

CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA

En el capítulo anterior se señalaron los conceptos que se relacionan con las representaciones sociales y nuestra cultura, para así poder analizar más profundamente la producción de *El Crimen del Padre Amaro*. Por otro lado, este capítulo se centrará en la explicación de los pasos que se llevarán a cabo para la investigación sobre dicho filme. También se señalará el concepto de metodología en las ciencias, así como el modelo paradigmático y el sintagmático, los cuales son una herramienta que utilizaremos para nuestro objetivo.

En el presente apartado profundizaremos acerca de lo que son los paradigmas, sintagmas, los análisis basados en cada uno de éstos, además de definir el tipo de estudio a aplicar en la película de Carlos Carrera para que así el lector tenga más claro los pasos a seguir en el análisis y comprenda de una mejor manera los resultados.

3.1 SINTAGMAS Y PARADIGMAS

Según Daniel Chandler (2002), el análisis de la semiótica estructuralista cubre la identificación de las unidades que se crean en el sistema de la semiótica y las relaciones que se encuentran entre ellas. Saussure ha tratado exclusivamente con tres clases de relaciones sistemáticas: esto es entre el significado y el significante; éstos a su vez, entre un signo y todos los otros elementos del sistema; y al mismo tiempo entre un signo y los componentes que lo rodean con una instancia significativa y concreta. Saussure enfatiza que el signo surge de las diferencias entre los significantes, las cuales son de dos tipos: sintagmático, refiriéndose a la posición y paradigmático, refiriéndose a la sustitución, a este último le llamó relaciones asociativas.

El contraste es la forma clave en el análisis de la semiótica estructuralista y la más sencilla para la obtención de mejores resultados. El plano del sintagma es la combinación de “esto-y-esto-y-esto”, mientras que el plano del paradigma es la selección de “esto-o-esto-o-esto”. Mientras en las relaciones sintagmáticas hay posibilidades de combinación, las relaciones paradigmáticas son contrastes funcionales, los cuales abarcan cierta diferenciación.

El valor de un texto se determina por ambas relaciones: las paradigmáticas y las sintagmáticas; ambos proveen una estructura, cuyos elementos, van creando un sentido; ellos son las formas estructurales a través de las cuales los signos están organizados en códigos. Esto es lo que afirma Daniel Chandler (2002).

3.1.1 SINTAGMA

Un sintagma es una combinación ordenada de significantes interactivos, los cuales forman un entero significativo dentro de un texto. Muchas combinaciones, menciona Chandler, son creadas dentro de un armazón de reglas y convenios, los cuales son implícitos y explícitos.

Los sintagmas pueden ser definidos como secuenciales, pero pueden representar a su vez relaciones espaciales; éstas son encontradas en imágenes o dibujos, pintura y fotografía. Varios sistemas semióticos, así como el teatro, cine, televisión e internet incluyen ambos tipos de sintagmas, tanto el espacial como el temporal.

Por ejemplo, dentro de un largometraje, un sintagma podría ser un cuadro, una escena o incluso una secuencia de la historia, dependiendo del objetivo y del tipo de análisis que se requiera del filme. El conjunto de estos sintagmas crean la

película completa, llevando al público a las representaciones requeridas por su creador. Siguiendo con el mismo ejemplo, no solamente se puede dividir el filme por su historia, sino también por las imágenes e incluso por los temas tratados.

En el caso de una película, lo cual es nuestro mayor interés en esta investigación, nuestra interpretación de un corte específico depende de ambos análisis: el sintagmático y el paradigmático. El mismo corte utilizado junto con otra secuencia o corte, podría tener una comprensión completamente distinta.

3.1.2 PARADIGMA

Las relaciones paradigmáticas, según Chandler, son aquellas que pertenecen al mismo conjunto por medio de la cualidad de una función que comparten. Un signo entra en una relación paradigmática con todos los signos, los cuales pueden suceder en el mismo contexto, pero no al mismo tiempo (Lengholz, 1975, 8).

En un contexto dado, un miembro del grupo del paradigma es estructuralmente reemplazable por otro. Silverman (1980) afirma que los signos están dentro de una relación paradigmática cuando la selección de uno excluye la elección del otro.

Por ejemplo, en una escena, se pueden realizar varias combinaciones de planos para así poder obtener la representación requerida, cada plano vendría siendo un sintagma y el conjunto de ellos forma lo que conocemos como paradigma, lo cual como se puede comprender, el largometraje podría ser un conjunto de paradigmas o incluso toda la película ser un solo paradigma.

En el cine y la televisión, los paradigmas incluyen maneras para cambiar los tipos de cortes escénicos. El medio y el género son también paradigmas, y en

particular los textos mediáticos derivan del significado desde las formas en que cada medio y género han usado según sus elecciones.

3.1.3 ANÁLISIS SINTAGMÁTICO

El análisis sintagmático de un texto abarca el estudio de su estructura y la relación entre sus partes, así mismo, los semióticos estructuralistas buscan identificar el componente elemental de segmentos dentro del texto (sus sintagmas). El estudio de las relaciones sintagmáticas revela los convenios o *reglas de combinación* fundamentales en la producción e interpretación de textos.

Son varios los puntos de vista que tienen los teóricos acerca de cómo analizar de mejor forma un filme o un sistema narrativo, puesto que a su vez no es lo mismo un programa de televisión, un cortometraje a una novela y para cada uno existe un tipo de estudio que lleve al resultado esperado.

Daniel Chandler en el texto *Semiotics for Beginners* nos menciona que el tiempo narrativo está basado en relaciones secuenciales y causales, como es el caso del cine y la televisión; ahí se encuentran a su vez formas sintagmáticas basadas en relaciones espaciales y conceptuales.

Por ejemplo, en la película *El Crimen del Padre Amaro*, al analizarlo de forma sintagmática se puede dividir en planos, escenas o secuencias para estudiar las representaciones de sus imágenes, a esto lo podríamos llamar relaciones secuenciales. También se podría dividir el filme por temas tratados en el contenido del mismo a lo cual le llamamos relaciones causales.

Gunther Kress y Theo Van Leeuwen han identificado tres dimensiones espaciales en los textos visuales, estos son:

- Arriba / Abajo
- Izquierda / Derecha
- Centro / Margen

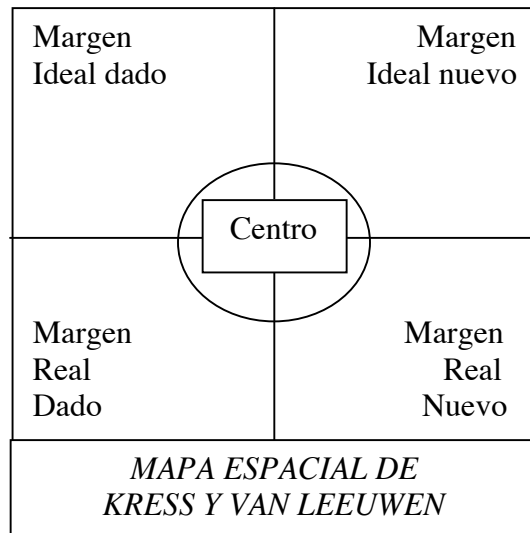
Existe un gran significado secuencial potencial en los elementos que se encuentran a la izquierda y a la derecha de una imagen, lo cual nos lleva a una sensación de un *antes* y un *después*.

Por otro lado, en el eje vertical, pasa algo similar con la parte de arriba y la de debajo de una imagen, según estos autores (Kress y van Leeuwen), para la gran mayoría de los lectores, la parte de arriba se asocia con *más* donde se encuentra: la bondad, la virtud, la felicidad, la conciencia, la vida, la salud, el futuro, el control de poder, etcétera. Mientras que la parte de abajo se relaciona con *menos* como lo es: la maldad, la depravación, la enfermedad, la muerte y la emoción.

Esto se podría aplicar a cada cuadro de un filme, por ejemplo, se observa en qué parte de la pantalla se encuentra cierto elemento al que se desee estudiar y cómo influye esto en la atención de los espectadores, así como también otros elementos que se encuentran a su alrededor. En el filme estudiado en esta tesis se podría observar en algún plano en específico cómo se localiza el padre Amaro frente a los demás personajes, dependiendo si su cara o cuerpo está en la parte superior de la pantalla o a la misma altura que los demás y de la escena en que se encuentre, asimismo con otros personajes; se puede observar de igual manera si la imagen del protagonista se encuentra a la derecha o izquierda en relación con los elementos ya mencionados. De esta forma se evalúa lo que dicho personaje, por medio de su ubicación, está representando a los espectadores.

Kress y van Leeuwen afirman que la posición que tome una imagen en un eje vertical, la parte de arriba y de abajo representan respectivamente *Lo Ideal* y *Lo Real*, mencionando así que por lo regular en la parte de abajo se crean cosas con

más detalles, más reales, mientras que en la parte superior se crean cosas más abstractas, irreales. (Ver cuadro 1)



(Chandler, 2002)

Por otro lado, según Christian Metz (1974) el sintagma narrativo básico es un modelo temporal en forma lineal integrado por tres fases: equilibrio-interrupción-equilibrio, una cadena que corresponde a los sucesos del principio, contenido y final de la historia. Por otro lado la forma narrativa tiene por sí misma un contenido propio y el medio de comunicación lleva un mensaje específico.

Para ejemplificar el párrafo anterior podemos tomar una historia, la cual se podría dividir en planteamiento, desarrollo y resolución, estas tres partes por separado podría tener cierta representación y al juntarlas forman un mensaje específico. Como es mencionado por Metz, el medio tiene mucho que ver con el mensaje, por lo que se entiende que no es lo mismo, si es hecha la historia para un libro, el cine o el radio, ya que esto conlleva a variar elementos, como lo son la imagen y la forma de la narración, entre otros.

Para desarrollar un poco sobre este punto, nos encontramos la afirmación de Barthes (1977), el cual menciona que la forma narrativa en el modelo aristotélico, la causalidad y las metas son las que le dan un giro a la historia en un evento cronológico. Asimismo la forma narrativa por sí misma tiene su propio contenido según lo afirman Hodge y Kress (1988), y el medio tiene un mensaje.

Chandler menciona que los estructuralistas, según lo afirma Barthes, evitan definir las representaciones humanas en términos psicológicos y los participantes son definidos por los analistas por lo que ellos hacen, no por lo que son.

Por otra parte, Lacan afirma dentro de sus principios que la forma narrativa convencional ocupa un papel muy importante en la creación del tema que se maneje, aunque la narrativa parece solamente mostrar la unidad y la coherencia dentro del tópic, éste último participa en relación con la identificación de los caracteres. La narración debe emplear continuidad incluyendo donde no la hay, esto lo menciona Chandler en su libro *Semiotics for Beginners*, además de afirmar que el significado debe ser el criterio de una unidad, siendo así la naturaleza funcional de ciertos segmentos de la historia que las convierten en unidades, por lo que se les llama *funciones*.

Esto se puede comprender de una manera en la que la mínima expresión del objeto a estudiar, en este caso, usando como ejemplo el diálogo de una sola escena de un largometraje, sería la parte en que se encuentra la representación principal de la escena, secuencia e incluso el filme completo; asimismo la representación de los diálogos de otra escena puede cambiar y es donde se complementan una con otra para así comprender el significado completo por medio de la unión de dichos diálogos o sintagmas.

Otro tipo de análisis lo da Vladimir Propp (1982 :21 en Chandler 2002 :38), quien señala: "Function is understood as an act of character defined from the point of view

of its significance for the course of the action” (La función se comprende como un acto de carácter definido desde el punto de vista de este significado por el curso de la acción). Estas funciones son unidades básicas de acción.

La fórmula básica que cita Propp es el enumerar siete roles, los cuales son: el villano, el donante, el ayudante, la persona perdida, el despachador, el héroe y el héroe falso. Esto lo esquematizó de la siguiente manera:

1	Situación inicial	Presentación del héroe y miembros de la familia
2	Ausencia	Algún miembro de la familia se marcha del hogar
3	Prohibición	Se le asigna una prohibición al héroe
4	Violación	La prohibición es violada
5	Reconocimiento	El villano intenta tener el reconocimiento
6	Entrega	El villano recibe información acerca de su víctima
7	Pericia	El villano intenta engañar a la víctima
8	Complicidad	La víctima es engañada y ayuda involuntariamente al villano
9	Villanía	El villano comete daños e injurias a la familia
10	Carencia	Un miembro de la familia carece de algo o desea algo
11	Mediación	Se sabe la desgracia. Envían al héroe
12	Reacción en contra	Los buscadores deciden convenir en la reacción en contra
13	Salida	El héroe se va de casa
14	1ª. Función del donante	El héroe es examinado, recibe al agente o donante mágico.
15	Reacción del héroe	El héroe reacciona a lo que hace el futuro donante
16	Recibimiento agente mágico	El héroe utiliza al agente mágico
17	Transferencia espacial	El héroe es conducido al objeto buscado

18	Lucha	El villano y el héroe combaten directamente
19	Calificando	El héroe es calificado
20	Victoria	El villano es derrotado
21	Liquidación	Se liquida la desgracia o carencia inicial
22	Retorno	El héroe regresa
23	Búsqueda	Una persecución: El héroe es buscado
24	Rescate	Rescate del héroe de la persecución
25	Desconocido	El héroe, desconocido, llega a l hogar o a otro destino
26	Demandas infundadas	Un héroe falso presenta demandas infundadas
27	Tarea difícil	Se le asigna una tarea difícil al héroe
28	Solución	La tarea es resuelta
29	Reconocimiento	El héroe es reconocido
30	Exposición	El héroe falso o villano es expuesto
31	Transfiguración	El héroe tiene un nuevo aspecto
32	Castigo	El villano es castigado
33	Matrimonio	El héroe se casa y sube al trono

(Chandler, 2002 :40)

Por otro lado, Lévi-Strauss y Greimas, a diferencia de Propp, basaron sus Interpretaciones de la estructura narrativa en oposiciones profundas, sacando a la luz lo que es el mito. Este autor afirmaba que los mitos ayudaban a dar sentido a las cosas que las personas tienen a su alrededor; así mismo comenta que los mitos son cierto tipo de mensajes que los antepasados nos dejaron para diferenciarnos de los animales. Para explicar la estructura de un mito, Levi-Strauss clasificó cada uno por medio de su función, para después relacionarlos todos ellos y así estudió las diferentes posibilidades de combinaciones (Lévi-Strauss 1972, 203-204; Chandler, 2002).

Ejemplificando lo que Levi-Strauss y Greimas afirman en el párrafo anterior, en nuestro filme a estudiar, podemos observar que existen varios mitos de los fieles católicos, cubierto con la idea de la religión y el fanatismo hacia la iglesia, a las oraciones y a los sacerdotes, creyendo que estos últimos son santos y no pueden cometer ningún tipo de pecado, de igual manera que el contexto que tuvo el estreno de la película al llamar tanto la atención con su temática, inclusive haciendo que algunas asociaciones religiosas quisieran prohibir su proyección. Todo ello gracias a las creencias y los mitos ya mencionados que tiene el público mexicano hacia ese tipo de temas.

Como un resultado de una reducción semiótica de las afirmaciones de Propp, Greimas identificó tres tipos de sintagmas:

- Sintagma funcional.- Que se refiere a las tareas y luchas que se realizan en el mensaje.
- Sintagma contractual.- Describe el establecimiento o cancelación de contratos
- Sintagma separativo.- Comprende las salidas y llegadas (Greimas, 1987 en Chandler, 2002 :42).

Por otra parte, Chandler menciona en su investigación, que en el cine y la televisión un análisis sintagmático puede cubrir un estudio de cómo cada cuadro, plano, escena o secuencia se relacionan entre sí. En el nivel más bajo se encuentra el cuadro, pues en un filme se proyectan veinticuatro cuadros por segundo, por lo que el espectador no es consciente de cada cuadro, pero un experto es quien puede analizar cada uno de ellos para evaluar su importancia dentro de la película proyectada; en el siguiente nivel hacia arriba se encuentra el plano que generalmente es una secuencia conformada por un grupo de cuadros sin editar y que puede contener movimientos de la cámara, este plano se determina por un corte directo u otro tipo de transición. Casi siempre, la escena está conformada por

varios planos y la secuencia por varias escenas, la cual puede atravesar por más de un lugar y tiempo, pero siempre debe ser lógica o temática.

Para poder tener una mejor comprensión dentro de la película y así un buen análisis semiótico, se pueden cambiar los elementos lingüísticos por los cinematográficos, así como son: el cuadro por la palabra, el plano por la oración, la escena por el párrafo y la secuencia por el capítulo.

En esta parte del capítulo nos damos cuenta que son varias las aproximaciones de análisis sintagmático que los autores aquí citados nos presentan, pues así como son varios los medios, también lo son los tipos de estudios para cada uno y para cada mensaje. Por otro lado estas aproximaciones se relacionan casi todas por medio de la división de fragmentos del mensaje completo, para así llegar a un mejor estudio y comprensión de la representación estructural del texto.

3.1.4 ANÁLISIS PARADIGMÁTICO

Chandler afirma que mientras el análisis sintagmático estudia la estructura de un texto más superficialmente, el análisis paradigmático intenta identificar estos paradigmas que son la base unitaria de cada pasaje, el cómo se asocian entre ellos, ya sea por sus similitudes o por sus diferencias. Este análisis cubre las connotaciones positivas o negativas de cada significado y la existencia de paradigmas temáticos subrayados. Las relaciones paradigmáticas son los contrastes y oposiciones entre los significados que pertenecen al mismo sistema del texto donde fueron colocados, observando a su vez los significados ausentes que no existen y pudieron ser elegidos.

Roland Barthes, por ejemplo, utiliza la conmutación para dividir los textos en unidades significativas mínimas y luego combinarlas en sistemas paradigmáticos, esto es, asociar los componentes seleccionados. Los efectos de cada sustitución son considerados por cómo éste puede afectar el contenido de la muestra. Por otro

lado, la influencia de la substitución en el significado puede ayudar a sugerir la contribución del significado original y además identificar de una mejor manera las unidades sintagmáticas. (Chandler, 2002 :47)

En otras palabras, lo que Barthes nos proporciona es que para obtener un mejor resultado del análisis, primero se tiene que dividir el texto en pequeñas unidades llamadas sintagmas para después unir las en grupos paradigmáticos, seleccionando estas unidades según su similitud.

Por ejemplo, se tiene una secuencia con las escenas originales de una película, después son cambiadas algunas de éstas y se compara la primer secuencia con la segunda, para así conocer los efectos de cada una de las combinaciones creadas y de esta manera poder seleccionar la composición de escenas que más se acerque a la representación que el director quiera ofrecer a la audiencia. También se pueden comparar solamente para identificar las diferencias que éstas tienen.

Por otro lado, Chandler (2002 :46) menciona, basándose en los estudios de Saussure, que el análisis paradigmático conlleva la comparación y el contraste de cada significado que se encuentra presente dentro del texto, además de la ausencia de otros tantos que pudieron haber sido escogidos en las mismas circunstancias, considerando a su vez la importancia de las combinaciones hechas. Por ejemplo, en una escena el elemento presente se encuentra en una toma con un *close up*, mientras que hubiera podido haber estado en un plano medio o en un plano en general, estos dos últimos son los elementos ausentes del texto, los cuales también se pueden tomar en cuenta para el estudio. Chandler, también menciona que el estudio de las relaciones paradigmáticas ayuda a definir el valor de los elementos específicos dentro del texto.

El test de conmutación puede implicar las cuatro transformaciones básicas, algunas de las cuales pueden modificar al sintagma. La consideración de un

sintagma alternativo, según Barthes (1985), puede ser visto como una substitución paradigmática. En el texto de Chandler, muestra los cuatro tipos de transformaciones aquí mencionadas:

- TRANSFORMACIONES PARADIGMÁTICAS: Substitución y transposición.
- TRANSFORMACIONES SINTAGMÁTICAS: Adición y substracción.

Los estructuralistas juzgan que son sumamente importantes las relaciones paradigmáticas. Así, el método analítico básico que han empleado varios semióticos incluye la identificación de oposiciones semánticas polares o binarias, por ejemplo: ellos/nosotros, hombre/mujer, público/privado, antes/después, unidad/variedad, etc.

Desde otra perspectiva, sabemos que desde pequeños hemos comprendido que un hombre es lo opuesto a una mujer, puesto que nuestra cultura así nos lo enseñó, pero Cook (1992) no opina lo mismo, ya que afirma que *femenino* y *masculino* no son términos opuestos, aunque una costumbre muy fuerte dentro de nuestra cultura nos lo haga pensar. Asimismo otros temas tratados según la cultura donde se crezca, son adquiridos opuestos, aunque en realidad algunos no lo crean así, como lo es el caso del celibato, muchos crecimos creyendo que si un sacerdote tiene relaciones sexuales es pecado, mientras que en otras religiones no católicas no acepten esta idea. Lo que menciona Cook, según se comprende en este estudio, es que no solamente por ser cosas desiguales, dentro de un mismo contexto, tenga que ser opuesto.

Por otro lado, se puede observar, según lo cita Chandler (2002 :53), que los pares de significados, explicados anteriormente, son percibidos por los estructuralistas como parte de un ensamble profundo de los textos que mejora su lectura y se engarzan entre sí. Dichas conexiones parecen estar alineadas en

algunos textos, haciendo que los significados que les siguen sean obvios para el lector, siguiendo los propios códigos culturales, así como masculino/femenino, ateo/creyente, etc. Por ejemplo, si dan la definición de machismo (Actitud de prepotencia con respecto a las mujeres), por consiguientes se conoce sin explicarlo, lo que es feminismo, entendiendo simplemente que es lo contrario (Actitud de prepotencia con respecto a los hombres). Esto es un ejemplo simple de lo que Chandler explica, pero en un texto más amplio, podrían ser los elementos bipolares más complicados.

Chandler explica que según las costumbres y cultura donde se desenvuelva cada individuo es el tipo de interpretación que le da a cada texto, dependiendo también del tema central de éste. Siendo otro fenómeno como el de los animales y plantas, la interpretación es universal, ya que no conlleva a la psicología del individuo, simplemente son formas físicas, que no producen efectos de cambio en su relación.

Los filósofos estructuralistas como Leví-Strauss han argumentado que las oposiciones binarias, son la base de sistemas que son utilizados para clasificar elementos dentro de cierta cultura (Chandler, 2002 :54). Además de sus afirmaciones, Chandler, según Levi-Strauss, menciona tres etapas en su método de análisis, los cuales son:

1. Definir al fenómeno bajo un estudio como una relación entre dos o más términos, sean reales o imaginarios.
2. Construir una tabla de posibles permutaciones entre esos términos.
3. Tomar dicha tabla como el objeto general de análisis, el cual, solamente a este nivel, puede rendir conexiones necesarias, el fenómeno empírico es considerado desde el principio solamente como una simple combinación entre otras, el sistema completo del cual se debe reconstruir de antemano (Lévi-Strauss, 1964, 16; Chandler, 2002, 54).

Estas etapas se refieren, primeramente, a clasificar el objeto de estudio y seleccionar los distintos sintagmas que lo forman, después de tener las divisiones elegidas, se colocan en una tabla y se construyen con ellas posibles combinaciones para al final analizarlas, comparándolas entre sí y observar la mejor composición.

Por otra parte, el lingüista y semiótico ruso Roman Jakobson introdujo la teoría de la *marcación*, donde cada elemento de cualquier sistema lingüístico es construido en oposición de dos contradicciones lógicas: la presencia de alguna cualidad (*marcación*) en contraposición con una ausencia (*desmarcación*). Así, el significado marcado es definido por una característica semiótica especial. En relación con los significados lingüísticos, dos características de formas *marcadas* son comúnmente identificadas, éstas se relacionan por sus características formales, además de su función genérica. Para ello, Chandler (2002 :59) muestra dos maneras de marcación:

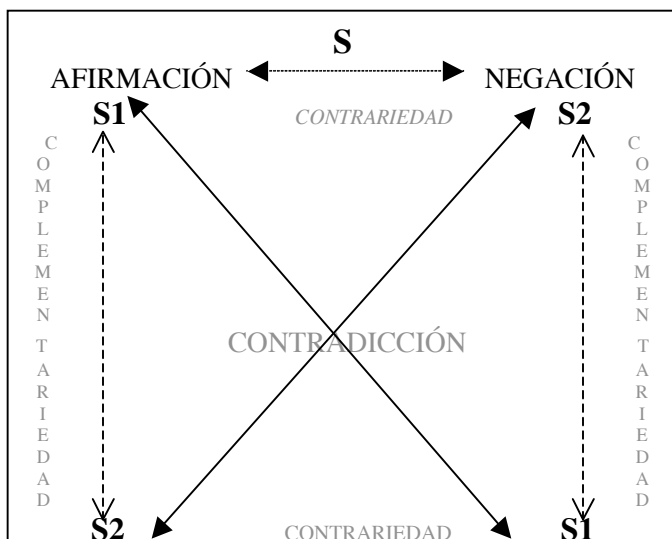
1. Marcación Formal.- En relaciones morfológicamente opuestas, la marcación está basada en la presencia o ausencia de cierta característica particular y formal. En este punto, el significante marcado está formado por la adición de una característica distintiva a un significante desmarcado, por ejemplo, a la forma marcada *desencanto* está formada por la adición de un prefijo (*des*) al significante desmarcado *encanto*.
2. Marcación Distribucional.- Los términos formalmente marcados muestran una tendencia a ser más restringidos en la gama de los contextos en los cuales ocurren.

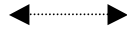
La marcación de los signos lingüísticos incluyen a la marca semántica; un status *marcado* o *desmarcado* se aplica no sólo al significante, sino también al significado. Un término *desmarcado* es utilizado a menudo como un término genérico, mientras que el término *marcado* se utiliza en un sentido más específico, según lo menciona Chandler (2002 :60), como lo es el caso del sustantivo *hombre* (no refiriéndonos al género, sino al ser humano), al cual lo hemos utilizado genéricamente como *él*, este

es un ejemplo de un término desmarcado, por lo tanto el término femenino es un elemento *marcado*.

Dentro de la marcación, Chandler menciona dentro del texto *Semiotics for Beginners* la teoría de Lyons, el cual afirma que el término *desmarcado* tiene el privilegio de ser básico y fundamental, además que se le da prioridad, mientras que un término *marcado* es secundario e incluso puedes ser excluido como un significante ausente, siendo a su vez subordinado, dependiente y siempre existe en relación a otro elemento, no por sí solo. Donde un texto es desviado de las expectativas convencionales de la sociedad, se convierte en un elemento *marcado*.

Por otra parte Chandler (2002 :66), nos muestra el cuadro semiótico del estructuralista Greimas, que se compone de la siguiente manera:





(Chandler, 2002 :68)

El presente cuadro indica las conjunciones y separaciones de las características semánticas de un texto, para comprenderlo mejor, se pueden representar los símbolos por palabras, en este caso utilizaremos para S1 la palabra *caliente* y para S2 *frío*, entonces comprendemos que las esquinas superiores nos indican que *caliente* y *frío* son elementos opuestos, mientras que las esquinas inferiores nos representan enfoques que no se consideran oposiciones binarias simples, por ejemplo *no caliente* (S2) y *no frío* (S1), pues lo que no es caliente no necesariamente debe ser frío o viceversa. Las relaciones que se encuentran señaladas horizontalmente representan oposiciones entre S1 y NO S2, así como entre S2 y NO S1. Los términos ubicados en la parte superior representan la *presencia*, así como los que se encuentran en la parte inferior representan la *ausencia*. Las relaciones que se localizan verticalmente simbolizan contradicción y nos indica una síntesis de elementos optativos de S1 con NO S2 y de S2 con NO S1.

Para complementar el análisis de los elementos de un texto con el cuadro semántico de Greimas, Jameson (en Chandler, 2002) sugiere que el analista debería empezar por realizar un listado de todas las formas que serán analizadas y esa similitud aparentemente de formas que son opuestas deberían ocupar el lugar inicial de mencionada lista; esto lo indica, puesto que observó que el orden de los términos opuestos que se encuentran en primeros lugares son cruciales para el estudio del texto.

Para concluir este subcapítulo, Chandler (2002 :68) afirma en su texto que los críticos del análisis estructuralista han observado que las oposiciones binarias necesitan, además de ser relacionadas con otras oposiciones para así ser interpretadas, también deben ser analizadas según el contexto de los términos de los sistemas sociales, los cuales proporcionan el lugar a los textos.

Basándonos en la serie de teorías y tipos de análisis reseñados a lo largo de este capítulo, a continuación se expondrá el tipo de análisis que se utilizará en la película *El Crimen del Padre Amaro*, para así poder llegar a comprender con los resultados que aquí obtendremos, la importancia de este filme en la historia del cine mexicano.

3.2 ANÁLISIS A REALIZAR

Ya hemos mencionado que el filme a estudiar tiene un importante papel en la historia de nuestro cine, ya que contiene críticas a la institución eclesiástica que en ninguna película anteriormente se había observado. Para corroborar lo dicho, se emplearán algunas técnicas de los filósofos estructuralistas y llegar más a fondo de lo que se ha aludido hacia la obra de Carlos Carrera a lo largo de esta tesis.

Para comenzar con el análisis sintagmático de nuestro filme, primeramente lo dividiremos en unidades, tal como lo menciona Chandler, para así conocer las relaciones causales del objeto de estudio; esto es, identificar cada escena de acuerdo al tópico que trata y así conocer la relación entre escenas por medio de estos argumentos.

También nos interesa conocer las relaciones secuenciales del filme, en otras palabras, examinar cada escena por medio de sus imágenes y su representación, usando el mapa espacial de Kress y Van Leguen que Chandler nos presenta en su

estudio *Semiotics of Beginners* y que en los primeros subcapítulos de este apartado mencionamos, con ello, observar la posición de ciertos elementos que sobresalgan y lo que representen en cada una de las escenas.

A continuación, teniendo los grupos divididos temáticamente, procederemos a realizar el análisis paradigmático. Para ello, utilizaremos el método que emplea Barthes, el cual menciona que, al tener las unidades sintagmáticas seleccionadas, éstas se agruparán por medio de sus similitudes o contrariedades (En este caso manejaremos las semejanzas temáticas para dicha agrupación). En otras palabras, al tener la división por escenas, se identificará cada una de ellas y se agruparan de acuerdo al contenido temático que éstas manejen, conociendo así cuántos tópicos muestra Carlos Carrera en esta producción y cómo se relacionan entre ellos.

Por otro lado, a lo largo de este estudio, conseguiremos identificar, por medio del modelo de la marcación de Jakobson, los temas *marcados* y *desmarcados* que se presentan en el filme, lo cual nos llevará a una mejor manera de comparación de las oposiciones binarias temáticas. Así mismo conoceremos el tópico que prevalece a lo largo de la película y cómo lo aplica el director.

Según los resultados de los modelos anteriores para obtener las oposiciones binarias, se observará si el cuadro semiótico de Greimas, el cual es complementado por Jameson, se puede utilizar para realizar las comparaciones requeridas y con esto obtener una investigación más profunda.

Para concluir con este capítulo, pudimos observar que por medio del conocimiento de algunas teorías y modelos de los estructuralistas, tanto sintagmáticos, como paradigmáticos, se facilita la aplicación de un análisis profundo para transportarnos a una mejor comprensión del texto y así conocer sus diferentes temas, lo que cada uno representa y como lo ejecuta. Llevándonos también a descubrir como es expuesta la crítica hacia la institución católica, tema que nos ha

interesado de gran manera a lo largo de esta tesis y que ha llevado al *Crimen del Padre Amaro* a ser una película clave dentro de la historia del cine sonoro mexicano.