

Imágenes que susurran. Un recorrido semiótico visual por *As voces baixas*

Claudia López Barros

Boletín de Arte (N.º 22), e034, septiembre 2021, ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e034>

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata

La Plata. Buenos Aires. Argentina

IMÁGENES QUE SUSURRAN

UN RECORRIDO SEMIÓTICO VISUAL POR *AS VOCES BAIIXAS*

WHISPERING PICTURES

A VISUAL SEMIOTIC PATH THROUGH *AS VOCES BAIIXAS*

Claudia López Barros / lopezbar@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido: 30/04/2021

Aceptado: 27/05/2021

RESUMEN

En este artículo proponemos un recorrido de lectura de las imágenes fotográficas que componen el libro de Manuel Rivas: *As voces baixas* (en su primera edición de octubre de 2012, en lengua gallega) así como en su traducción a la lengua española-castellana, del año 2013: *Las voces bajas*.

Analizamos el contraste entre el original y su versión española-castellana atendiendo a las distintas escenas comunicacionales que se plantean en uno y otro caso.

Se trata de un texto sobre la memoria familiar y también social, en el que las fotografías ofician de testimonio de las historias, tanto particulares como de época. Aunque nos centramos en lo visual, esta lectura mantiene un diálogo con el relato escrito, relato que se construye incluyendo esas imágenes. Se trata de acercarnos a esos *paraísos inmóviles* que no dejan de inquietarnos a uno y otro lado del Atlántico.

PALABRAS CLAVE

Imágenes; memoria; fotografía; enunciación; emigración

ABSTRACT

In this paper we propose a reading route through the pictures that compose Manuel Rivas's book: *As voces baixas* (its first edition of October 2012, in Galician), as we analyze what happened in its translation to the Spanish language in 2013, *Las voces bajas*.

We work on the contrast between the original and its Spanish version according to the many communication scenes that arise in each case.

This text deals with family and social memory, where the photographs work as a testimony of the stories both individuals and from the period.

Although we focus on the visual aspects, this reading will maintain a dialogue with the written story, a story that is built with those images. We carry out an analysis that allows us to approach these *immobile heavens* that still disturb us on both sides of the Atlantic.

KEYWORDS

Pictures; memory; photography; enunciación; emigration



«La cámara ha sido empleada como un instrumento de la memoria viva. [...] La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada.»
John Berger (1998)

¿Qué voces son las que aparecen *As voces baixas* (2012) / *Las voces bajas?* (2013)? ¿Qué se hace oír en ese entramado de textos e imágenes?

Esas voces son múltiples: las de los niños, la de la gente común, las de los emigrantes, las de las mujeres que hablan solas y también, en sentido amplio, la voz de Galicia.

En este trabajo vamos a detenernos en las imágenes fotográficas que componen *As voces baixas* / *Las voces bajas*.¹ Inevitablemente, aunque nos centremos en lo visual, esta lectura mantendrá un diálogo con el relato textual, relato que se construye incluyendo esas imágenes. Un viaje a esos paraísos inmóviles, al decir de Manuel Rivas (2013),² que nos inquietan y que nos interpelan a uno y otro lado del Atlántico porque son imágenes que promueven un alto grado de identificación en el emigrante gallego que vive en la diáspora.³

Las imágenes, polisémicas, abren múltiples campos de sentido que cada espectador colmará, en términos de Eliseo Verón (1988), desde sus propias condiciones de reconocimiento.⁴ Esto significa que podrá hacerlo, al menos, desde los discursos de la imagen, del estilo de época y los de su propia historia.

La serie de fotografías que recorre el libro oficia de testimonio⁵ de las voces bajas en distintos usos sociales: por ejemplo, las de las ocasiones especiales o eventos tales como la boda, el carnaval, o bien como registro de la infancia, de la juventud, del trabajo en su cotidianidad. Se encuentran plasmadas principalmente en dos géneros: el del retrato y el del paisaje, aunque claramente prima el primero. La serie muestra, además, tanto fotografías de pose como instantáneas.

En este recorrido, uno entre tantos posibles, vamos a partir desde las imágenes fotográficas de *As voces baixas*, en su primera edición de octubre de 2012, en gallego. La tomamos como

1 Manuel Rivas (2013) reconoce especialmente en los Agradecimientos a Manuel Bermúdez «Chao» y a Carmelo Seoane, por tener «la generosidad de ceder algunas fotografías del “paraíso inquieto”. Como generoso fue el fotógrafo Xoán Piñón, que recuperó y me cedió de su archivo dos fotos en las que aparece mi hermana María en su juventud» (p. 201).

2 En el capítulo octavo de *Las voces bajas* (Rivas, 2013), se señala: «Gastón Bachelard definió el mundo pintado por Chagall como un “paraíso inquieto”» (p. 75). Tomamos prestada esta metáfora que ha sido aplicada al lenguaje pictórico para trasladarla al universo fotográfico.

3 Este artículo es fruto de la exposición realizada el 20/04/14 en el evento «Narrativas de lo real» organizado por el programa Lectura Mundi de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) en la Ciudad de Buenos Aires. En ese evento fueron expuestas reproducciones de las fotografías de *As voces baixas* (Rivas, 2012) y como souvenir se repartieron esas reproducciones en tamaño pequeño (como señaladores) al público presente, en su mayoría hijos y nietos de emigrantes gallegos que expresaban agradecimiento e identificación de esas imágenes con las de sus propios álbumes familiares.

4 Eliseo Verón (1988) ha definido como condiciones de reconocimiento a aquellos discursos que habilitan y restringen la lectura de los textos (sean estos verbales, visuales o audiovisuales). Este concepto propuesto en La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad ha sido revisitado y ampliado en textos posteriores como, por ejemplo, en *Fragmentos de un tejido* (2009) y *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes* (2013).

5 Philippe Dubois (1986) es uno de los teóricos sobre la fotografía que más ha insistido en señalar el doble componente del signo fotográfico: tanto icónico como indicial. Es la indicialidad fotográfica la que habilita este carácter testimonial.

original no solo por ser la primera edición, sino por estar escrita en la lengua original de Manuel Rivas, su autor. Este texto nos vincula de un modo más directo con la identidad de esas voces baixas que subsisten durante el franquismo.

Este libro es definido en su contratapa como «una novela de la vida»,⁶ con un elevado componente autobiográfico y se señala que «En *Las voces bajas* el yo anda/transita en la búsqueda de un nosotros».⁷ Esta primera persona, este «yo» que se hace cargo de la enunciación, ¿qué nosotros propone en esas imágenes? Por momentos, un nosotros acotado a lo familiar, en particular, al nosotros conformado por María (la hermana mayor) y Manuel; en otros, un nosotros que se proyecta hacia lo social, atravesado por el estilo de época, tal como sucede en la foto de boda de los padres, en la del retrato grupal escolar; y, en muchas ocasiones, un nosotros gallego: los vecinos, las lavanderas, el carnaval, los emigrantes.

RECORRIDOS VISUALES

La primera imagen del original, destacada por su posición de primer contacto con el lector, es la fotografía de portada. El libro inicia el recorrido con el retrato de Manuel y María, de niños, pequeños. La imagen desprende una emotividad que se amplía en varios niveles. Esos niños que aún hoy nos miran, desde ese instante en el que fueron captados por el ojo de la cámara, con esos rostros que, al ser infantiles, transmiten ternura, hermanados en el corte de cabello, en el predominio de la ropa clara, la similitud de las piernas, en las idénticas medias y zapatos.

La niña esboza una sonrisa que se desprende tanto de su boca como de sus ojos vivaces. El niño, en cambio, nos mira serio, con un ceño que apenas se adivina a punto de fruncirse, los ojos más pequeños, tal vez como preguntando. Muestra la manga derecha de su saco de lana un poco arremangada y este movimiento ascendente es acompañado por su mano que levanta el corto pantalón.

Esta fotografía, al igual que las del interior del libro, es en blanco y negro, lo que refuerza su carácter de pasado. La fotografía es siempre pasado, es el «esto ha sido» (Barthes, 1990, p. 136), el haber estado allí delante de la cámara en ese momento, un instante que ha quedado fijado y que irremediamente ya no está.

Actualmente puede hablarse, además, de un efecto de sentido estetizante de la fotografía en blanco y negro.⁸ Sin embargo, en estas imágenes parece primar el sentido de documento familiar, la certificación de esa existencia, de ese pasado, y por ello la carga emotiva se acrecienta. El uso ilustrativo pero también testimonial de las imágenes fotográficas refuerza lo autobiográfico [Figura 1].

6 «Unha novela da vida [...]». Traducción de la autora del artículo.

7 «En *As voces baixas* o eu anda á procura de nós». Traducción de la autora del artículo.

8 A diferencia del efecto testimonial, podríamos pensar en este uso «estetizante», por ejemplo, en las imágenes fotográficas que son parte de Polaroid (1986), con fotografías de Ricardo Bóo y de Suso de Toro.

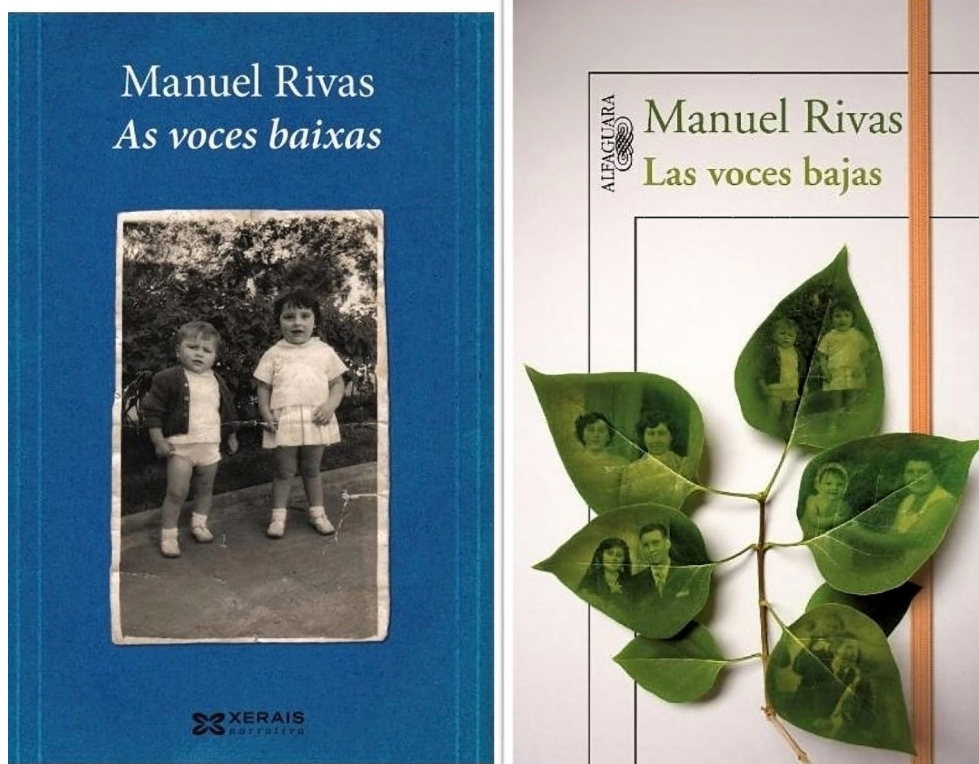


Figura 1. Fotografías de las portadas de los libros de Manuel Rivas *As voces baixas* (Edicións Xerais de Galicia, 2012) y *Las voces bajas* (Alfaguara, 2013)

En la portada en español/castellano el lenguaje fotográfico original se encuentra trabajado digitalmente en una composición: sobre la imagen de una rama de siete hojas pueden distinguirse fragmentos de cinco fotografías que hallaremos luego, en el interior del libro. Se ha operado un recorte, una selección, un cambio de soporte y de color. En la tapa de la versión española-castellana, las imágenes lucen verdes, metonímicamente han variado hacia el color estereotipado de las hojas. Prevalece el efecto compositivo de conjunto y, en él, la metáfora: el árbol genealógico, las ramificaciones como diversas etapas de la vida.

Como se ha señalado, se ha efectuado una selección de imágenes. En ella se han privilegiado los retratos y las figuras cercanas al autor, incluyéndolo. La primera en orden ascendente es un fragmento de la foto de la portada original. Allí, debido al recorte, se pierden los detalles mencionados en relación con los peinados y la vestimenta que se encuentran en la portada de *As voces baixas*.

A excepción de la última imagen en la que el protagonista mira afuera de campo, como invitando a iniciar el texto del libro, el resto queda conformado por retratos de rostros que miran a cámara. Sin embargo, la función apelativa queda diluida en la composición: el carácter de interpelación que posee la portada original en esas voces baixas de los dos niños hermanos cede frente al conjunto de estas otras voces texturadas y plasmadas en ese soporte de las hojas de árbol. Las fotografías han sido intervenidas no solo en el recorte realizado, sino que los originales cambian parte de sus rasgos: el color blanco y negro, los bordes del marco, su textura, para adaptarse al espacio de cada una de esas hojas verdes que surcan con sus líneas cada una de las fotografías y enfatizan el efecto de ilustración; el carácter testimonial pasa a un segundo plano.

En la contratapa del original se indica que se trata de un libro en el que se «entrelaza la memoria personal y colectiva».⁹ Esto sucede en el conjunto del discurso que se conforma entre texto y fotografías. Las imágenes, aun las del orden más personal, más íntimo, dan cuenta a la vez de la memoria familiar y social.

En relación con la memoria social, Manuel Rivas es un poeta y escritor que ha tematizado tanto la emigración como el exilio gallego¹⁰ en diversos textos en el ámbito de la literatura

9 «É un libro no que se entrelazan a memoria persoal e a colectiva». Traducción de la autora del artículo.

10 Bárbara Ortuño Martínez (2016) desarrolla las diferencias entre las categorías de emigrantes (ligados a una situación económica desfavorable) y la de exiliados (en la que predomina una amenaza de vida debido a una posición política), esta última categoría muchas veces queda integrada a la noción de emigración política.

y del periodismo; «El acontecimiento de la historia española que reúne las características definitorias del exilio por antonomasia [...] es la salida masiva y violenta de población con motivo de la Guerra Civil y de la implantación de la dictadura franquista» (Ortuño Martínez, 2016, p. 78). En el caso que nos ocupa se hace mención de dos figuras capitales: la de Alfonso Castelao con la lectura secreta de *Sempre en Galiza* como un libro escrito y editado en el exilio, «Un libro acostumbrado a vivir escondido, de la estirpe de decir lo que no se podía decir» (Rivas, 2013, p. 163) en la España franquista, esa «biblia gallega» (Rivas, 2013, p. 163) que se susurraba, y la figura de Luis Seoane,¹¹ como parte de la resistencia al régimen: «Seoane era algo más que un gran artista. Había sido el referente fundamental del exilio y lo era todavía de la resistencia intelectual al franquismo» (Rivas, 2013, p. 182). Tanto Castelao como Seoane pueden ser pensados desde la metábola de la imago, quienes con sus obras y acciones políticas, artísticas y culturales lograron alzar sus voces desde el exilio que causaron impacto tanto en la Galicia territorial como en la diáspora, tal es el caso de la Ciudad de Buenos Aires, comúnmente denominada la quinta provincia gallega.

ESCENA CERCANA/ESCENA CAUTA

Una diferencia interesante de señalar en relación con las imágenes del libro original y su traducción es que en el original pueden leerse descriptores debajo de cada fotografía, en los que una tercera persona indica los nombres y en algunos la situación de los protagonistas fotografiados. Estas líneas permiten anclar un sentido que habilita al lector un acercamiento mayor con la historia: accedemos a las imágenes con el plus de saber quiénes son (o quiénes fueron). Se construye, así, un pacto enunciativo en el que el enunciador¹² encarna la figura de un amigo, de un vecino o de un paisano que le muestra a otro su mundo a través de sus imágenes. Por tanto, se establece una escena de cierta cercanía emotiva, casi familiar. El emigrante que conserva la lengua gallega se incluye en esta escena [Figura 2].

11 Acerca del hacer artístico multifacético y, en particular, sobre la experimentación de vanguardia en el grabado que realizó Luis Seoane ha trabajado en extenso Silvia Dolinko. En relación con las marcas de sus obras que han quedado en la ciudad de Buenos Aires, como los murales que se conservan, puede consultarse una nota reciente de Débora Campos (2021).

12 Seguimos la propuesta teórico-metodológica de Oscar Steimberg (2013) que propone pensar una escena enunciativa de carácter translingüístico en los textos verbales, visuales y audiovisuales. En ellos podemos identificar la figura del enunciador (emisor textual) y del enunciatario (el destinatario-receptor textual), figuras no necesariamente personalizables.

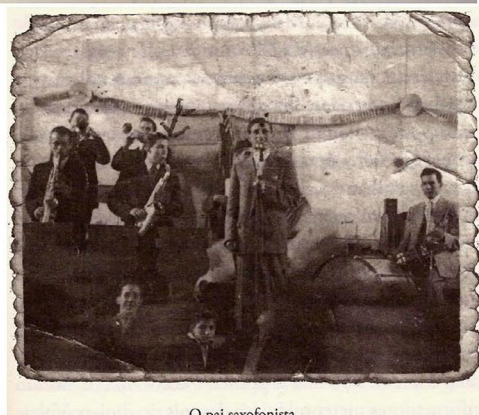


Figura 2. Fotografías con descriptores (versión en gallego) y sin descriptores (versión española-castellana)

En la versión española-castellana no hay epígrafes y las imágenes están inmersas en el texto escrito. Las imágenes aquí son ilustrativas y pueden ser leídas desde el estilo de época, pueden adivinarse algunos de los personajes (como por ejemplo el padre cuando se menciona el saxofón) pero no todos (sin el descriptor no podemos saber quién es, por ejemplo, el tío Francisco o la Tía Manola, entre otros).

Otra diferencia es que las fotos han sido recortadas (levemente) y, de esta manera, perdieron el marco original, el que porta la huella de la época y los formatos convencionales de esos recuadros blancos alrededor de cada imagen, a veces rectangulares, otras con bordes ondulados. El enunciador de la versión española-castellana resguarda de cierta manera la privacidad de las identidades en las imágenes exhibidas y la relación entre enunciador y enunciatario es más distante.

Al interior de la serie, una de las fotografías se halla intervenida: está marcada, es la imagen del padre que está tocando el saxofón y tiene una flecha sobre su cabeza («O pai saxofonista»). En esa indicación gráfica se refuerza la escena de cercanía y de resguardo de la memoria, es un señalamiento explícito que interviene la fotografía para asegurar la identificación del padre. La flecha así desplaza el protagonismo del presentador del show musical que se encuentra en el centro de la escena hacia la izquierda sobre el saxofonista. Este procedimiento de marcar las fotografías era habitual en el intercambio epistolar entre la Galicia territorial y la diáspora.

LA FUERZA DEL PUNCTUM

Si trazamos un recorrido temático, a grandes rasgos observamos imágenes del entorno más privado de Manuel Rivas (su familia) y otras que dan cuenta de usos y costumbres de Galicia.

Resulta difícil escindir la faceta privada de la pública y de estilo de época que transmiten cada una de estas imágenes. John Berger (1998) encuentra que el célebre fotógrafo Paul Strand torna el momento fotográfico en un momento biográfico o histórico.

Es interesante en este entrejuego, entre lo público y lo privado, desde la mirada del espectador, recuperar los conceptos de *studium* y *punctum* propuestos por Roland Barthes (1990). El *studium* da cuenta de los elementos históricos y culturales, del ambiente de época que la fotografía transmite y testimonia [Figura 3].



A voda dos pais.

Figura 3. Fotografía «A voda dos pais» («La boda de los padres»)

A diferencia del *studium*, el *punctum* es algo que nos punza, que a nivel individual nos pincha; el ojo vuelve a un punto de la imagen que ejerce una mayor atracción. Por ejemplo, en «A voda dos pais», si nos paramos en el nivel del *studium* podríamos cotejar con otras fotografías de bodas de la época, observar si el negro era lo habitual de los vestidos o si, en cambio, obedece a una costumbre de luto, contrastar también el peinado, el tocado, el ramo, el traje del varón, las poses (ambos de pie). Pero como *punctum* mi ojo insiste en detenerse en el pie alzado de la mujer, como queriendo avanzar, una cierta energía contenida en el conjunto de la pose que allí late.

En la escuela improvisada de su primera infancia el autor relata que una maleta le oficiaba de asiento. La valija aparece como una de las imágenes símbolo del emigrante por desplazamiento metonímico. «Antes de aprender a leer o a escribir, uno ya entendía la iconografía de la maleta» (Rivas, 2013, p. 28). La valija devenida en banco escolar evoca tanto al emigrante como a quien ha retornado. Es, también, la visualización permanente del exilio o la emigración potencial: cuando en la escuela el maestro les pregunta a los niños qué querían ser de mayores uno le responde «¡Emigrantes!» (Rivas, 2013, p. 29). La expulsión de la propia tierra y la idealización de América aparecen como motivos temáticos: son voces que insisten a lo largo del texto y la maleta es un *punctum* que no deja de punzar.

TRIBUTOS

Desde la perspectiva teórica de la gramática visual propuesta por Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006),¹³ en el caso de varios de los retratos de la serie fotográfica que componen *As voces baixas/Las voces bajas* encontramos un predominio de la meta-función visual interactiva, aquella en la que se enfatiza la relación entre quien ve (el espectador de la imagen) y aquellos que son vistos [Figura 4].

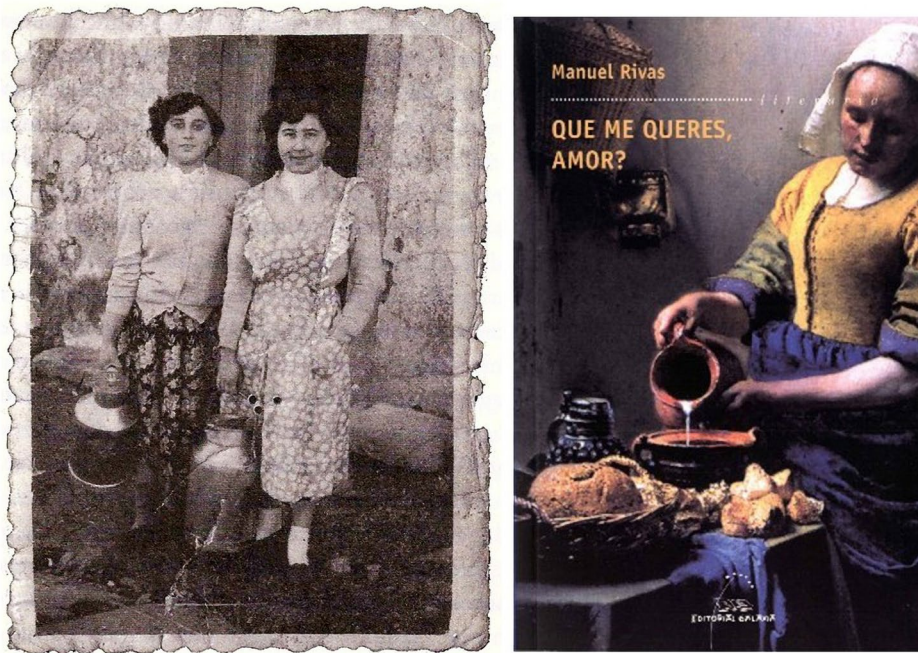


Figura 4. Collage. «A nai, Carmiña, e a tía Paquita» («La madre, Carmiña, y la tía Paquita») con la composición de la portada del libro de Manuel Rivas *¿Qué me quieres, amor?* (Galaxia, 1995)

Es el caso de los retratos en los que los protagonistas miran a cámara, como por ejemplo «A voda dos pais» («La boda de los padres»), la fotografía de portada de Manuel y María niños, «A nai, Carmiña, e a tía Paquita» («La madre, Carmiña, y la tía Paquita»), las imágenes proponen una relación imaginaria de cierta afinidad social en su contacto. Los retratados invitan al espectador de manera explícita, por medio de la mirada directa a cámara, a participar de la interacción, lo interpelan.

En cuanto a la perspectiva, el recurso del ángulo frontal genera una escena envolvente: se convida al espectador a participar del mundo del retratado, a compartir la atmósfera creada en la imagen.

En el caso de «A nai, Carmiña, e a tía Paquita», además de poder observar el testimonio de uno de los trabajos de las mujeres de Galicia de esa época (imágenes tomadas aproximadamente en la década de los cuarenta y de los cincuenta): el de ser lecheras, se pone de manifiesto una línea de intertextualidad con la literatura de Rivas; se trata de un cruce entre los lenguajes de la escritura y la pintura en el que la lechera puede ser tomada como un *leitmotiv*

13 Gunther Kress y Theo van Leeuwen (2006) proponen una *Gramática Visual* para el análisis de las imágenes. Extrapolan las funciones propuestas por Halliday para el lenguaje verbal al visual, de este modo la metafunción ideacional/representacional dará cuenta de la relación entre los participantes, la metafunción interpersonal/interactiva responsable del vínculo entre el texto (en *Gramática Visual: la imagen*) y el observador y la metafunción textual/composicional atiende a la relación entre los elementos que constituyen la imagen.

(aquel motivo o figura temática que insiste). Teniendo en cuenta la obra de Rivas, esta fotografía puede leerse desde la obra pictórica *La lechera* (c. 1660), de Johannes Vermeer. Este motivo temático ensamblado a la figura materna aparece, por ejemplo, en el cuento «La lechera de Vermeer», al interior del libro *¿Qué me quieres, amor?*¹⁴ (Rivas, 1995). La visión de ese cuadro es vinculado de manera profunda con la imagen de su madre y ocupa un lugar destacado, ya que ilustra la portada de ese libro.

A diferencia de esa mirada a cámara encontramos otro retrato, como el de la fotografía final de la serie: la de María Rivas, de joven. La protagonista no efectúa una interpelación, sino que su imagen se da a la contemplación.

La perspectiva del ángulo oblicuo promueve, por la posición de perfil de la participante, un sentido de desligamiento, de cierto alejamiento, y su mirada fuera de campo genera una escena de estar en conexión con otro mundo (ella mira algo que nosotros no podemos ver) [Figura 5].



María Rivas.

Figura 5. Retrato de María Rivas

Resulta difícil no leer esta imagen desde el paratexto del título del capítulo en el que se encuentra. «La sonrisa de la chica anarquista» (Rivas, 2013, p. 191). Desde allí, el espectador puede buscar la sonrisa, que está apenas esbozada. En un primer plano, a la izquierda, María mira con los ojos plagados de melancolía hacia un lado; en la imagen se da un efecto de retrospectiva, de mirada atrás en el tiempo. En un segundo plano, y un tanto fuera de foco, se ve la imagen de un televisor encendido con la figura de un hombre de barba. Es la única fotografía de la serie en la que aparece una imagen dentro de otra. La fotografía alude aquí a otro medio, el televisivo, que, sin embargo, no cobra protagonismo sino que se presenta escindido como un elemento más del decorado que nos sitúa en una cierta época.

¹⁴ El título original no tiene el signo de interrogación inicial.

A lo largo de *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (1990), Roland Barthes, atravesado por la angustia de la muerte de su madre, desarrolla conceptos sustantivos en relación con el lenguaje fotográfico como resultado de una búsqueda inicial: encontrar la imagen materna. Le sucede que ve fotografías de ella que no logran transmitirle cabalmente su imagen, hasta que finalmente la encuentra.

Tal vez, en parte, *As voces baixas* sea también la búsqueda de una imagen que logre transmitir la emoción que esa persona querida irradiaba. Es probable que Manuel Rivas la haya encontrado, al menos en dos de ellas: en la sonrisa franca y bien plantada de la María niña, a su lado, y en la tibieza de la sonrisa de la muchacha anarquista, desde la que mira el camino recorrido.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Berger, J. (1998). *Mirar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Flor.
- Campos, D. (2021). Patrimonio. Un recorrido gozoso por los murales de Luis Seoane. *Revista* *Ñ*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/cartografia-oculta-luis-seoane_0_lu8nvw5Eq.html
- De Toro, S. (1986). *Polaroid*. Vigo, España: Edicións Xerais.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona, España: Paidós.
- Kress, G. y van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: the grammar of visual design [Leyendo imágenes; la gramática del diseño visual]*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- Ortuño Martínez, B. (2016). Redefiniendo categorías. Emigrantes y exiliados en los flujos de posguerra desde España hacia Argentina (1946-1956). *Signos Históricos*, 18(35), 66-101.
- Rivas, M. (1995). *¿Qué me quieres, amor?* Santiago de Compostela, España: Galaxia.
- Rivas, M. (2012). *As voces baixas*. Vigo, España: Edicións Xerais de Galicia.
- Rivas, M. (2013). *Las voces bajas*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Steimberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eterna Cadencia.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Verón, E. (2009). *Fragmentos de un tejido*. Barcelona, España: Gedisa.
- Verón, E. (2013). *La semiosis social, 2: ideas, momentos, interpretantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós.