

La semiótica cultural y tensiva: operación de reconstrucción de la identidad de los personajes cinematográficos

JESÚS MIGUEL DELGADO DEL AGUILA | UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR
DE SAN MARCOS, PERÚ

Resumen

Este artículo cuestiona la composición endógena de los personajes protagónicos de los largometrajes *Días de Santiago* (2004) y *Hombre Araña* (2002). Ellos presentarán dos estereotipos distintos de vivencias y coincidirán con el cuestionamiento consuetudinario de sus propias identidades. Esa percepción permitirá precisar en el objetivo de este trabajo, que consiste en fundamentar las transgresiones psicológicas de los involucrados, pese a su configuración definida y reconocible para el espectador. Para lograrlo, se recurrirá al análisis sociológico que propone Iuri Lotman desde la semiótica cultural, que será complementado con la confrontación con los filmes *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Aquí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000). Luego, se empleará la semiótica tensiva de Jacques Fontanille para elaborar esquemas afines al desenvolvimiento del superhéroe, así como también se diferenciarán los regímenes de sentido que se asemejan a la lógica de la trama.

Abstract

This paper questions the endogenous composition of the leading characters in the feature films *Days of Santiago* (2004) and *Spider-Man* (2002). They will present two different stereotypes of experiences and will coincide with the customary questioning of their own identities. This perception will make it possible to specify the objective of this work, which consists of substantiating the psychological transgressions of those involved, despite its defined and recognizable configuration for the viewer. To achieve this, we will resort to the sociological analysis proposed by Iuri Lotman from the cultural semiotics, which will be complemented with the confrontation with the films *An Andalusian Dog* (1929), *Modern Times* (1936), *Here's the Point* (1940), *Gregorio* (1984) and *The Back of the World* (2000). Then, the tense semiotics of Jacques Fontanille will be used to elaborate schemes related to the development of the superhero, as well as the regimes of meaning that resemble the logic of the plot will also be differentiated.

Palabras clave: semiótica tensiva, semiótica cultural, análisis interfilmico, análisis literario, regímenes de sentido.

Keywords: tensile semiotics, cultural semiotics, interfilm analysis, literary analysis, regimes of meaning.

Para citar este artículo: Delgado del Águila, Jesús Miguel, "La semiótica cultural y tensiva: operación de reconstrucción de la identidad de los personajes cinematográficos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 59, semestre II, julio-diciembre de 2022, UAM Azcapotzalco, pp. 143-155.

Introducción

Normalmente, el espectador concentra la mayor parte de su interés en comprender la psicología del protagonista de un filme, debido a su condición actoral y su buen desenvolvimiento en la trama de la película. Cuando se trata de largometrajes que comprometen una historia en la que el personaje está apto para merecer cualidades que perfeccionan su capacidad sobresaliente para desarrollarse, la atención en torno a él aumenta. Esto ocurre con Santiago y el Hombre Araña, quienes destacan por poseer rasgos autónomos de fuerza y heroísmo.

En primer lugar, *Días de Santiago* (2004)¹ muestra a un protagonista preocupado por querer implantar una organización concomitante del universo militar a la realidad social de su entorno. Sin embargo, esto conllevará obstáculos y autolesiones que le generará su inadaptada e incompatible propuesta de orden violento y disciplinario. Ante ello, retomo la orientación de la semiótica cultural que desarrolla el teórico Iuri Lotman en su libro *La semiósfera* (1996) para argumentar esa imposibilidad de conexión ontológica y ética. Además, asimilo lo interfímico para coligar ese aspecto con el largometraje con *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Ahí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000).

En segundo lugar, *Hombre Araña* (2002)² incorpora a un protagonista que está compuesto por rasgos que lo configuran como superhéroe. Eso le facilita resolver problemas mayores, a pesar de que los riesgos y las pruebas también tengan esa misma constitución. Para este caso, es de importancia apreciar la orientación y la preferencia de asumir un reto por parte de Peter Parker. Esa operación será viable a través de los postulados semióticos de Jacques Fontanille, que se introducen en su libro *Semiótica del discurso* (2006). Desde allí, se detectarán las múltiples opciones de la psicología del personaje, como cuando erige una formulación que integra un esquema o asimila un determinado régimen de sentido, como el de la programación, el ajuste o el accidente. Estas categorías han sido trabajadas por el autor Eric Landowski en su libro *Interacciones arriesgadas* (2009).

La semiótica cultural y lo interfímico en *Días de Santiago* (Perú, 2004)

Días de Santiago (2004) muestra tópicos heterogéneos que se incorporan en el transcurso de la historia de esta película peruana. Para esta oportunidad, me enfoco en el protagonista como el personaje que busca introducirse a un universo degradado en sus distintos ámbitos: el económico, el político y el social (dentro de este último, el familiar). Ese intento de ingresar no es solo para permanecer allí y adaptarse, sino para asimilarlo de la siguiente manera. Pretende afiliarse para cambiar el orden del sistema en el que vive e implantar su modo de percibir la realidad, que se diferencia por la presencia de rasgos

¹ Josué Méndez (dir.) y Enid Campos (prod.), *Días de Santiago*, Perú: Chullachaki Producciones, 2004.

² Sam Raimi (dir. y prod.) y Laura Ian (prod.), *Hombre Araña [Spider-Man]*, Estados Unidos: Sony Pictures, 2002.

militares y paranoicos. Ante este panorama, incluyo una concepción que elabora Iuri Lotman en su libro *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto* (1996), al evidenciarse una delimitación (de carácter cerrado) o una irregularidad semiótica (en su mayoría, obligatoria e interna como la ley de la organización de una semiósfera: un mundo asumido desde su propia capacidad para ser estructurado). Con respecto a la percepción que se hace del personaje, es válida esa comparación de este tipo de carácter al confrontarse con sus actitudes. Estas le resultan convenientes. Ese comportamiento solo es el de alguien que quiere ejercer la justicia. Adoptará lo bueno y rechazará lo malo (lo que no le conviene: el desorden).

Esta teorización que permite regir a este individuo no es insoslayable. Eso conlleva un fracaso en función de su propósito, ya que es demasiada la exigencia ideológica ejercida por su entorno repulsivo, que al final terminará incluyéndolo en la cultura que más rechazaba. Esa entrada es de orden caótico. No lo hace de manera agradable, sino que aborda una asimilación de peculiaridades que le son puestas a prueba mediante la tentación frente a sus reacciones naturales e incontrolables para él: agredir a una mujer, amenazarla, acostarse con su cuñada, intentar matar a los miembros de su familia, actuar con psicosis, violencia, depresión, alteración mental, transgredir el orden, entre otras acciones. Se trata de una concatenación lineal, que cuenta con una composición divergente, tal como lo señala Erich Auerbach: "Lo terrorífico engendra constantemente fuerzas opuestas".³ Por eso, la complejidad de Santiago adopta una nueva orientación. Quiere presentarse como un héroe que evita las malas acciones desde el inicio. No ansía asaltar un banco con sus compañeros retirados del Ejército. Ese tipo de desempeño será rechazado por él mismo. No lo tolerará. También, prevalece otro factor imprescindible: la intervención de la familia para la formación de su personalidad. Los miembros que la conforman poseen malos aspectos éticos: el hermano golpea e insulta a su mujer, el padre viola a su hija, la mayoría usa un lenguaje deteriorado, recurren a la violencia, el mal trato entre ellos, junto con la ausencia de cariño y la confraternidad. Estos patrones son notorios en la configuración de la identidad del protagonista. Eso ocasiona que se encuentre su verdadera caracterización, en la que se incluye un proceso retrospectivo que se distancia de la historia.⁴ Eso facilita la comprensión cabal del estereotipo del personaje.

³ Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 64.

⁴ Carlos Reis, *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*, Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995, p. 100.

En ese sentido, su entorno circundante no lo resguarda para que desee distanciarse de ese ambiente impertinente, a excepción de su madre, quien lo protege para que no cometa un acto homicida. Con el padre, no se infiere lo mismo. Su mal ejemplo impartido no denota esa actitud. En principio, ese hogar se vale de una dinámica en la que se busca generar orden. Sin embargo, se produce lo contrario, y nadie se percata de ello. En términos de Iuri Lotman, esta situación se comprende por lo que articula a continuación: “La cultura crea no solo su propia organización interna, sino también su propio tipo de desorganización externa”.⁵ Esa organización es escindida por la imperfección, la cual se manifiesta en los niveles intrapersonal e interpersonal. Esta clasificación provocará una emisión de sentido para el desarrollo de las acciones de cada personaje.

Si se vincula este tópico destacable de *Días de Santiago* (2004) con otras películas, se infiere que existe un anhelo por querer alterar el orden de una sociedad. Ese componente emerge con frecuencia de modo individual o colectivo. En esta ocasión, retomaré *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Aquí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000). El propósito será comprobar esa asociación temática.

En el cortometraje *Un perro andaluz* (1929),⁶ es preponderante detectar el motivo de la ruptura del orden lógico de las acciones. Todo iniciará con el corte del ojo de la chica, que causará en ella visiones desaforadas e incoherentes. Estas percepciones surgirán a partir del deseo, los sueños y el cambio de situaciones ficcionales (como la de las hormigas que salen de una mano) y personajes (desdoblaje y transformación de un objeto: de libro a pistola).

En el largometraje *Tiempos modernos* (1936),⁷ se observa la burla dirigida hacia la clase opresora. Presenta al hombre como si se tratase de una máquina, debido a que se prioriza su operatividad tediosa en lo rutinario, como también están los reclamos y los movimientos sociopolíticos que demandan el valor por la existencia humana: el enloquecimiento de Chaplin enloquece, la queja de los trabajadores o los robos de la chica huérfana. Entonces, la justicia se percibirá como parámetro que caracteriza a los personajes con determinación.

⁵ Iuri Lotman, *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996, p. 26.

⁶ Luis Buñuel (dir. y prod.), *Un perro andaluz* [*Un chien andalou*], Francia: Les Grands Films Classiques, 1929.

⁷ Charles Chaplin (dir. y prod.), *Tiempos modernos* [*Modern Times*], Estados Unidos: United Artists, 1936.

En la película cómica *Ahí está el detalle* (1940),⁸ ocurre lo mismo. Prevalce la ruptura y la alteración al querer asimilar dos culturas distintas. Ese procedimiento producirá una tergiversación de los significados en la forma de expresarse oralmente: el diálogo, la ironía (el chiste) y el malentendido. Acontecerá igual en la identificación de los personajes: Bobby, ¿el perro o Cantinflas?, el hermano, ¿Cantinflas o la antigua pareja de la esposa del marido celoso? Para conseguir ese objetivo enigmático, se exhiben personajes este-reotipados que destacan peculiaridades reconocibles para luego recurrir al cambio, como sucede con el típico marido (el esposo completamente celoso) o Cantinflas (el vagabundo que se benefició de las situaciones: se aprovechó de su supuesta hermana y comió en casa de los patrones de su pareja, la sirvienta del hogar). Esta concatenación de contradicciones se erige por medio de mentiras frecuentes: confusión de Cantinflas al matar al perro que tiene el mismo nombre del que se está buscando, ocultamiento de la antigua pareja de la esposa del marido celoso, la modificación del nombre, la simulación de Cantinflas como el hermano, el incluirlo en una familia para que vivan juntos, el desear casarlo y el querer hacerse responsable de un crimen. La escisión de esa continuidad es la revelación de la verdad en el juzgado del auténtico asesino, quien reconoce, domina y expone la situación cabalmente. Esto provoca que todo se esclarezca y la esposa con la sirvienta se animarán en relatar lo que saben al marido.

En la película *Gregorio* (1984),⁹ se toma a un niño provinciano como protagonista. Él tiene problemas para adaptarse a un nuevo ámbito: la costa. En ese espacio, morirá su padre, además de ser testigo de la desvalorización y las degradaciones de los personajes. Poco a poco, terminará siendo otro. La nostalgia será patente al recordar que en la sierra (el campo) todo se hallaba en óptimas condiciones para su mejor desenvolvimiento en la vida. Su recuerdo melancólico lo margina. Lo imposibilita a surgir. De ese modo, adquirirá malos hábitos como robar, ser deshonesto o desobedecer a su madre.

En el documental *La espalda del mundo* (2000),¹⁰ se evidencian casos paradigmáticos. Uno de ellos es que se muestra a un niño que es “explotado” por la sociedad, debido a que no cuenta con otra alternativa que seguir trabajando. En otra oportunidad, se revela las intenciones de un exiliado,

⁸ Juan Bustillo Oro (dir.) y Jesús Grovas (prod.), *Ahí está el detalle*, México: Grovas-Oro Films, 1940.

⁹ Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar y Fernando Espinoza (dirs.) y María Barea (prod.), *Gregorio*, Perú: Grupo Chaski, 1984.

¹⁰ Javier Corcuera Andriano (dir.), Mediapro y Elías Querejeta (prods.), *La espalda del mundo*, Estados Unidos: TVE y Vía Digital, 2000.

que tiene como propósito el vivir alejado de su comunidad. Para finalizar, el largometraje se encauzará en la percepción de un preso, que morirá sin importar cómo. De todos ellos, se representa de manera desinteresada el anhelo por querer renovar las organizaciones sociales, ya que se expone el simple y cotidiano desarrollo cíclico y repetitivo de las acciones de las personas que son puestas en cuestionamiento.

Extrapolación de la semiótica tensiva en *Hombre Araña* (Estados Unidos, 2002)

Este largometraje muestra la función que tiene el personaje Peter Parker desde el instante en el que adquiere superpoderes, los mismos que le permitirán atravesar por instantes de elegir entre proteger y salvar a la humanidad en ocasiones arriesgadas. Para esta oportunidad, me enfocaré en la escena en la que el Hombre Araña es amenazado por el Duende Verde, que conlleva que decida entre rescatar a Mary Jane o un grupo de personas que se halla en un funicular. Desde la semiótica tensiva, esta situación hace que se identifique el esquema alterno que propone Jacques Fontanille.¹¹ Este comprende la colusión (el intercambio), el antagonismo (la prueba), la disensión (la cohabitación) y la negociación (construcción).

Primero, la colusión es apreciada cuando dos sujetos aceptan constituirse en uno solo.¹² Se homogenizan y se abastecen entre ellos; es decir, abarca un intercambio intersubjetivo de rasgos de identidad y buenos modales. En la escena anteriormente mencionada que compromete al Hombre Araña, se erige la asimilación del personaje con todos los que se encuentran en riesgo. A la vez, se añaden a quienes participan de manera deliberada en ayudar al protagonista; en rigor, los que vienen por vías marítimas y quienes se localizan en el puente lanzando piedras y objetos al agresor. La intervención de los demás suscita que la catástrofe se aminore.

Segundo, el antagonismo es evidente en la relación violenta de dos sujetos, en la que cada uno reivindica una identidad y una posición específicas.¹³ En este, existe una tensión que solo se resolverá por la dominación de una identidad en detrimento de la otra. El esquema que le corresponde es el de la prueba intersubjetiva. En *Hombre Araña* (2002), importa cómo el superhéroe

¹¹ Jacques Fontanille, *Semiótica del discurso*. Traducción de Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1998 [2006], p. 108.

¹² *Ibid.*, p. 107.

¹³ *Ibid.*

intenta asimilar el contrato de elección que le sugiere el malhechor, ya que cada uno consta de un saber hacer, un poder hacer y un deber hacer. Ambos se articulan con perspectivas disímiles (para el bien o el mal). El mal se desarrolla como objeto de destrucción y generador de muertes (desde el plano de la expresión), mientras que se opone al bien, como propicia de vida y protección. Los personajes que se configuran con estas valoraciones se confrontarán para producir la disuasión: el Duende Verde logra manipular a Peter Parker, porque él está en desventaja e imposibilitado de salvar tantas vidas en esa situación particular y amenazante, en la que requiere del raciocinio inmediato y eficaz para no descuidar a ni un personaje y emplear todas las cualidades que lo constituyen como tal. El villano reta consuetudinariamente al Hombre Araña, al igual que pretende causar accidentes que desenlacen la destrucción de la humanidad. Esta es una forma de relevar su estatuto ontológico a ser superior.

Tercero, la disensión se manifiesta cuando la suspensión de la colusión se acarrea cuando al menos uno de los sujetos reivindica una posición, rasgos de identidad y programas diferentes del otro.¹⁴ En este caso, la acción se cumplirá si la cohabitación intersubjetiva de identidades heterogéneas es accesible. Este esquema es propicio en el momento en que el Hombre Araña pretende persuadir a Mary Jane para infundirle valor a rescatarse por sí misma en una situación tan trágica. Debe descolgarse de sus brazos, descender por la cuerda y llegar al funicular. La resistencia ocasionada por ella ante el impedimento de creer que no lo alcanzará sola causa una mayor tensión en las expectativas del superhéroe.

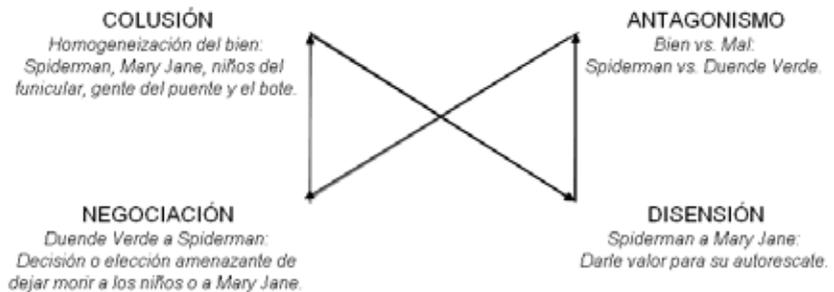
Cuarto, la negociación se origina por la suspensión del antagonismo. Supone un esfuerzo por aproximar las posiciones y reconocer rasgos de identidad y programas comunes en dos sujetos.¹⁵ Para ello, la negociación otorga sentido a la acción y se consolida una intersubjetividad. Se establece de manera convencional y a favor del Duende Verde. Hará que el Hombre Araña consensúe entre dejar morir a unos niños o a la mujer que ama. Eso no suscitará una desventaja al malhechor, ni tampoco un bien. Es solo una ocurrencia para atentar contra el orden social. La negociación patentizada no se ejecuta nunca, debido a que esta se convertirá en amenaza y luego se tratará de un mero accidente. El villano soltará a la mujer sin esperar su decisión. De inmediato, efectuará el mismo procedimiento con los niños del funicular. Producirá en el protagonista una toma rápida de posición. Supone la muerte de uno de los elegidos y la vida del otro sector. Eso implica que pronto se aprecie un

¹⁴ *Ibid.*

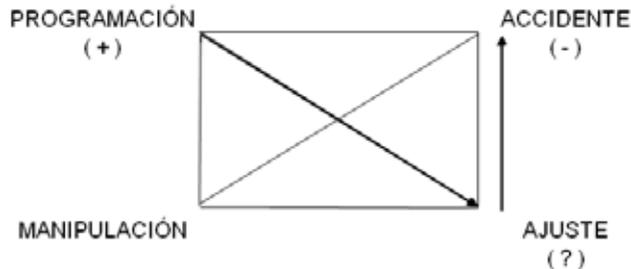
¹⁵ *Ibid.*

sacrificio de por medio. Dejar morir a Mary Jane es una cuestión más tentativa. Abarca lo íntimo del protagonista. Entretanto, los niños localizados en el funicular no dejan de ser neurálgicos para el Hombre Araña, ya que él se halla en condiciones privilegiadas como para salvar a cualquier ser humano. Las víctimas solo pertenecen a una colectividad de la que puede responsabilizarse por contar con superpoderes y estar apto para enfrentar al antagonista.

De todo ello, se infiere un esquema particular, que se deriva de los postulados de Jacques Fontanille. Los valores que se atribuirían a este serían los siguientes:



Del mismo, se colige que en el filme se origina un recorrido canónico, a partir de la instauración de un cuadrado semiótico. Este servirá para explicar el reconocimiento de las interacciones con respecto a la adhesión espectador-película. Considerado de ese modo, se erige la siguiente modalidad: programación → ajuste → accidente (recorrido canónico):



En el libro *Interacciones arriesgadas* (2009) de Eric Landowski, se articulan los conceptos de regímenes de sentido. Estos permiten comprender las variaciones

por las cuales se rigen el pensamiento humano en función de su toma de decisiones. Tres de ellos se basan en la programación, el ajuste y el accidente. Estos se fundamentarán a continuación con ejemplos del largometraje dirigido por Sam Raimi.

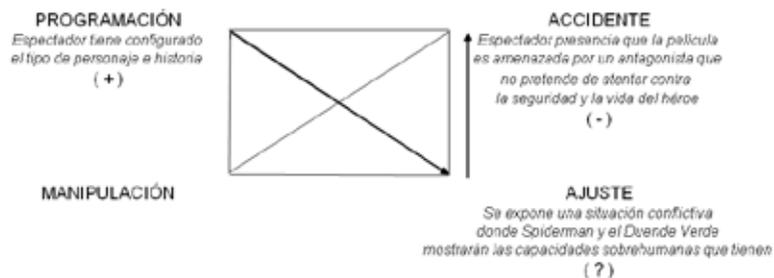
Primero, la programación busca la transformación de los estados ($S \rightarrow O$), el hacer ser (o hacer advenir: llegar) con respecto al individuo. Permite al sujeto interactuar habitualmente con tranquilidad y mecanicismo (regularidad). En el filme, se consolida una interacción con el espectador, porque previamente se ha constituido un estereotipo del superhéroe. A partir de allí, se genera una expectativa de la trama y la solución de los problemas. Si bien se puede esperar que el protagonista vivirá a lo largo de toda la historia, también se considera que los personajes que son significativos para él tendrán el mismo destino. Sin embargo, cuando se expone un conflicto imprevisto, se origina una tensión. En ese momento de la película, el espectador atraviesa por una programación que se vale de la observación dirigida hacia el modo como Peter Parker vence a los villanos y se exonera de la mayor parte de los percances presentados. Por el contrario, otros escenarios se exhiben con frecuencia tan mortificantes que hacen dudar el desenlace de lo establecido, como el instante en el que el Hombre Araña debe asumir dejar morir a Mary Jane o a los niños, sin que exista otra solución. Esto sucederá solo para comprobar sus cualidades de superhéroe y percibir sus limitaciones. Además, el espectador y la película tienen por finalidad la manifestación del bien. Por esa razón, se erige una sensibilización equitativa: humanitaria y positiva.

Segundo, el ajuste es la capacidad de sentirse recíprocamente (un hacer conjunto), basado en la sensibilidad.¹⁶ Con ello, se percibe cómo el sujeto debe adecuarse a un medio distinto del de donde ha estado. Si el ajuste es fallido, será a causa de una sensibilidad mal ubicada. Dos momentos neurálgicos son notorios en la escena seleccionada: uno donde tendrá que optar por una situación trágica de decisión por parte del protagonista (es una provocación a intentar una nueva realización no segura por el superhéroe) y la otra la que debe establecer Mary Jane al ponerse en semejantes condiciones del Hombre Araña (tratará de salvarse por sí misma, porque el protagonista se encuentra imposibilitado y confía que el desenlace de salvación depende de la mujer al valerse independientemente). El espectador se ajusta a la situación por arriesgar su percepción configurada de los personajes y las historias. Al percartarse de los acontecimientos y vivenciar la tensión ejercida por la demanda de

¹⁶ Eric Landowski, *Interacciones arriesgadas*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009, p. 48.

violencia, el desenlace debe satisfacer al espectador para que no se desligue del concepto asimilado y el motivo por el cual ha consensuado ver esa película.

Tercero, el accidente aborda un hacer sobrevenir para bien o mal.¹⁷ Este es avalado por el azar o la suerte. Esto ocurre con los logros de la vida, a los que se les atribuye la buena suerte cuando un proceso de programación, manipulación o ajuste sale adecuadamente. La explicación es la misma si el resultado es fallido. En la película, el accidente es notorio en las escenas en las que el protagonista pretende rescatar a Mary Jane que ha sido arrojada por el Duende Verde, al igual que a los niños del funicular. No obstante, los actos que el malhechor articula son imprevistos por proporcionar una alternativa de rescate sin necesidad de ralentizar el tiempo de decisión, aparentemente al inicio. El villano es amenazante y antagonico. De él, depende todas las catástrofes que acontezcan. La única persona apta para regular y acabar con estos actos es el Hombre Araña, quien se resiste a morir por contar con una vida asegurada por su condición honorífica de superhéroe. Para el espectador, el accidente se evidencia en los momentos de tensión, es decir, al transgredirse la rutina peculiar y al terminar ilesos después de las pruebas que se distinguen por la exposición de peligros, como los ya mencionados. En consecuencia, el accidente se manifiesta durante los problemas que vive el protagonista y todo acto de destrucción.



A partir de estas interacciones entre el Hombre Araña y el espectador, es posible configurar un cuadrado semiótico que involucre los siguientes criterios:

¹⁷ *Ibid.*, p. 81.

Consideraciones finales

De este trabajo de investigación, se infirió que el protagonista de un filme cinematográfico procura instaurar una organización autónoma a la sociedad en la que está integrado. Eso se apreció en *Días de Santiago* (2004) y *Hombre Araña* (2002). Ocasionalmente, el espectador es testigo de que esa pretensión será compleja de desarrollar, ya que prevalecen obstáculos de todo tipo: personas, costumbres, culturas, estereotipos antagónicos, etc. Sin embargo, no deja de causar interés y admiración por la configuración que le ha proporcionado el director de la película.

Con el primer largometraje, se dedujo que un individuo formará parte de una colectividad que margina desde la misma iniciativa de ser crítico de ese entorno. Sus influencias circundantes hacen que actúe y piense de un modo determinado. Para ello, su carácter retrospectivo resulta complementario para orientarlo a la adquisición de un mayor conocimiento acerca de la personalidad de los demás. En ese sentido, fue de utilidad esa percepción pretérita para comprender y justificar su comportamiento alterado y poco cosmopolita, al igual que es de suma importancia distinguir la base formativa que adopta en el hogar (su familia no es del todo educada). Asimismo, debe tomarse en cuenta que la historia comienza desde un conflicto que altera todo el orden social, político o económico. Para solucionar ese problema, es destacable considerar la actuación de un personaje en común o una colectividad que se muestra como un ideal homogéneo, apreciado como un todo, como si fuese solo uno. Recién ahí, el problema contará con una solución. Mediante la propuesta teórica de Iuri Lotman en su libro *La semiósfera* (1996), se percibió la conformación de la cultura de un grupo social específico. Además, sirvió la conexión que se realizó con *Un perro andaluz* (1929), *Tiempos modernos* (1936), *Aquí está el detalle* (1940), *Gregorio* (1984) y *La espalda del mundo* (2000) para explicar las peculiaridades del intento de adaptación de cada personaje.

Para finalizar, con el *Hombre Araña* (2002), es notoria la identidad compacta de Peter Parker en función de demostrar sus amplias capacidades como superhéroe para resguardar a la sociedad en general. No solo es competente para desenvolverse con destreza, rapidez y fuerza, sino también para realizar acciones que le permiten resolver un problema y enfrentarse a quienes amenazan a una colectividad. A través de la semiótica tensiva que elabora Jacques Fontanille en su libro *Semiótica del discurso* (2006), se logra entender una situación destacable de la historia que se rige por los conceptos teóricos de la colusión, el antagonismo, la disensión y la negociación. Estos son propicios cuando el Hombre Araña debe consensuar entre rescatar exclusivamente a

Mary Jane o a un grupo de niños que se halla en el funicular. Los deseos amorosos y el compromiso social como superhéroe se exponen en una misma situación en la que debe representar su aptitud desde una percepción más trascendente: preservar a ambos por tratarse de un personaje apto para contrarrestar el mal en la metrópoli. Por otro lado, la inclusión de las categorías concomitantes de los regímenes de sentido de Eric Landowski sirvió para reconocer los instantes en los que el protagonista debe adoptar condiciones ontológicas para confrontar un percance. Estos se encauzaron en la programación, el ajuste y el accidente. Estas particularidades consiguieron auscultar las alteraciones que se produjeron en ese momento de elección de salvación en el filme.

Bibliografía

- Auerbach, Erich. *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Buñuel, Luis (dir. y prod.). *Un perro andaluz [Un chien andalou]*. Francia: Les Grands Films Classiques, 1929.
- Bustillo Oro, Juan (dir.) y Jesús Grovas (prod.). *Ahí está el detalle*. México: Grovas-Oro Films, 1940.
- Chaplin, Charles (dir. y prod.). *Tiempos modernos [Modern Times]*. Estados Unidos: United Artists, 1936.
- Corcuera Andrino, Javier (dir.), Mediapro y Elías Querejeta (prods.). *La espalda del mundo*. Estados Unidos: TVE y Vía Digital, 2000.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Traducción de Óscar Quezada. Lima: Universidad de Lima, Fondo de Desarrollo Editorial, 1998 [2006].
- Landowski, Eric. *Interacciones arriesgadas*. Traducción de Desiderio Blanco. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2009.
- Legaspi, Alejandro; Kaspar, Stefan y Fernando Espinoza (dirs.) y María Barea (prod.). *Gregorio*. Perú: Grupo Chaski, 1984.
- Lotman, Iuri. *La semiósfera. Libro I: Semiótica de la cultura y del texto*. Traducción de Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Méndez, Josué (dir.) y Enid Campos (prod.). *Días de Santiago*. Perú: Chullachaki Producciones, 2004.
- Reis, Carlos. *Comentario de textos. Fundamentos teóricos y análisis literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1995.
- Raimi, Sam (dir. y Prod.) y Laura Ian (prod.). *Hombre Araña [Spider-Man]*. Estados Unidos: Sony Pictures, 2002.