibles. Tenemos así tres discursos: el científico, el pedagógico y el divulgativo.

3 “El texto científico-filosófico se presenta como un sistema de opciones formales que corresponden no solo a las exigencias de formulación del pensamiento, sino también a intentos retórico-persuasivos; la adopción de un sistema por parte de un científico o de una comunidad de científicos, su modificación, y su eventual rechazo representan ya una elección de un modelo interpretativo de la realidad” (Altieri Biagi, 1998). Traducción: autor.

4 Acerca del quehacer del científico como *sujeto enunciante*, véase a Greimas (1976).

Tabla 2. Cuadro comparativo entre los tipos de discurso y su especificidad.

Tipo de discurso	Público	Uso	Función	Ámbito
Científico	Especialista	Alto, especulativo	Comunicación especializada	Académico
Pedagógico	Aprendiz	Formativo	Formación	Profesional
Divulgativo	Profano	Informativo	Información	Empírico

Fuente: elaboración del autor.

La interacción entre ciencia y sociedad plantea el problema de la influencia que cada una ejerce sobre la otra (Coutin et al., 1996; Jacobi, 1999). La compleja dinámica de una comunidad científica y de la sociedad en cuyo seno opera obliga a distinguir los componentes determinantes del mensaje científico, pues intervienen factores como la censura, la autocensura, las elecciones individuales. Tales complejidades pueden, a su vez, ser el resultado de modas culturales o de las ideologías que dominan el campo científico (Altieri Biagi, 1998, p. 29). Debe tomarse en consideración, además, la existencia de lenguajes contrapuestos, los cuales minimizan, desmienten o redimensionan los descubrimientos en campos de estudios paralelos, incluso alternativos, prestando especial atención a la verosimilitud como recurso expresivo. La veracidad del discurso científico se sitúa en la capacidad performativa del sujeto que enuncia el mensaje. Greimas le atribuye al discurso científico un estatuto discursivo dependiente de la actividad del sujeto del discurso⁵.

En la comunicación audiovisual es posible identificar diversas concepciones de esa clase de comunicación. Cada una supone la presencia de corrientes internas, las cuales operan en el ámbito del estudio de lo visual: cine, televisión, videoludología⁶, animación (Sáenz, 2011) y otras. Cada corriente centra un problema y lo sitúa en un espacio recortado del *continuum* de la comunicación en los medios y en las tecnologías emergentes. Son esquemas transmitidos y concebidos en la formación del científico, para determinar su uso y aplicación a partir de la eficacia probada en campos de mayor tradición, como el cine y la televisión, y en los traslados al videojuego y a la animación (Manovich, 2005, 2011).

El ejercicio de un lenguaje especializado en un campo del saber debe cumplir distintas tareas. La primera, en línea con su uso cotidiano, consiste en facilitar el entendimiento. Para Jacobi & Schiele (1988), el discurso divulgador

⁵ "La existencia semiótica no debe confundirse con la existencia 'verdadera', y es necesario distinguir el carácter verídico de nuestras aserciones que provienen de la competencia verbal de producir aserciones de este género. La verdad que se refiere a una aserción de existencia se configura necesariamente como una sobredeterminación, y por ende como una modalización de cuanto ha sido afirmado" (Greimas, 1976, p. 18). Traducción: autor.

⁶ El estudio de los videojuegos se aborda desde dos perspectivas. Murray, en su libro *Hamleth on the Holodeck* (2017) aborda al videojuego desde la narratología y destaca la importancia del relato en la forma de organizar su estructura. Un segundo acercamiento se realiza desde el juego y desde la ludología. Interesantes reflexiones se encuentran de Espen Earseth en la revista *Game Studies*. Malliet (2007) propone un modelo de análisis de los videojuegos a partir de la ludología.

se organiza de acuerdo a sus funciones: I) la necesidad cultural de vulgarizar la ciencia; II) la necesidad de humanizar la ciencia; III) la igualdad en los modos de consumo; IV) la articulación de la cultura en la sociedad como un todo; V) la creación de una relación óptima entre mundo culto y mundo consumido; y VI) el fomento del diálogo entre creadores y consumidores. Tales funciones son el resultado de la dimensión más amplia de la operación del discurso, pero es necesario distinguir su acción como lenguaje. La estructura del mensaje científico contiene una forma de organización descriptible por la semiótica. El mensaje convertido en texto científico se organiza en un nivel semántico, uno semiótico (la unión de sus figuras expresivas con un significado), y uno pragmático (en respuesta a las necesidades del receptor, Berthelot, 2003). Cada texto divulgativo supone la orientación del discurso y se ve afectado por el orden para privilegiar y para organizar el mensaje. Comprender la estructuración del lenguaje utilizado es una tarea semiótica en su doble valor: significar en el interior de un texto y describir la eficacia de un lenguaje. Eco (1993) retoma del lingüista Louis Hjelmslev un modelo semiótico apto para detallar la operación de una lengua natural, y por ende el funcionamiento de cualquier lenguaje al estructurar mensajes.

Tabla 3. Modelo semiótico de lengua natural.

CONTENIDO	Continuum
	Sustancia
	Forma
EXPRESIÓN	Forma
	Sustancia
	Continuum

Fuente: Eco (1993).

El modelo de dos planos de Jakobson separa la dimensión abstracta y ordenada de la parte de ejecución material. A pesar de su uso por autores como Seymour Chatman para explicar la narratividad en el cine y la literatura, su empleo aquí nos sirve para esbozar una especie de mapa donde situar los enfoques y las preguntas nacidas del connubio cine-historia. Gracias a los planos se separan los recursos formales empleados para distinguir el radio de acción de cada estrato en una comunicación científica. La comprensión del funcionamiento de cada estrato hace posible esclarecer sus dimensiones semántica y pragmática en el trabajo de reconocimiento, valoración y evaluación de todo mensaje científico.

3. DIVULGAR LA HISTORIA EN CINE Y TELEVISIÓN: PRIMERAS APROXIMACIONES

Por su capacidad para transmitir un mensaje de carácter social y, por extensión, científico, y por su condición de precursor de la estructuración de la imagen en la era digital (Manovich, 2001, 2005), el cine será el principal sistema semiótico que analizaremos. Y advertiremos que la descripción de la divulgación en un sistema consolidado como el cinematográfico no agota el estudio de la actividad intersemiótica (Cid Jurado, 2007, 2013) que tiene lugar cuando una trama inspirada en un evento histórico es acogida por el cine documental, el docudrama televisivo (León, 1999; Hernández Corchete, 2008) o la narrativa ficcional (Ferro, 1976, 2008; Parente, 2005; Munslow 2007). Las contribuciones analíticas de mayor impacto se han centrado en explicar la divulgación de la historia, como ha sucedido primero en el cine y más recientemente en la televisión, también en su relación con la realidad o la posible realidad (Francescutti, 2004).

La divulgación histórica en el cine es materia de un continuo debate en el cual se cruzan diversas problemáticas: I) la historia del cine basado en hechos históricos o con vocación para narrar la historia (Rosenstone, 1997, 2006); II) la narratividad en el proceso organizador de una Historia –evento histórico sucedido– contenido en una historia –relato– (Munslow, 2007); III) la composición de un relato por medio de elementos de ficción; IV) la verosimilitud en el relato y sus condiciones de verdad con respecto a los hechos históricos narrados (Chapman, 2008); V) el componente emocional y pasional organizador de todo relato (Eisenstein, 1967); VI) los valores éticos transmitidos de manera concisa en un relato y el punto de vista determinado por el relato (Lotman 1973, 1979; Didi-Huberman, 2015). Desde su origen, el cine ha transitado un largo camino en paralelo con la historia. Eisenstein (1967) dio cuenta de la complejidad del recorrido inicial al identificar la representación patémica o de las pasiones y su inclusión en una narrativa visual:

La unidad orgánica de una obra de arte y la sensación de unidad que de ella se recibe, sólo puede lograrse si la ley de construcción de la obra responde a la ley de estructura de los fenómenos orgánicos naturales (1967, p. 452).

La historia divulgada a través del cine enfrenta la relación de dos sistemas en intersección, cine y discurso divulgativo, y con responsabilidades distintas en el uso del audiovisual como recurso expresivo. En ese recorrido la historia dota a los sistemas semióticos con un alto valor indicial (Cid Jurado, 2016) de mecanismos interpretativos que participan con tareas predeterminadas en su divulgación-vulgarización. El cine ha sido desde sus inicios un vehículo de aproximación a la historia, sea para expandir su conocimiento, sea para utilizarla como fuente inagotable de relatos a ser contados “nuevamente”. Y como tal ha sido examinado desde los propios estudios filmicos, o desde perspectivas inherentes a la investigación histórica, o desde la semiótica, y con orientaciones

motivadas por una disciplina que es considerada campo de la otra, tales como la semiótica del cine, el cine de historia, la historia en el cine, la historia del cine.

Un acercamiento metodológico atento al funcionamiento de los recursos y de su organización estructural hace posible focalizar la divulgación en medios audiovisuales. Novoa y Barros (2012) perfilan las cinco relaciones siguientes: I) la fuente histórica; II) la representación histórica; III) los agentes históricos; IV) el instrumento de enseñanza de la historia; V) la tecnología de apoyo a la investigación histórica; y VI) el lenguaje y el modo de imaginación aplicables a la historia.

En el citado modelo de dos planos la clasificación por enfoques encuentra su pertinencia en su respectivo estrato: la filosofía de la historia, al narrar un hecho desde un punto de vista ideológico (Rosenstone, 1997; Novoa & Barros, 2012); la estructura narrativa y los procesos inherentes a la interpretabilidad (Smith, 1976, 2008; Ferro & Planchais, 1997); la relación con la realidad, la ficción, la verosimilitud (Aumont, 2014); la organización narrativa de los relatos (Munslow, 2007; Hughes-Warrington, 2007); la semiosis entre unidades del relato audiovisual y contenidos históricos, historiográficos y filológicos (Ferro, 1977, 1980, 2003, 2008; Uroz, 1999; Jameson, 2007, 2012; Sánchez, 2006); la organización estructural narrada y sus efectos en el hecho convertido en relato cinematográfico (Lagny, 1992, 1997; Chapman, 2008), los recursos técnicos y las tecnologías a disposición, en su posibilidad de incidir en la producción (Eisenstein, 1967; Manovich, 2005, 2011). Tomando como base el modelo de dos planos, la tabla a continuación esquematiza los componentes y enfoques referidos para identificar su funcionamiento estructural:

Tabla 4. Planos y estratos en la clasificación de estudios del cine y de la historia.

PLANOS		ESTRATOS	COMPONENTE	ENFOQUE
CONTENIDO		Sustancia	Perspectiva de observación	Ideología
	Semiosis o función semiótica	Forma	Narratividad	Estructura narrativa elegida
EXPRESIÓN		Forma	Recursos expresivos elegidos	Organización estructural narrada
		Sustancia	Recursos expresivos disponibles, posibles o virtuales	Técnica y tecnología

Fuente: elaboración del autor.

Si el signo supone tres dimensiones (sintáctica, semántica y pragmática), su orden estructural implica dos planos con sus respectivos estratos, y cada aproximación analítica se concentra en sus posibles combinatorias. La clasificación

resultante (Tabla 5) ofrece un mapa de un acercamiento teórico-metodológico al cine como agente divulgador de la historia así como de su extensión a otros sistemas⁷:

Tabla 5. Niveles y condiciones sgnificas de análisis de un texto histórico audiovisual.

	Organización sintáctica	Organización semántica	Relación pragmática
Nivel filosófico	Condiciones de interpretación	Ideología	Conflicto o aproximación ideológica
Nivel teórico	Estructura narrativa	Narratividad (género)	Disposición hermenéutica
Nivel metodológico	Uso y empleo de recursos	Estructura narrativa y eficacia comunicativa	Verosimilitud, reconocimiento
Texto audiovisual	Recursos utilizados	Eficacia comunicativa del hecho histórico	Aceptación o rechazo

Fuente: elaboración del autor.

3.1. La historia en las series de televisión

La divulgación histórica ha sido más frecuente en el cine que en la televisión, y por tal motivo se ha reflexionado en mayor medida acerca de aquel. En este epígrafe detallaremos las características de la divulgación televisiva⁸, en la que vuelve a reaparecer la problemática relación entre cine e historia arriba mencionada.

En las series transmitidas en televisión abierta, cable o plataformas de pago, las temáticas alusivas a hechos considerados parte de la historia aumentan con regular frecuencia y alcanzan amplios índices de recepción; y algunas⁹ adaptan intersemióticamente sucesos acaecidos a la ficción, con importantes audiencias y tareas específicas a nivel social (Bielby & Harrington, 2008). Los hechos históricos llegan a amplios públicos gracias a las series en mayor medida que a través de los libros de texto o a las lecciones en las aulas (Hughes-Warrington, 2007), siendo superadas únicamente por la fotografía. Narrativa audiovisual e historia coinciden en tanto la primera es un componente del registro visual y de la memoria colectiva, base de la segunda. La televisión contribuye de manera sustancial al cúmulo de imágenes capaces de funcionar como documentos para la reconstrucción histórica (Crivello, 2010) plasmada en las series. Día a día, construye imágenes que constituyen una historia visual, narrada pertinentemente y colocada en el orden de los acontecimientos en el seno de una iconosfera¹⁰.

⁷ Considerar los niveles a partir de un enfoque filosófico, un encuadre teórico, una perspectiva metodológica y la configuración textual para el análisis representa un recorrido de aproximación semiótica. Véase a Fabbri, 1998, 2000.

⁸ La divulgación de la historia se observa únicamente en la ficción televisiva sin considerar otros formatos.

⁹ Véase las series *Downton Abbey* (2010-2015), *Versailles* (2015-2016), *Isabel* (2012-2014) y *Vikings* (2013-2017).

¹⁰ El concepto es ampliamente manejado por el historiador del cine español Gubern (1987), y opera de modo similar a la semiosfera de Lotman: hace posible la existencia de imágenes circulantes como factor cohesionador de un grupo cultural, proporciona identidad, reconocimiento y unicidad, y permite la comunicación interna de una cultura, es decir, su sobrevivencia.

Sin embargo, en el connubio de funciones identificadas por Jost (2001, 2005) como lo real, lo lúdico y lo ficcional, la primera de éstas instituye un tipo de género televisivo con mecanismos de verosimilitud distantes en forma y conceptualización de los empleados por la ficción, como sucede en el documental. Una serie es concebida por el autor, más cercana a los dispositivos de cognición puestos en marcha por los contenidos de una serie ficcional, donde predominan recursos emotivos y pasionales, e incluso lúdicos. La separación entre lo “serio” y lo “no serio” propicia el surgimiento de una división entre lo real y lo ficcional. Su falta de “seriedad” como contenedor de relatos históricos hace de la televisión un vehículo problemático del evento histórico, si se la compara con el relato filmico, menos cuestionado. Aunque éste no es el único problema, solo evidencia los efectos recurrentes y la orientación de la producción televisiva en el marco de la *global televisión*¹¹.

En el mismo orden de ideas, la televisión es entendida como un aparato receptor, un sistema organizador de significados, un sistema productor de significados y un modo de acceder al conocimiento (Jurado Cid, 2013; 2017), lo cual da lugar a distintas problemáticas, cada una de las cuales señala un nivel de acción en los efectos de la producción y el consumo de series. En la acepción televisión-aparato, el significado se ve modificado en su importancia de artefacto receptor por el incremento en el consumo de las pantallas portátiles, perdiendo actualidad y capacidad descriptora de un fenómeno. No obstante, deja vigente las tres acepciones anteriores: un lenguaje, un sistema semiótico y un sistema de cognición. Si el lenguaje televisivo de las series televisivas permite comprender su funcionamiento y eficacia al abrir paso a la “alfabetización” y enseñanza, su articulación en sistema semiótico facilita comprender su ejercicio para construir significados. El sistema de cognición, por su parte, alude así a los procesos derivados de los mecanismos empleados para ofrecer conocimiento gracias al esquema de percepción, los mecanismos de cognición y los esquemas cognitivos (Eco 1997 [1999]). Precisamente, la construcción de tales esquemas nos interesa sobremanera de cara a individualizar el funcionamiento de las relaciones entre historia y televisión: la ficción y el relato ofrecen los caminos, y la cognición las competencias desarrolladas por el usuario-receptor. La cuestión radica ahora en cómo identificar las formas del funcionamiento y las problemáticas resultantes.

¹¹ La *Global TV* o televisión global se encuentra regulada por reglas del mercado en las cuales subsisten lógicas como el idioma original, el doblaje o los subtítulos, etc. Más recientemente, la producción de series involucra a casas productoras de distintos países que delinear el espacio y el tiempo de exhibición. Bielby y Harrington (2008) señalan cinco componentes que determinan esquemas de producción e incluso distribución y exhibición: *cultural creators, conventions or shared understandings, gatekeepers, organizations, audiences*.

3.2. Historia como cognición en televisión

Para comprender la relación de un campo del conocimiento con sus creaciones y con un sistema de comunicación, ejes en los cuales televisión e historia se comunican, es necesario señalar algunas problemáticas de la disciplina histórica. Ciertas dificultades derivadas de algunos enfoques academicistas impiden reconocer la eficacia del lenguaje televisivo aplicado a hechos históricos. En el discurso de la historia se emplean léxicos especializados para referir los acontecimientos y se estructuran las ideas con las cuales se exponen (Guilhaumou, 2010). Al problema de las configuraciones ideológicas se agrega el de las formas de la narratividad, entendidas como una extensión discursiva por su coherencia y cohesión y por su acción como macro-operación discursiva. El debate sobre la narratividad en la historia ha dado lugar a posiciones encontradas, llegando algunas a negar la separación neta entre narración propiamente dicha y documento histórico. La separación entre conciencia histórica y conocimiento histórico ha permitido reflexionar sobre esas dos actividades las cuales migran junto con los vehículos en los cuales la historia circula (White, 1973, 2001). Los modelos de narración y conceptualización histórica obedecen a una dinámica diacrónica o procesional y una sincrónica o estática, con el fin de revelar leyes o principios, aportar claridad para la comprensión de los hechos y alcanzar un *efecto explicatorio* (White, 1973, 2001, p. 16) materializado en el estilo de pensamiento histórico.

La semiótica, por su parte, ha abordado el problema a partir del texto histórico y los mecanismos exegéticos de la interpretación. La revisión del discurso histórico es fundamental en primera instancia, mientras que en el segundo caso se trata de la búsqueda de una hermenéutica adecuada, el centro de la acción para alcanzar la interpretación. Al recorrer el proceso que va del hecho acontecido al hecho registrado y finalmente al hecho narrado –los pasos sucesivos en una semiosis del hecho histórico (Cid Jurado, 2007)–, la exégesis de la historia repercute en los recursos utilizados en cada uno de esos momentos. Se ha remarcado el peso de la mimesis en el relato histórico televisivo, para funcionar de dos maneras de acuerdo a su apego a la realidad: con ficción y sin ficción. Hughes-Warrington reconoce en el cine un doble problema: el referido a las “ways of ‘telling’ by ‘showing’ on screen” y el de los mundos representados, los cuales no exige homogeneidad pero puede condicionar el comportamiento hermenéutico de los espectadores (Hughes-Warrington, 2007, p. 3). Una cosa es cómo se narra una historia, siguiendo las estructuras de un relato, y otra es el conocimiento necesario para comprender lo que la historia quiere comunicar, implícita o explícitamente en el mensaje.

De lo anterior se deriva otro problema: la inserción en una ficción televisiva de los contenidos de un discurso histórico, el nudo central del problema. Algunos contenidos se introducen con el propósito de inyectar historicidad al evento narrado de acuerdo con la sistémica del discurso televisivo específico,

ya que la forma de organización dota de significado, y Hayden White (2005) los reconoce como otro “tipo de relato” (2005, p. 20). Se trata de formas de construir el relato usados con la intención de brindar coherencia y de garantizar vías de acceso cognitivo a su comprensión. De este modo, el romance, la tragedia, la comedia y la sátira son convertidos al sistema televisivo de significación y actúan de manera singular si poseen una trama proveniente de la Historia.

Con el paso del tiempo, la televisión ha demostrado capacidad de incidir en la construcción cognitiva de la experiencia del individuo. Sus diversas formas de actuación están determinadas por el tipo de género, como sucede en los noticieros y su conexión con los hechos reales: gracias a la “conexión directa”, al “inmediato y sin mediación”, a la estrategia enunciativa (yo-tú, el “él” en la diferenciación entre narración y comentario, la *autopsia* del yo vi, etc.). La televisión transmite conocimiento por medio de cuadros interpretativos (Eco, 1979, 2000) que facilitan la comprensión, y mediante la ordenación temporal gracias al *break news* y el maratón de noticias, utilizados para enfatizar la respuesta esperada por del espectador al considerar verdadera la información recibida.

Otro cuadro funcional opera sobre el seguimiento patémico de la narración y muestra las conductas de la audiencia ante la principal pasión escenificada. Las reacciones anticipadas por conexiones lógicas de anterioridad-posterioridad y causa-efecto señalan el vínculo entre un hecho y su anterioridad o posterioridad como cadenas productoras del sentido previsto (Aroldi et al., 2005). Tales marcos organizan y modelan el pensamiento no solo para conocer los hechos sino para reconocerlos aun en ficciones televisivas. Un inserto relacionado con la fórmula información-realidad infunde al texto huésped su necesaria modalidad alética y propicia su reconocimiento como representación de un hecho real (*reality check*). Al insertar en una serie un fragmento televisivo registrado como toma directa de un hecho real se logra que participe de manera activa en la conformación modal del relato ficcional: su presencia refuerza la creencia en la objetividad del relato construido, al margen del grado de ficción y dramatismo, y evidencia su fuerza expresiva para alcanzar el objetivo comunicativo.

3.3. La ficción y la cognición: el discurso audiovisual de la serie televisiva

El concepto de ficción, en su relación con la abstracción que pretende explicar la cognición, abre un espacio de reflexión a cualquier tipo de semiótica. El dispositivo televisivo, entendido como el elemento operante de manera principal en el plano de las expresiones, deja entrever los componentes necesarios para individualizar su funcionamiento, sus tareas y objetivos, y, de igual modo, subraya sus limitaciones en diversos sentidos. La divulgación científica debe enfrentarse a aspectos del lenguaje audiovisual transformados en operadores

de visualidad, entretenimiento, relación intertextual, hábitos de consumo y niveles de comprensión asequibles a varios públicos (Bettetini et al., 2004). El connubio entre historia y relato no queda exento de lo anterior y añade problemáticas relativas a las formas del discurso: la trama y sus complicaciones de género; el drama con un previsible final trascendental para el protagonista de acuerdo a su tipo heroico; la narración y la explicación de lo narrado; los niveles de interpretación y de meta-semiótica puestos en marcha.

Siguiendo la exposición lógica de Hayden White (1973, 2001) de cuanto aviene en el discurso histórico, los efectos de la ficción se manifiestan en las condiciones del formato: I) las formas; II) la organicidad y la síntesis; III) el reduccionismo mecanicista expresado como leyes sujetas a supuestas regularidades; IV) el contextualismo (relacionar un macro-evento con una especificidad). Sin embargo, en su acción rescatan los hilos y su conexión con diferentes áreas del contexto y con las circunstancias que determinan su valor. Un último nivel lo marca la posición transversal e ideológica del sujeto narrador, del cual parte la organización ontológica y la posición con respecto a los valores trascendentales. Es necesario diferenciar el modo de proponer la trama, el modo de argumentarla incluso visualmente y el modo de implicación ideológica (White, 1973, 2001).

Los componentes anteriores del relato de ficción ofrecen sus propios marcos de reconocimiento y permiten vehicular sucesos considerados históricos con un impacto en el público en ocasiones lejano a las *intentio operis*, si se parafrasea a Eco (1979, 2000), al generar los propios cuadros interpretativos e incluso sus recurrentes exégesis (Goliot Lété & Vanoye, 2015). Las *intentio* señaladas por Eco (*autoris, operis, lectoris*) se vuelven evidentes y determinantes en la pre-producción, producción y puesta en onda de una serie melodramática. Lo ilustran las telenovelas producidas en Colombia, donde la *intentio operis* marca el inicio de una semiosis de la imagen histórica. *El cartel de los sapos* (2008), *El Capo* (2009), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012), *Sobreviviendo a Pablo Escobar: Alias JJ* (2017) colocan a los protagonistas del relato en un dilema de “*effects gravement pervers*” (efectos adversos graves) (Ferro & Planchais, 1997). Un dilema relativo a la baja credibilidad de la ficción televisiva, cuya representación de hechos históricos, por su legitimidad en discusión, tiene efectos que dependerán de cómo las audiencias los conecten con significados ulteriores, determinados por un contexto interpretativo ajeno al previsto por los realizadores. Al mismo tiempo, la mediatización atribuye a un evento una importancia mayor a la que reviste como suceso histórico. La *intentio lectoris* sobrepasa en sus efectos las perspectivas de contenido deseadas para las audiencias, las cuales se centran en aspectos particulares de la estructura narrativa, confundiendo los recorridos con su significado profundo. Es decir, los triunfos circunstanciales del narcotraficante son presentados positivamente, en vez de ser la sanción última en la fase terminal de un relato. En la mayoría de

las series el falso héroe no recibe un castigo inmediato; la punición se reserva para el desenlace, pero muestra los resultados nocivos, en primera instancia como microrrelato enriquecido por la minucia negativa de la delincuencia pasajera, usada incluso como forma de veracidad en las fases del relato.

Lo anterior se explica por los cuadros cognitivos construidos por la televisión por medio de los recursos de la ficción: I) la narrativización actúa como forma modelizante en diversos géneros y con los elementos del relato, sin importar su soporte; II) la organización cognitiva del tiempo propicia nuevos contextos de lectura del hecho histórico; y III) las consecuencias de los actos negativos de los personajes se diluyen en la memoria comunicativa. En definitiva, pueden ser ignorados por quienes no vivieron el problema en primera persona, y acomunan hechos del pasado como un solo patrimonio común.

Las recreaciones audiovisuales de sucesos registrados como memoria colectiva negativa se transforman en “la forma de narrar” hechos análogos. La organización estructural y narrativa de las series colombianas sobre el narcotráfico lo ejemplifica de diversos modos: I) los efectos de audiencia generan impacto en las formas visuales, pues su reconocimiento y confrontación con la propia experiencia hacen posible mostrar cognitivamente aquello que se desconoce: mecanismos de verosimilitud en el casting, lugares históricos convertidos en sets, normalización de la violencia, etc.; II) la jerarquización en el macro-relato de la lucha de carteles de hechos registrados en la memoria mediática entraña una relectura de los sucesos y sus autores, que llega a modificar los valores éticos necesarios para su comprensión; III) a las nuevas generaciones desconocedoras de tales guerras se les brinda, en algunos casos, la única versión audiovisual para conocer ese episodio histórico; y IV) constituir una línea directriz en el marco de una interpretación actual desarrolla la capacidad y la función explicativa del evento acaecido en un nuevo contexto.

Tales inconvenientes sugieren problemas observados con anterioridad en el cine en tanto vehículo de la historia (Edgerton & Rollins, 2001): I) la autenticidad como elemento *sine qua non* que se diluye en el montaje, la duración de los planos, la colocación de las cámaras, etc.; II) la veracidad de las fuentes en su recurso a la intertextualidad para recuperar imágenes de telediarios y noticieros; III) la emergencia de una memoria popular con la asignación de valores reconocibles en la memoria comunicativa¹² y activados en la narrativización del género utilizado, pero en el comportamiento subsecuente de la forma de construir los personajes; IV) y la búsqueda de localizaciones originales de los hechos para recrear, reconstituir y filmar el real, rescata en las tomas su valor documental y cognitivo para garantizar la comprensión de su valor histórico. Inconvenientes convertidos en estrategias de enunciación basadas en la conexión con la memoria individual, comunicativa, mediática, colectiva.

¹² Assmann (1997) advierte la existencia de la memoria comunicativa, que corre paralela a la memoria oficial contraponiéndole una versión no contemplada en el registro primero de los acontecimientos.

4. DIVULGACIÓN Y COGNICIÓN. UN RELATO AUDIOVISUAL DE LA HISTORIA

El relato instituye una forma de acceso al conocimiento de cada fenómeno de la vida cotidiana en sus mínimas variaciones y, por ese detalle, cimenta una de las macro-operaciones sobre las cuales se erige la conservación de la memoria colectiva. El proceso de significación, al dotar de sentido a una narración, conforma la principal tarea del relato; por tanto, debe ejecutar una serie de acciones a lo largo de un recorrido narrativo. Al mismo tiempo, debe ofrecer la ilusión de avance y consolidar la puesta en marcha de una historia hasta ese momento virtual o potencial. Dicha tarea es factible gracias a la característica intrínseca de la ficción televisiva, es decir, funcionar como recurso de un lenguaje cuyas partes constitutivas se ubican en los encuadres, las tomas, los ángulos, la iluminación, la cromática o el uso del color, la distancia en una prosémica básica: componentes del nivel plástico y de la sustancia expresiva del discurso audiovisual. En la contraparte del significado se hallan las partes constitutivas que funcionan como garantes del significado construido a través del sentido. Ahí se deben colocar las fuentes que nutren la autenticidad y la verosimilitud del relato, la autenticidad requerida para los valores de verdad a fin de evitar el riesgo de un cuestionamiento paradigmático y la ruina total del esfuerzo semántico de la historia narrada. En una como en la otra, los recursos citados, puestos en relación para significar, como en las series donde el hecho histórico es parcialmente desconocido, se convierten en una estrategia. De ese modo se garantiza la verosimilitud sin complicaciones, pero únicamente si se trata de algo conocido y es expresado con claridad, incluso visual. Como observa Didi-Huberman a propósito del film de Lázló Nemes, *Le fils de Saul*:

Como muchos otros, entré en la habitación oscura armado con un conocimiento previo –un conocimiento incompleto, por supuesto: es suerte de todos– sobre la historia (historia) de la que trata su historia [fílmica]. (...) Su historia (su ficción) sale de la oscuridad: ella incluso “transmite” ese secreto, pero para sacarlo a la luz. (2015, pp. 8 y 9) [Traducción: autor.]

El tipo de recurso audiovisual determina los usos, aún donde el discurso histórico pareciera perseguir el mismo fin de referir una realidad. La ilusión de la toma directa, de la ubicuidad, pertenecen a cuadros interpretativos que modelan la cognición del espectador. Las series norteamericanas sobre la Segunda Guerra Mundial, *Band of Brothers* (2001) y *Pacific* (2010), apelan a mecanismos de legitimación basados en experiencias vivenciales de sobrevivientes insertas a modo de comentario de la narración omnisciente. Con ellos se actúa sobre la capacidad del espectador de relacionar los componentes y seguir el recorrido que los convierte en la demostración del hecho histórico, y, en algunos casos, en la única versión disponible.

Ferro y Planchais (1997) defienden la adecuación narratológica denominada *historia paralela* –un sistema semiótico en transición– para crear versiones de hechos históricos lejanas a un compromiso ideológico o determinadas por problemas de producción televisiva: “De modo que este dispositivo ofrece una forma de historia, sin precedentes hasta la fecha, que no es ni una reconstrucción ni una re-construcción, ni una ficción, sino una reproducción del pasado, un análisis crítico y una perspectiva” (p. 35).

5. EL RECURSO AUDIOVISUAL: LA SUMA DE VARIOS SISTEMAS

El dominio histórico provee contenidos aptos para invadir cualquier sistema expresivo que pueda servirle de vehículo; “no tiene límites y su expansión se produce de acuerdo con unas líneas o zonas de penetración que dejan entre sí espacios agotados o baldíos”, indica Le Goff (1974, p. 7). Las series televisivas son un ejemplo de espacios por colmar, pues al no constituir un producto cinematográfico ni televisivo en su totalidad, se nutren de ambos sistemas, sus antecedentes inmediatos en el arte de narrar historias de la Historia (Cid Jurado, 2017). Inician, además, una transformación que incluye cambios en la visualización: pantallas de variadas dimensiones, fragmentación individual del tiempo de visión, doble o triple atención dispersa, entre otros. No obstante, en las similitudes entre cine y series aparecen usos como consecuencia de la condición de inmediatez en su exhibición y en el estatus al momento de su apropiación por los espectadores (Sepulchre, 2017). Las series asumen tareas específicas en la divulgación de un hecho histórico, como se observa en las bio-series, biografías de personajes de la historia, generalmente vivos: *The Crown* (2016-2018) y *Chimatemi Francesco, il papa della gente* (2015), que sugieren interpretaciones del pasado reciente para comprender el impacto de la imagen política de tales figuras. La Reina Isabel en Inglaterra o Jorge Mario Bergoglio (Papa Francisco) en el mundo católico deben a sus bio-series mejoras en su popularidad. En ambos casos los recursos plásticos abren vías de desarrollo al lenguaje audiovisual; el uso de lugares históricos como escenarios impone formas alternativas de grabación para captar emociones, pasiones y visualizar aspectos de la vida de los personajes de otro modo imposibles de mirar. De manera accesible y a bajo costo, las nuevas tecnológicas proporcionan ángulos de visión antes inalcanzables.

En la divulgación de la historia el cine y la televisión presentan algunas similitudes: I) el lenguaje especializado en la elaboración de mensajes, para su estudio y comprensión, además de sus esquemas cognitivos derivados; II) la función del sistema y su relación con la tarea social encomendada a la divulgación; III) los esquemas cognitivos derivados de la vulgarización de la historia a partir de modelos de comunicación científica viables de manera audiovisual; IV) el *efecto explicatorio* derivado de las condiciones de emisión y recepción

del evento histórico, adecuado a la información y formación, es decir a su tarea de enseñanza y aprendizaje; V) y la verosimilitud alcanza el connubio entre realidad y ficción como efecto complementario de los formatos audiovisuales. Las bio-series ponen de manifiesto necesidades comunicativas emergentes de carácter contextual, las cuales responden a mecanismos de constatación, relación ficción/mundos posibles, esquemas de comprensión, capacidad de abstracción en los lenguajes y en los metalenguajes.

Cabe decir, por último, que el lenguaje audiovisual no se agota en los recursos desplegados por el cine y la televisión en los últimos cien años, pues se extiende al videojuego, la realidad aumentada, la realidad virtual y la animación. Vale decir, además, que se aplica en formas sistémicas o en aspectos funcionales con la tarea de divulgar, hacer conocible y comprensible cada hecho acontecido, denominado Historia.

Desde una perspectiva semiótica, se puede resumir el funcionamiento del proceso de divulgación por planos y estratos. El plano de las expresiones es donde reposa el efecto de la visualidad y ofrece una serie de recursos, y también determina la estrategia narrativa para relatar un hecho histórico. Un comportamiento análogo se observa en el recurso a un lenguaje especializado y su introducción en la estructura narrativa. El plano conceptual soporta los principales efectos de una Historia convertida en historia; la focalización del hecho divulgado, su conversión en metalenguaje para ser entendido, la representación audiovisual del hecho a divulgar, el *efecto explicatorio* como acción de la cognición, la verosimilitud requerida para funcionar como opción divulgativa de un hecho histórico. La semiótica ofrece este recurso, entre otros, para comprender mejor la imprescindible presentación de la historia de un modo accesible y válido acorde con las nuevas formas de consumo del sistema audiovisual.

REFERENCIAS

- Altieri Biagi, M. L. (1998). *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*. Pisa, Italia: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Aroldi, P., Colombo, F. & Scaglioni, M. (2005). La morte alla porta. La gestione politica della crisi in televisione. En Pezzini I. y Rutelli, R. (eds.). *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media* (pp. 85-94). Pisa, Italia: ETS.
- Assmann, J. (1997). *La memoria culturale*. Turín, Italia: Einaudi.
- Aumont, J. (2014). *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*. Paris, France: Bayard.
- Barthes, R. (1971 [1962]). La imaginación del signo. En Jakobson R., Barthes, R. & Moles, A. (eds.), *El lenguaje y los problemas del conocimiento* (pp.27-39). Buenos Aires, Argentina: Rodolfo Alonso Editor.

- Bazerman, Ch. (1991 [1988]). *Shaping Written Knowledge. The Genre Activity of the Experimental Article in Science*. Madison, US: The University of Wisconsin Press.
- Beccaria, G. L. (a cura di) (1988 [1973]). *Linguaggi settoriali in Italia*. Milano: Bompiani.
- Berthelot, J. M. (2003). *Figures du texte scientifique*. Paris, France: PUF.
- Bettetini, G., Braga, P. & Fumagalli, A. (2004). *Le logiche della televisione*. Milano, Italia: Franco Angeli.
- Bielby, D. & Harrington, C. L. (2008). *Global TV. Exporting Television and Culture in the World Market*. New York, US: University Press.
- Burke, P. (2002 [2000]). *Historia social del conocimiento*. Barcelona, España: Paidós.
- Chapman, J. (2008). *War and film*. London, UK: Reaktion Books.
- Cid Jurado, A. (2007). El desembarco de Normandía y el imaginario cinematográfico: del hecho filmico a la reconstrucción del hecho histórico. *Semiótica del Cine. Revista de la Asociación Venezolana de Semiótica*, 7.
- Cid Jurado, A. (2013). Ficción en la historia, en la televisión y el cine del Bicentenario. *Revista SituArte*, 13, 9-18.
- Cid Jurado, A. (2015). La ficción y la historia: las formas del relato en la cognición televisiva. En N. Pardo, *Semióticas, materialidades, discursividades y culturas* (pp. 236-255). Bogotá, Colombia: UNC.
- Cid Jurado, A. (2016). Metasemiótica y cognición: Memoria fotográfica en la bomba de Hiroshima. *Cuadernos del CORDICOM*, 1, 153-176.
- Cid Jurado, A. (2017). El futuro de la televisión como sistema de cognición. En Acosta, G. Maya, C. (2017), *Semiótica: Estudios contemporáneos* (pp. 233-254). Medellín, Colombia: Sello editorial.
- Crivello, M. (2010). Histoire et télévision. En Delacroix, C., Dosse, F., Garcia P. Offenstadt, N. (Eds.), *Historiographies I. Concepts et débats* (pp. 330-340). Paris, France: Gallimard.
- Coutin, R., Hudrisier, H. & Losquin, M. V. (1996). *La transmission des savoirs scientifiques*. Paris, France: CTHS.
- Delacroix, C., Dosse, F., Garcia P. & Offenstadt, N. (2010). *Historiographies I. Concepts et débats*. Paris, France: Gallimard.
- Delacroix, C., Dosse, F., Garcia P. & Offenstadt, N. (2010a). *Historiographies II*. Paris, France: Gallimard.
- Didi-Huberman (2015). *Sortir du noir*. Paris, France: Éditions de Minuit.
- Eco, U. (2000 [1979]). *Lector in fabula*. Barcelona, España: Lumen.
- Eco, U. (2016 [1993]). *La ricerca della lingua perfetta*. Madrid, España: Crítica.
- Eco, U. (1999 [1997]). *Kant y el ornitorrinco*. Barcelona, España: Lumen.

- Eisenstein, S. (1967 [1937]). Unidad orgánica y patetismo en la composición de “El Acorazado Potemkin”. En S. Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje* (pp., 453-459). La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC.
- Edgerton, G. R. & Rollins, P. C. (2001). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky, US: The University Press of Kentucky.
- Fabbri, P. (2000). *El giro semiótico*. Barcelona, España: Gedisa.
- Ferro, M. (2008 [1976]). The fiction film and historical analysis. En P. Smith (Ed.), *The Historian and Film*. (pp. 80-94). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ferro, M. (2008 [2003]). *El cine: una visión de la historia*. Madrid, España: AKAL.
- Ferro, M. & Planchais, J. (1997). *Les médias et l'histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Paris, France: CFPJ.
- Folena, G. (1994). *Volgarizzare e tradurre*. Torino: Einaudi.
- Francescutti, P. (2004). *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Goliot-Léte, A. & Vanoye, F. (2015). *Précis d'analyse filmique*. Paris, France: Armand Colin.
- Gotti, M. (1991). *I linguaggi specialistici*. Firenze, Italia: La Nuova Italia.
- Greimas, A. J. (1976). *Sémiotique et sciences sociales*. Paris, France: Seuil.
- Guilhaumou, J. (2010). *Discours*. En Delacroix, Dosse, Garcia, Offenstadt, N. (eds.), *Historiographies I. Concepts et débats* (pp. 720-724). Paris, France : Gallimard.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Hernández Corchete, J. A. (2008). *La historia contada en televisión*. Barcelona, España: Gedisa.
- Hughes-Warrington, M. (2007). *History goes to the Movies*. New York, US: Routledge.
- Jameson, F. (2012 [2007]). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Jacobi, D. (1999). *La communication scientifique. Discours, figures, modèles*. Grenoble, France: PUG.
- Jacobi, D. & Sciele, B. (1988). *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*. Ceyzérieu, France: Champ Vallon.
- Jakobson, R. (2009 [1933]). *La fine del cinema?* Milano, Italia: Booktime
- Jakobson, R. (1988 [1976]). El metalenguaje como problema lingüístico. En *Obras selectas I*. Madrid: Gredos.
- Jost, F. (2001) *La télévision du quotidien. Entre réalité et fiction*. Bruselas, Belgique: De Boeck.

- Jost, F. (2005). *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris, France: Armand Colin.
- Lagny, M. (1997 [1992]). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, España: Bosch.
- Le Champion, R. (2018). *La televisión*. Paris, France: Le Découverte.
- Le Goff, J. & Nora, P. (1974). *Hacer historia. Nuevos problemas*. Barcelona, España: Laia.
- León, B. (1999). *El documental de divulgación científica*. Barcelona, España: Paidós.
- Lotman, Y. (1979 [1973]). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona, España: Gustavo Gilli.
- Mailliet, S. (August 1, 2007). Adapting the Principles of Ludology to the Method of Video Game Content Analysis. *Game Studies*, 7.
- Manovich, L. (2011 [2005]). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Munslow, A. (2007). *Narrative and History*. Hampshire, UK: Palgrave, Macmillan.
- Murray, J. (2017 [1997]). *Hamleth on the Holodeck. The Future on Narrative in Cyberspace*. Cambridge Mass, UK: MIT Press.
- Novoa, J. & Barros J. A. (2012). *Cinema-História. Teoría e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro, Brazil: Apicuri.
- Parente, A. (2005). *Cinéma et narrativité*. Paris: L'Harmattan.
- Porro, M. (1988 [1973]). I linguaggi della scienza e della tecnica. En G. L. Beccaria (ed.), *I linguaggi settoriali in Italia* (pp., 181-206). Milano, Italia: Bompiani.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, España: Ariel Historia.
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on film / film on history*. Edimburgo, UK: Pearson Longman.
- Sáenz Valiente, R. (2011). *Arte y técnica de la animación*. Buenos Aires, Argentina: De la Flor.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sepulchre, S. (2015 [2011]). *Décoder les séries télévisées*. Bruselas: De Boeck.
- Smith, P. (2008). *The Historian and Film*. London, UK: Cambridge University Press.
- Uroz, J. (1999). *Historia y cine*. Alicante, España: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- White, H. (2001 [1973]). *Metahistoria*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- White, H. (2005). *El texto histórico como artefacto y otros escritos*. Barcelona, España: Paidós.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- Aguilar, A. (2017). *Sobreviviendo a Pablo Escobar: Alias JJ*. Colombia: Caracol TV.
- Cardona, M & Moreno, C. (2008). *El cartel de los sapos*. Colombia: Caracol TV.
- Daldry, S. & Morgan, P. (2016-2018). *The Crown*. London, UK: Left Bank Pictures-Sony Pictures Television.
- Fellowes, J. (2010-2015). *Downton Abbey*. London, UK: ITV.
- Gabrielli, R., Vilaplana, L. & Bolivar, G. (2009). *El Capo*. Colombia: Fox Telecolombia.
- Mellor, E. & Wakefield, S. (2013-2017). *Vikings*. Canadá-Irlanda: Shaw Media-MGM Television.
- Nemes, L. (2015). *Le fils de Saul*. Hongrie: Laokoon Filmgroup.
- Pietro Valsecchi & Luchetti, D. (2015) *Chimatemi Francesco, il papa della gente. Italia: Taodue*
- Romero, N. & Frades, J. (2012-2014). *Isabel*. España: TVE.
- Spielberg, S., Hanks, T. Smith, P., Jendresen, E. & Ambrose, S. (2001). *Band of Brothers*. US-UK: HBO.
- Uribe, J. & Moreno, C. (2012). *Pablo Escobar, el patrón del mal*. Colombia: Caracol TV.
- Van Patten, T. et al. (2010). *Pacific*. US-UK -Australia: DreamWorks Television-Playtone.
- Wolstencroft, D. & Mirren, S. (2015-2016) *Versailles*. France: Groupe TF1.

IDENTIFICACIÓN DEL AUTOR

Alfredo Tenoch Cid Jurado. Doctor en Semiótica por la Università di Bologna (Italia). Fue miembro de la Cátedra de Semiótica dirigida por Umberto Eco, Università di Bologna (Italia). Profesor y coordinador del Área de Semiótica Visual y Semiótica de la Imagen, Carrera de Comunicación Social, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco (México). Fue presidente de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS) y vicepresidente de la Internacional Association of Visual Semiotics (IAVS). Fue profesor invitado y conferencista en diversas universidades de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, y ha publicado numerosos ensayos en revistas especializadas, entre los que pueden mencionarse: *The culinary and the social-semiotics: spicy foods and their meanings in Mexico, Italy and Texas* (*Revista Semiotics*, 2013); *Música, visualidad y espectáculo: del flash mob al smart mob* (*Revista Inmediaciones de la Comunicación*, 2016); *El mecanismo de la violencia: el signo en la traducción intersemiótica* (*Revista DeSignis*, 2018); *La semiótica culinaria y el patrimonio cultural: la cocina colombiana* (*Revista Chilena de Semiótica*, 2018).

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO

Cid Jurado, A. (julio-diciembre, 2018). Divulgar la historia en lenguajes audiovisuales. Una aproximación semiótica: el caso del cine y la televisión. *InMediaciones de la Comunicación*, 13(2), 71-93.