

CAPITULO IV

Metodología: Técnicas de análisis del discurso y de Irepresentación.

En los capítulos anteriores se señalaron los contextos y conceptos que describen los procesos mediante los cuales se llevan a cabo representaciones de la realidad social y cultural. Este capítulo corresponde entonces al planteamiento metodológico que se utilizará para el análisis del discurso mediante el cual se elaboran las representaciones de la mujer en la producción *Perfume de violetas: nadie te oye*. Para llevar a cabo el análisis sobre la cinta, se definirá el concepto entendido como análisis del discurso, así como los modelos paradigmáticos y sintagmáticos que serán herramientas de análisis en la investigación sobre las representaciones de la mujer en dicha cinta.

1. ANÁLISIS DEL DISCURSO

El discurso fue definido en el capítulo II como una forma de representar el conocimiento sobre un tema en un tiempo y contexto determinados. Fuera de la concepción ideológica del discurso planteada por Foucault, para hablar de las estructuras del discurso y poder entrar a su campo de estudio, Teun A. Van Dijk, precisa que el concepto de discurso tiene tres dimensiones principales: a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias (cognición); y c) la interacción en situaciones de índole social. De acuerdo con Van Dijk, el discurso se transmite primordialmente por medio del uso del lenguaje, aquí la importancia de la "conversación" como el producto del acto de hablar y del "texto" como el producto de la escritura del lenguaje. (Dijk, 2000)

Teóricamente se hace hincapié en que la disciplina estudios del discurso debería tratar tanto de las propiedades del texto como las de la conversación, y de lo que se denomina el *contexto*, es decir, las otras características de la situación social o del suceso de comunicación que pueden influir sobre el

texto o la conversación. En suma el análisis del discurso estudia la *conversación y el texto en el contexto*. (Dijk, 2000: 24)

El texto es definido por Van Dijk, como cualquier fenómeno cultural a partir del cual se puede hacer una lectura o interpretación, sin embargo, la importancia del contexto es determinante para el análisis de los textos y conversaciones del discurso, Van Dijk define al contexto como "la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso" (Dijk, 2000: 45) El discurso, y la cognición e interpretación del mismo se lleva a cabo dentro de un contexto determinado, he aquí la importancia de la interacción social del discurso, ya que en todos los niveles del discurso se pueden encontrar huellas del contexto, ya que los actores sociales que elaboran y adoptan el discurso juegan roles fundamentales en la sociedad como el género, la etnicidad, edad, etc. Por lo que el contexto social de los mismos se ve relacionado con el significado creado por el discurso.

Para llevar a cabo el análisis del discurso Van Dijk, regresa a las tres dimensiones de estudios del discurso, y señala tres tipos de análisis: a) Aquellos enfocados en la estructura misma del discurso (descripción del texto), b) Los que se enfocan en el discurso como un proceso comunicativo en el ámbito de la cognición, y c) Los que se centran en el discurso como parte de una estructura socio cultural. Dado la variedad de enfoques mediante los que el discurso puede ser analizado, son varias las disciplinas que se han interesado por el análisis del discurso, como lo son: la etnografía, el estructuralismo y la semiótica, la gramática del discurso, la sociolingüística y pragmática, la etnometodología, la psicología cognitiva, la psicología social, la psicología discursiva y los estudios de la comunicación entre otras. Cada una de estas disciplinas se ha interesado (desde sus perspectivas) por el análisis descriptivo o crítico del discurso, sin embargo, Van Dijk señala que para hacer un análisis del discurso existen una serie

de normas (adaptables a la disciplina desde la que se estudie el fenómeno) que se deben tener en cuenta, las cuales serán explicadas a continuación.

Principios de análisis del discurso

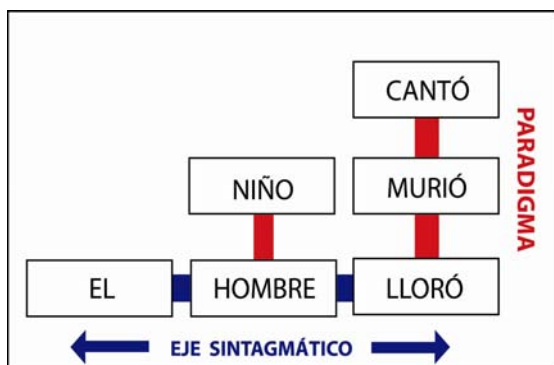
Dijk (2000: 58-61), enumera los principios del análisis del discurso en doce partes que serán resumidas a continuación:

- 1) *Texto y conversación naturales*: se recomienda partir el análisis de un texto en concreto, para esto es conveniente el uso de grabaciones en video o audio, o textos concretos extraídos de algún medio de comunicación.
- 2) *Contextos*: dicho discurso debe ser estudiado como parte constitutiva de sus contextos local, global, social y cultural, con las consecuencias posibles del discurso (participantes, roles sociales, normas, valores, estructuras organizativas, instituciones, etc.).
- 3) *El discurso como conversación*: se recomienda analizar la interacción verbal tal y como se presenta en las conversaciones informales y/o formales.
- 4) *El discurso como práctica social de los integrantes de un grupo*: los usuarios del lenguaje no actúan solamente como individuos, sino que interactúan como miembros de grupos y culturas, donde el discurso/s es puesto en práctica.
- 5) *Las categorías de los miembros de un grupo*: no imponer categorías a los miembros del grupo, sino observar como el grupo mismo interpreta, ordena y categoriza las propiedades del mundo social y del discurso mismo.
- 6) *Secuencialidad*: las unidades estructurales deben describirse e interpretarse en relación con las precedentes, para no perder la coherencia de la estructura del discurso, logrando un análisis funcional.

- 7) *Constructivismo*: los signos y las oraciones del discurso funcionan dentro de unidades superiores y más amplias que otras, dando origen a jerarquías dentro del orden del discurso.
- 8) *Niveles y dimensiones*: dividir el discurso en niveles o dimensiones que estén relacionados entre sí.
- 9) *Sentido y función*: aquí entran los cuestionamientos sobre el significado de los sentidos dentro del contexto en que es expuesto el discurso.
- 10) *Reglas*: el texto es analizado según las reglas gramaticales, contextuales o interactivas.
- 11) *Estrategias*: es en este principio donde los usuarios del lenguaje utilizan estrategias de análisis para el proceso de comprensión o producción del discurso.
- 12) *Cognición social*: este principio se enfoca en el análisis de los procesos de representación mentales (conocimientos, actitudes, ideologías, normas, valores) de los usuarios del lenguaje como miembros de un grupo.

2. ANÁLISIS DE REPRESENTACIÓN

Paradigma y Sintagma



Como se vio en el capítulo II, Saussure toma al signo como la base estructural mediante la cual se crea el lenguaje, y lo divide para su estudio en significado (concepto) y en significante (objeto). En la lectura de Chandler, *Semiótica para principiantes* (www.aber.ac.uk), de acuerdo

con Saussure, el significado se crea a partir de las *diferencias* entre los significantes; para estudiar dichas diferencias, Saussure las clasifica en dos tipos: paradigma y sintagma.

Continuando con Chandler, estas dos dimensiones son presentadas en forma de ejes, donde el eje horizontal es el sintagmático y el eje vertical es el paradigmático, el plano sintagmático es aquel que *combina eso-y-eso-y eso*, mientras que el plano del paradigma es el de la *selección* entre *eso-o-eso-o-eso*. Así el *paradigma* es formado por un conjunto de signos, donde son seleccionados algunos, que son *combinados* con otros signos y formar un *sintagma*, siendo esta la combinación de los signos seleccionados, que darán un significado definido.

El significado de un signo es determinado por las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas que existan entre ellos. Tanto los sintagmas como los paradigmas aportan una estructura contextual donde los signos toman su significado, para Chandler, esta es la forma en la que los signos son estructurados en códigos. El *paradigma*, es definido por Langholz como:

Un juego asociado de significantes o significados que son miembros de una categoría definida, pero en la cual cada uno es significativamente diferente (...) las relaciones paradigmáticas son aquellas que pertenecen al mismo juego por la virtud de la función que desempeñan (...) un signo entra en una relación paradigmática con todos los signos que pueden también ocurrir en el mismo contexto pero no al mismo tiempo"(Langholz, 1975, citado en Chandler, en: www.aber.ac.uk)

Dentro de un contexto dado un elemento del paradigma puede remplazar a otro que tiene sus mismas virtudes, es así como se da la *relación paradigmática de los signos*, cuando la elección de un signo excluye la elección de otro signo miembro del paradigma.

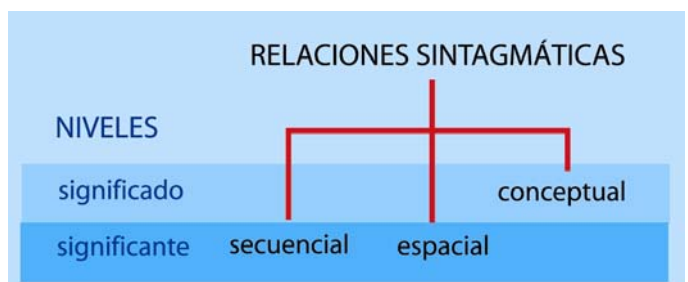
Por otro lado, Chandler explica que el *sintagma* es la *combinación* de significantes interactivos que forman un significado total dentro de un texto. "Tales combinaciones se crean en un marco de reglas y convenciones sintácticas (ambas explícitas e implícitas). Por ejemplo, en el lenguaje, una oración es un sintagma de palabras, así también los párrafos y los capítulos" (Chandler: www.aber.ac.uk) El sintagma es entonces todo aquel significado que es *incluido* en la

construcción de un texto, visual, escrito o hablado. (Chandler: www.aber.ac.uk). Los sintagmas son secuenciales, y representan *relaciones temporales* (cuando los significantes son presentados unos antes de otros, como en una cadena) y *relaciones espaciales* donde el significante puede explorar más de una dimensión simultáneamente, como lo serían significantes expuestos de forma visual, por ejemplo en las fotografías. Hay casos en que se pueden presentar ambas relaciones sintagmáticas, como por ejemplo en el cine, que presenta un relato (relación temporal) en un formato visual y en movimiento (relación espacial), donde la historia es además presentada dentro de un contexto determinado.

Análisis Sintagmático

Saussure, según Chandler, se enfocó más en el análisis de las relaciones entre los signos dentro de la estructura del lenguaje, mientras los teóricos estructuralistas enfocan el análisis del lenguaje hacia la construcción del significado, dependiendo del discurso, la sociedad, la cultura y el contexto. Los estructuralistas estudian el texto como una estructura sintagmática. "El estudio sintagmático de un texto (ya sea verbal o no verbal) implica estudiar su estructura y las relaciones existentes entre sus partes. Los semióticos estructuralistas, buscan identificar segmentos elementalmente constituyentes dentro de un texto: sus sintagmas." (Chandler: www.aber.ac.uk) El estudio de las relaciones sintagmáticas revela las "normas de combinación" que se encuentran subyacentes en la producción y en la interpretación de los textos. Es así como el uso de una combinación sintagmática en vez de otra influye en el significado del texto.

Dependiendo del tipo de texto que se vaya a analizar se pueden encontrar diferentes tipos de relaciones sintagmáticas que dependen de las partes del signo (significado y significante).



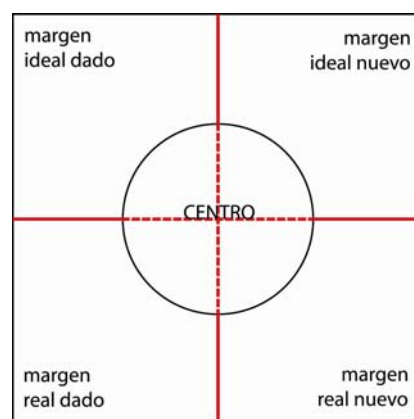
Un texto *narrativo* esta basado en relaciones sintagmáticas *secuenciales o causales* (por ejemplo, una película puede ser dividida en secuencias), hay formas sintagmáticas que están basadas en relaciones *espaciales* (por ejemplo una foto que sitúa o yuxtapone objetos y formas en un encuadre determinado) y por último se encuentran las relaciones *conceptuales* (por ejemplo el contenido de un argumento). Sin embargo la división entre estas relaciones no está completamente definida. Es más común encontrar formas sintagmáticas que involucren más de una relación.

Por ejemplo, en el cine se pueden encontrar relaciones secuenciales y espaciales a la vez, ya que la narración de la historia brinda una *secuencialidad* y la imagen proyectada lleva una dimensión *espacial* que es determinada por los encuadres de cámara. Mientras las relaciones secuenciales se estructuran en el *antes y después* en que son presentados los signos, la dimensión *espacial* va a presentar a los signos en una estructura semiótica más diversa:

- Arriba / abajo
- En frente / detrás
- Cerca / lejos
- Izquierda / derecha (que puede incluir significación secuencial)
- Norte / sur / este / oeste
- Dentro / fuera (o centro /periferia)

Estas relaciones espaciales crean un significado dependiendo de la forma en la que son presentadas. Gunther Kress y Theo van Leeuwen identifican tres dimensiones espaciales claves en los textos visuales: izquierda / derecha, arriba / abajo y centro / periferia ([Kress y van Leeuwen 1998](#), en Chandler: www.aber.ac.uk). Los ejes horizontales y verticales influyen en la *lectura* de la imagen y la importancia que se da a los diferentes objetos dentro de un cuadro. Esto se debe a que en las culturas occidentales la escritura y lectura de los textos se lleva a cabo de izquierda a derecha del texto, y de arriba abajo, es por esto que al momento en que se

presenta una imagen, el individuo dará una "lectura" de la imagen dónde dará mayor importancia visual a los objetos que se encuentren expuestos en dicho orden: izquierda antes de derecha y arriba antes que abajo. Continuando con el eje vertical, Chandler menciona que éste implica otro tipo de connotaciones. Hablando desde una perspectiva metafórica del sentido de orientación, Lakoff y Jonson observaron que en el eje vertical se hace una asociación de tipo jerárquico dónde *arriba* esta asociado con *más, bueno, felicidad, salud, control, poder, racionalidad, etc.*; y *abajo* con *menos, malo, depravación, enfermedad, muerte, sumisión, emoción, etc.* "Cuando un significante está localizado "más arriba" que otro, no se trata de una simple relación espacial, sino también de una evaluación del significante en relación al significado que representa en dicha posición" (Chandler: www.aber.ac.uk). Es así como Chandler expone el mapa espacial creado por Kress y van Leeuwen para exponer las relaciones espaciales de los símbolos, en dónde afirman que la posición que tome una imagen en un eje vertical, va a representar *lo ideal* (arriba) y *lo real* (abajo). En donde *lo ideal* será mostrado más abstracto, mientras que *lo real* tendrá mas detalles y referencias.



Mapa espacial de Kress y van Leeuwen

(Chandler: www.aber.ac.uk)

Según la representación espacial de su mapa, Kress y van Leeuwen argumentaban que la imagen está estructurada conforme al eje vertical, donde las secciones superior e inferior

representan una oposición entre lo "ideal" y lo "real". Mientras que en el espacio central Kress y Leeuwen dicen que los símbolos presentados en esta sección son representados como "nucleares", es decir la información "nuclear" con base en la cual dependen los elementos encontrados en la periferia de la imagen. En esta dimensión espacial, se encuentra también la ubicación de una figura principal que se presenta "al frente" de la imagen, distinguiéndola y separándola del fondo, priorizándola del resto de los elementos.

Ahora bien, el análisis de textos fílmicos también incluye la dimensión *secuencial* de las relaciones sintagmáticas, lo que conduce a la *narrativa*. Chandler cita a Andrew Tolson, quien afirma que la narrativa provee al texto de estructura y coherencia, parecido a esquemas de eventos de la vida diaria. Es parte de la naturaleza cultural del hombre *representar* las experiencias vivenciales en historias para ser contadas y aprendidas. Christian Metz puntualiza que "la narrativa tiene un principio y un final, hecho que distingue su forma del resto del mundo (...) no hay 'eventos' en el mundo, la forma narrativa es necesaria para crear un evento" (Metz, 1974, en Chandler: www.aber.ac.uk).

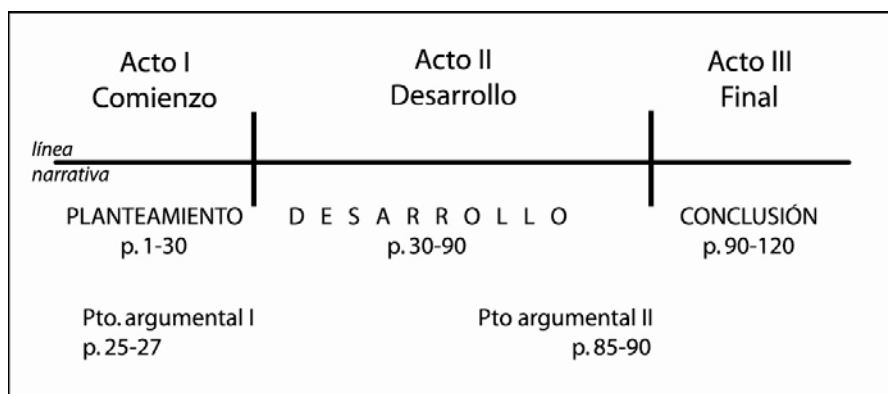
Metz presenta al sintagma narrativo básico como un modelo temporalmente lineal compuesto por tres fases: *equilibrio-interrupción-equilibrio*. Esta es una cadena de eventos que corresponden al principio, desarrollo y final de una historia. Sin embargo, la *forma* narrativa tiene en sí misma un contenido propio, que se lee de diferente manera dependiendo del medio de comunicación que transmite la historia o el mensaje. Es decir, la *forma* (así como la interpretación de los signos) de una historia como "Caperucita Roja" va a variar dependiendo si es leída en un libro, representada en una obra de teatro o vista en una producción cinematográfica.

Por consecuencia, en el cine la estructura narrativa se presenta de una manera en particular, que se conoce como guión cinematográfico. El guión cinematográfico según el guionista Syd Field, es un relato que se narra mediante imágenes, es por esto que su estructura argumental cambia de la estructura argumental de un texto meramente literario, el en cine se tiene que simplificar en imágenes la mayor parte de texto posible, para dar lugar a la imagen, las actuaciones y los diálogos. Continuando con Field, la película es un medio audiovisual a través del cual se representa una línea narrativa básica como en todas las narraciones: consta de un principio, un desarrollo o parte intermedia y un final. "Todos los guiones de cine contienen esta estructura lineal básica. Éste modelo de guión es lo que se conoce como *paradigma*. Es un modelo un molde o un esquema conceptual." (Field, 1986: 4) La estructura del paradigma de un guión cinematográfico según Field (1986) es la siguiente:

1. Acto I o comienzo: En el formato de guión, una página de éste es equivalente a un minuto de tiempo en pantalla. El comienzo, es el primer acto, que se conoce como planteamiento, aquí se introducen la premisa del tema, los personajes principales y se describe la situación. El proceso se lleva a cabo en 30 páginas del guión (30 min.) y debe lograr capturar la atención del espectador.
2. Punto argumental I: Sucede al final del primer acto y consiste en insertar un incidente o suceso que hace girar el relato hacia una nueva dirección. Este evento por lo general tiene lugar en las páginas 25 y 27, y da lugar al desarrollo.
3. Acto II o desarrollo: Aquí se encuentra el grueso del relato que tiene lugar entre las páginas 30 y 90 (de los 30 a 90 min.). El desarrollo es la base de toda situación dramática, es el conflicto. Se definen los intereses del personaje y entonces se dan a conocer los obstáculos que se opondrán al las aspiraciones del personaje.
4. Punto argumental II: Se da al final del desarrollo del segundo acto, tomando lugar entre las páginas 85 y 90, y se lleva a cabo en el clímax de la historia, dónde se inserta otro

acontecimiento que da un nuevo giro al relato narrativo, con lo que se conduce al espectador a la conclusión.

5. Acto III o Conclusión: Este acto casi siempre tiene lugar entre las páginas 90 y 120 (a la hora y media o dos horas) y constituye la solución del conflicto.



Según Field, cada una de estas partes está compuesta a su vez por un inicio, un desarrollo y una conclusión, es mediante este proceso que se logra la secuencialidad del relato filmico, y se evitan los "huecos" o incongruencias en la historia.

Aunque con una estructura determinada para su función visual, el guión cinematográfico parte del guión literario, que es compuesto por una estructura de la *narrativa* literaria. Para Kress según Chandler, el cierre o resolución de la narración, hace que el relato regrese a un equilibrio predecible. "El cierre o resolución estructural, es visto por muchos teóricos como refuerzo de una lectura favorecida, o en los términos de Hodge y Kress, refuerza el status Quo" (Chandler: www.aber.ac.uk) Como ejemplo de esta afirmación, se pueden encontrar una gran serie de historias cuyos finales refuerzan ideas como: "el bien siempre triunfa sobre el mal" o "el amor verdadero siempre triunfa al final", entre las más populares resoluciones narrativas que refuerzan y mantienen ideas o creencias de determinados discursos socio culturales. Es aquí donde entran las diferentes fórmulas de los géneros literarios en estructuración de una historia con características generales: el drama, el melodrama, la tragedia, la comedia, la farsa, la alta

comedia, etc. que en cine se puede traducir en el género cinematográfico de ficción como: los westerns, la comedia, el drama, el suspenso, el cine negro, los policíacos, los thrillers, etc. Además de los géneros del cine documental, que van del documental biográfico, al proceso, al de autos, etc.

Ahora bien, para el análisis de la narrativa, según Barthes, se debe dividir la narrativa definiéndola en pequeñas unidades narrativas, y así poder encontrar la significación del texto en la combinación dichas unidades (sintagmas) de la historia; Barthes llama a estas unidades narrativas "funciones", y de acuerdo con el, los estructuralistas evitan definir a los humanos en términos de "lo que son" como "personajes", por otro lado, enfocan el análisis en términos de "lo que hacen".

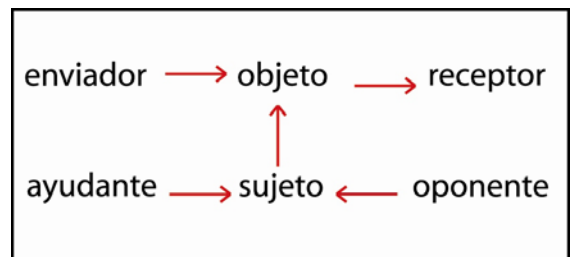
Esta forma de análisis plantea *como* los textos crean significado, en vez de *que* significa un texto en particular. Sin embargo su carácter reduccionista pone en peligro la objetividad del análisis en el uso de textos con contextos diferentes; el peligro radica en generalizar un esquema de análisis para usarlo en todas las historias del mundo que involucran diferentes contextos en los que fueron significados. Es así como Lévi-Strauss y Greimas enfocaron sus interpretaciones de la estructura narrativa en las oposiciones subyacentes. Lévi-Strauss vio los mitos como una herramienta ancestral para comunicar mensajes sobre la humanidad y sus relaciones con la naturaleza, sin embargo, los mitos sólo tienen sentido como parte de un sistema, de un contexto. Greimas, por otro lado, propuso una gramática de la narrativa que puede ser generada por cualquier estructura narrativa. Como resultado de la reducción semiótica de Propp en los siete roles identificados dentro de una historia, de acuerdo con Chandler, Greimas identificó tres tipos de narrativa sintagmática:

- *Sintagmas funcionales*: Aquellos que representan las tareas y luchas que se realizan en el texto.
- *Sintagmas contractuales*: Que describen el establecimiento o cancelación de contratos.
- *Sintagmas separativos*: Describen las salidas y llegadas dentro del texto. (Greimas 1987, en Chandler: www.aber.ac.uk)

Greimas establece tres oposiciones binarias básicas, inmersas en todos los temas narrativos, en las acciones, los personajes y los tipos, y la llama "modelo de acción":

- *Sujeto / objeto* (Lo que Propp describe como el héroe y el objeto buscado)
- *Enviador / receptor* (Lo que Propp llama despachador y el héroe)
- *Ayudante / oponente* (lo que Propp describe como el ayudante y el donante, contra el villano y el héroe falso)

Greimas argumenta que el héroe es tanto el *sujeto* como el *receptor*. El *sujeto* es quien busca el *objeto* deseado. El *enviador* envía el *objeto* y el *receptor* es el destino. El *ayudante* asiste la acción mientras que el *oponente* la bloquea. Greimas hace polarizaciones de la estructura *sujeto-verbo-objeto* y propone este modelo como la base de la estructura de las historias. Aquí el *sujeto* es aquel que realiza la acción, y el *objeto* es lo que la sufre.



Chandler menciona que el análisis sintagmático puede ser aplicado no solamente a textos escritos o verbales, sino también a textos fílmicos o televisivos, donde el análisis involucra la descripción de las relaciones entre los cuadros, las tomas, las escenas y las secuencias. Donde el cuadro o encuadre es la parte más pequeña de la estructura fílmica, ésta compone las tomas, que a su vez componen las escenas que dan pauta a las secuencias de las que se conforma la

cinta fílmica en su totalidad. De esta forma, mediante la división unitaria de las partes de un filme, se puede hacer un análisis sintagmático equivalente al análisis de las partes gramaticales de un texto.

Ahora bien, Metz, ofrece una serie de categorías sintagmáticas para el análisis de la narrativa fílmica. Según Metz, existen siete sintagmas fílmicos basados en las relaciones de tiempo y espacio dentro de la narrativa fílmica:

- La toma autónoma (el establecimiento de una toma o inserto)
- El sintagma paralelo (la edición paralela de determinados motivos)
- El sintagma descriptivo (secuencia que sirve para describir un momento)
- El sintagma alternante (dos secuencias que son alternadas al mismo tiempo)
- La escena (tomas que tienen una temporalidad continua)
- La secuencia de episodios (la organización discontinuada de ciertas tomas)
- La secuencia ordinaria (tomas organizadas temporalmente con algo de compresión del tiempo)

(Metz 1974, en Chandler: www.aber.ac.uk)

Sin embargo, los teóricos del análisis sintagmático consideran que es muy difícil crear un esquema general de análisis sintagmático para todo filme, debido a que sus percepciones del análisis de los cuadros, las tomas, las escenas y las secuencias difieren entre unos y otros, además de que mucho se ha hablado de la validez del "lenguaje cinematográfico" como lenguaje en sí. Sin embargo, existen teóricos que apoyan la idea del término "lenguaje cinematográfico" y creen posible la realización de un análisis de los textos fílmicos, ya que el cine se encuentra compuesto por diferentes unidades simbólicas que construyen un texto, presentan una posición ideológica (un discurso) respecto de un asunto, problema y/o situación, así como crean y

reproducen representaciones de la realidad dentro de un contexto y tiempo histórico determinados. Más adelante se hablará del discurso fílmico y la semiología del cine para el análisis de los códigos y unidades en las que puede ser analizado un filme.

Análisis Paradigmático

El análisis paradigmático busca identificar los diferentes paradigmas que subyacen en el contenido de los textos, considerando las connotaciones positivas o negativas de cada significante (que se revelan por el uso de un significante en vez de otro) y la existencia de paradigmas temáticos subyacentes. En las palabras de Chandler "las relaciones paradigmáticas son las oposiciones y contrastes entre los significantes que pertenecen al mismo juego del cual salieron los que fueron usados en el texto." Tomando como "ausencias" aquellos significantes que no fueron usados pero se encontraban en posibilidad de ser elegidos. El uso de un significado en vez de otro, depende de diferentes variables como el estilo, la retórica, convenciones sociales, etc. Saussure (1983, citado en Chandler, en: www.aber.ac.uk) define así las relaciones paradigmáticas, que se dan en la ausencia de significantes alternativos (del mismo paradigma) en un texto específico. "Analizar las ausencias textuales puede ayudar a revelar cuales son los intereses mostrados por su omisión." La pregunta más común de análisis es ¿Por qué los significantes alternativos no fueron elegidos en vez de los otros? Porque el significado del texto hubiera sido distinto. Por lo tanto, el análisis paradigmático compara y contrasta cada uno de los significantes presentes en el texto con los significantes ausentes que pudieran haber sido escogidos en una situación similar, y considera el significado de la elección hecha.

Hacia un análisis paradigmático, Roland Barthes (Chandler, en: www.aber.ac.uk) hace una prueba de conmutación donde divide el texto en unidades significativas mínimas, después las combina en juegos paradigmáticos y asocia los componentes seleccionados. Entonces toma un

significante usado en el texto (sintagma) y lo compara o substituye con otro significante perteneciente al mismo paradigma, observando como se afecta el significado del contenido textual. Mediante estos actos de substitución y comparación se puede encontrar el significado original del texto, contribuyendo así en identificar y definir el eje sintagmático del texto discursado.

Para llevar a cabo este proceso de conmutación existen cuatro transformaciones básicas tanto del sintagma como del paradigma, que Chandler (www.aber.ac.uk) esquematiza de la siguiente forma:

Transformaciones paradigmáticas:

- Substitución
- Transportación

Transformaciones sintagmáticas:

- Adición
- Substracción

En la búsqueda del análisis paradigmático, los estructuralistas hacen gran énfasis en las relaciones paradigmáticas de oposición. Uno de los métodos básicos de análisis utilizado por varios semióticos, es la identificación de oposiciones binarias (negro – blanco, frío – Caliente, etc.). Aún cuando de manera natural, no existen los opuestos, es en las clasificaciones culturales que se hacen de la realidad, como se pueden distinguir los significantes “opuestos” Jakobson y Halle (citados en Chandler: www.aber.ac.uk) observan que las oposiciones binarias son la primera operación lógica de un niño. En la práctica cultural, estas oposiciones ayudan al individuo a aprender, experimentar y ordenar sus conceptos en clasificaciones “sencillas”, lo que una cosa es y aquello que no es. Para Lyons (1977, en Chandler: www.aber.ac.uk) las

oposiciones binarias son uno de los principios más importantes que gobierna la estructura del lenguaje. Es por medio de la clasificación y conceptualización de las cosas, que se crean los significados con los que construyen el lenguaje, y así se producen las representaciones. Como Saussure plantea, el significado se encuentra en las diferencias más que en las similitudes entre los signos. Estas relaciones binarias son distinguidas en cuatro tipos:

1. Oposiciones (que son contradictorias por sentido común)
2. Términos mutuamente excluyentes (vivo / muerto: donde "no vivo" sólo puede ser muerto)
3. Antónimos (que son contrarios por sentido común: bueno/malo)
4. Términos que son calificados comparativamente en la misma dimensión implícita (bueno / malo, donde "no bueno" no significa "malo" necesariamente)

(Lyons 1977, Langholz 1975 y Barthes 1985 en Chandler: www.aber.ac.uk)

Estas oposiciones binarias, son vistas como naturales por los miembros de una cultura, los individuos se comunican entre sí empleando varios conceptos "en pares", de esta manera se crean clasificaciones que a nivel consensual ayudan a establecer los valores, ideas y normas mediante los que la sociedad puede comunicarse y entenderse en planos más amplios.

Sin embargo, el problema radica en que hay dicotomías falsas que no son identificadas debido a la naturalidad con la que son utilizadas las relaciones binarias. Por ejemplo, en la clasificación binaria del género, los términos hombre y mujer con sus adjetivos masculino y femenino son vistos como opuestos. Así, los hombres son y se comportan "masculinamente" y las mujeres son y se comportan "femeninamente", sin embargo, lo femenino y lo masculino no son necesariamente opuestos. Bajo esta perspectiva, muchos estudiosos estructuralistas han estudiado como se *construyen* significados sociales, y si estos necesariamente significan lo establecido. En esta línea Chandler, según afirmaciones de Lévi-Strauss, que hablan de

significados subyacentes al significado real construido, menciona tres etapas en su método de análisis:

1. Definir el fenómeno de estudio como una relación entre dos o más términos, reales o supuestos.
2. Construir una tabla de posibles permutaciones entre estos términos.
3. Tomar esta tabla como el objeto general de análisis dónde, sólo en este nivel, puede rendir conexiones necesarias, el fenómeno empírico es considerado al principio como una sola combinación posible entre otras, el sistema completo del cual se debe reconstruir de antemano. (Lévi-Strauss 1964, en Chandler: www.aber.ac.uk)

Hay que seleccionar el objeto de estudio, clasificarlo en los distintos sintagmas que lo forman, construir en una tabla las posibles combinaciones para analizarlas, compararlas entre sí y ver cual es la mejor composición. Sin embargo, debido a que las oposiciones raramente pueden ser equilibradas, Chandler introduce al semiótico Roman Jakobson, quien introdujo la teoría de la marcación. "Cada uno de los constituyentes de cualquier sistema lingüístico es construido en la oposición de dos contradictorios lógicos: la presencia de un atributo (marcación) y la contraposición de su ausencia (desmarcación)" (Jakobson, citado en Chandler: www.aber.ac.uk). El concepto de marcación se aplica tanto en el nivel del significante como en el nivel del significado dentro de un polo paradigmático de oposición. Chandler menciona dos tipos de marcación.

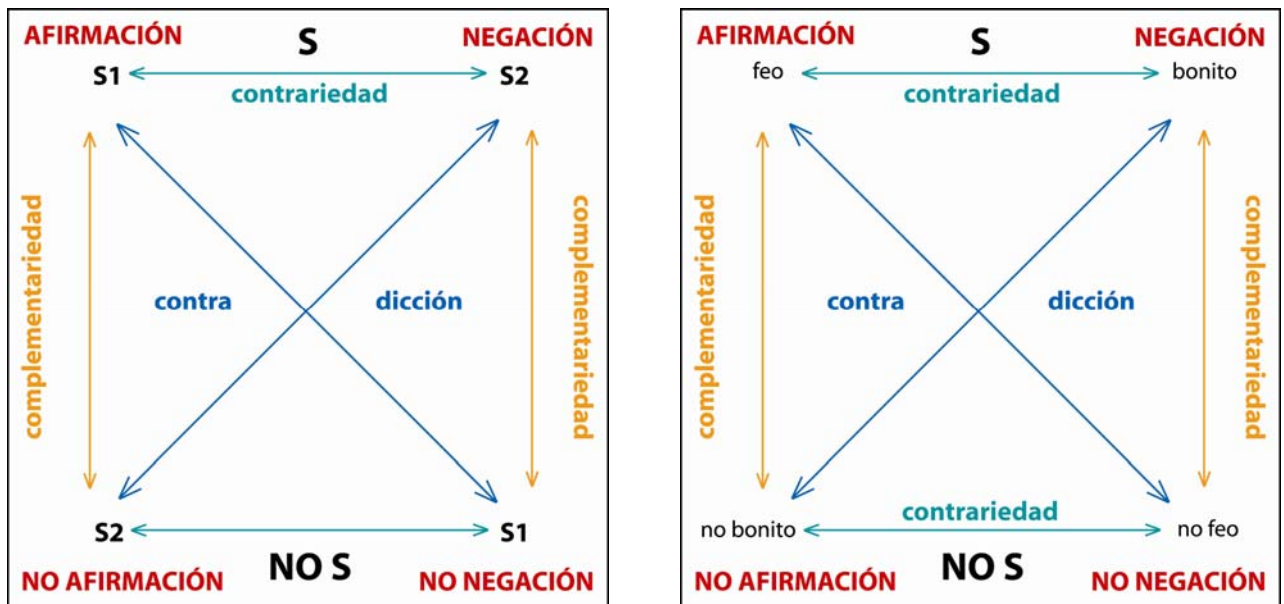
1. *Marcación Formal:* En las oposiciones relacionadas morfológicamente esta marcación se basa en la ausencia o presencia de cierta característica formal. Aquí el significante marcado está compuesto con una adición (prefijo, sufijo, negación, etc.) al significante no marcado por ejemplo, *inhumano* es la composición del significante ausente *humano*.
2. *Marcación distribucional:* Los términos formalmente marcados muestran una tendencia a ser mas restringidos en el rango de los contextos en los cuales suceden.

El sistema de marcación ha sido cuestionado por diferentes teóricos post-modernistas, psicólogos y constructivistas, que no están muy de acuerdo con la idea del dualismo de los significados y las necesarias oposiciones de los mismos. Como Chandler comenta en su texto, Jacques Derridá dedicó parte de su trabajo a cuestionar (en las culturas occidentales) el centralismo de la conversación sobre el texto; el privilegio del significado sobre el significante; así como la validez de oposiciones como la presencia y la ausencia, lo masculino sobre lo femenino, lo literal sobre lo metafórico, etc. Derridá y otros teóricos aportaron diferentes hipótesis hacia el análisis de la semántica y de la significación, ampliando la importancia de los contextos sociales, culturales y temporales del proceso de significación. Así el proceso de marcación puede ser aplicado más allá de las parejas de palabras o conceptos paradigmáticos.

“Ya sea en prácticas sociales o textuales, la elección de una ‘forma marcada’ hace una afirmación. Cuando un texto se desvía de las expectativas convencionales, es ‘marcado’ Los textos convencionales o ‘sobre codificados’ están desmarcados, mientras que los textos no convencionales o ‘sub codificados’ están marcados. Los textos marcados requieren un mayor trabajo interpretativo por parte del interprete” (Chandler: www.aber.ac.uk).

El semiótico Algirdas Greimas introdujo el cuadrado semiótico, como una herramienta para el análisis paradigmático de los pares conceptuales. Los símbolos S1, S2, NO S1 y NO S2, representan posiciones dentro de un sistema que puede ser ocupado por nociones concretas o abstractas. Las flechas bidireccionales representan las relaciones bilaterales. En las esquinas superiores se representan las relaciones de contrariedad en completa oposición entre S1 y S2. En las esquinas inferiores NO S1 y NO S2 representan las relaciones de contrariedad que no son necesariamente opuestas. Las relaciones señaladas horizontalmente representan contradicciones entre S1 y NO S2, así como S2 y NO S1. Los términos que se encuentran en la parte superior del cuadro, representan la presencia, los de la parte inferior representan la ausencia. Las relaciones verticales de “implicación (o complementariedad)” ofrecen una

alternativa conceptual de síntesis de S1 con NO S2 y de S2 con NO S1. "Greimas se refiere a las relaciones entre las cuatro posiciones como: Contrariedad u oposición (S1/S2); complementariedad o implicación (S1/NO S2 y S"/NO S1); y contradicción (S1/NO S1 y S2/NO S2)" (Chandler: www.aber.ac.uk)



El cuadro semiótico puede ser utilizado para resaltar los temas subyacentes o escondidos en un texto. De esta forma, se pueden observar y combinar las diferentes alternativas simbólicas del paradigma, con lo que el análisis del texto alcanza mayor profundidad. Según los críticos del estructuralismo, Chandler (www.aber.ac.uk) subraya que en el análisis de las oposiciones binarias es necesario no solamente relacionar los significados unos con otros, sino también *contextualizarlos* dentro del sistema social donde fueron creados los textos, para acercar el *significante* al *significado* contextual del que pertenece.

3. EL DISCURSO FÍLMICO

En el libro *Introducción al discurso narrativo fílmico*, María de Rosario Neira Piñeiro, parte de la idea de la existencia de un “lenguaje cinematográfico” como tal, y menciona que se encontraron diferencias entre muchos teóricos sobre la validez de llamar “lenguaje” al proceso fílmico, ya que la producción cinematográfica se ve supeditada a diferentes cambios que dependen de variables tan independientes como el estilo propio del autor o cineasta. Sin embargo, en la búsqueda de una definición de las partes del discurso cinematográfico se encontró que el cine cuenta de diferentes técnicas artísticas (la fotografía, el relato o narrativa, la pintura, el sonido, el teatro, etc.), que combinan una serie de signos, estructurados a partir de esquemas formales, resultando equiparable a otros sistemas de signos verbales o no verbales.

Semiología del cine

“El término lenguaje ha sido entendido también como un sistema de signos destinado a la comunicación, lo que permitiría aplicarlo a otros sistemas de comunicación diferentes a las lenguas verbales” (Piñeiro, 2003: 32) En el caso del cine, el problema que la semiología enfrenta es el no poder asegurar que el cine pueda ser dividido en unidades determinadas por reglas científicas y comprobables que la lingüística moderna tiene. Jakobson, concibe al cine como un arte que crea sus propias normas y leyes, con lo que constituye un sistema de signos particulares. Gracias a las diversas técnicas artísticas que se involucran en el proceso cinematográfico (fotografía, relato, sonido, pintura, diálogo, narrativa, etc.), cada una con estructuras determinadas para su análisis semiótico y/o semiológico, se puede llegar a la conclusión de que si se puede hablar de un “Lenguaje cinematográfico”, ya que el cine conforma un sistema de signos utilizados para la comunicación. En palabras de Metz:

“El cine es un lenguaje en medida en que ordena elementos significativos dentro de estructuras regladas diferentes de las que se dan en nuestros idiomas, y que no reproducen tampoco los conjuntos perceptivos que nos ofrece la realidad (...) la manipulación fílmica, transforma en un discurso lo que podría no haber sido más que el calco visual de la realidad. Partiendo de una

significación puramente analógica y continua –la fotografía animada (...) el cine ha dibujado poco a poco algunos de los elementos de una semiótica propia” (Metz 1975, en Piñeiro, 2003: 35)

De esta forma Metz hizo una distinción de los elementos que componen al cine en cinco materias de la expresión: la imagen fotográfica en movimiento, los ruidos, la música, el lenguaje verbal hablado y las menciones escritas. Estas expresiones combinan una serie de signos de diferente índole dentro del filme. Así el cine se compone tanto de íconos (imagen), como de indicios (ruidos y música), y de símbolos (palabra hablada y escrita). Piñeiro menciona que la semiología le ha dado más importancia a los signos icónicos del cine por ser los más característicos del formato cinematográfico. “El signo icónico, componente esencial del discurso fílmico, se construye a partir de códigos analógicos y posee además -en el caso del cine- una doble dimensión espacio-temporal, a diferencia del signo lingüístico, que se organiza en el tiempo de modo lineal” (Piñeiro, 2003: 38) Esta característica del cine, hace que la división del discurso fílmico en partes analizables sea aún más compleja, sin embargo no es imposible, a continuación se presenta un acercamiento a los códigos y unidades de análisis del cine.

Unidades y códigos

Debido a los diferentes niveles de las diferentes expresiones artísticas que componen al cine, se llegó a la conclusión de que no se puede llegar a una unidad mínima de análisis en el discurso fílmico, sino a varias unidades mínimas que se desprenden de las diferentes expresiones cinematográficas y actúan en códigos determinados. De acuerdo con Piñeiro, la semiología del cine ha delimitado dichos códigos según su intervención en la construcción del significado fílmico. Así se tienen códigos de la iconicidad, de la movilidad (movimiento de cámara y de los elementos dentro del encuadre), de montaje (edición alternante, edición secuencial), lingüísticos (diálogos hablados y escritos), narrativos, etc. En cada uno de los diferentes códigos es posible encontrar unidades más o menos delimitables para el estudio de la construcción del

discurso fílmico. Así, cuando se habla de códigos de la iconicidad, se pueden dividir las unidades en planos, lo cual abarca desde un primerísimo plano o "close-up" hasta un plano general o "full-shot"; en los códigos de movilidad por ejemplo, se pueden dividir en unidades como: un paneo, un *travelling*, un *tilt up*, un *tilt down*, un *dolly*, una subjetiva o un plano fijo. Es así como se pueden encontrar relaciones paradigmáticas de oposición, en donde por poner un ejemplo, se selecciona un primer plano en oposición a un plano americano o a un plano general; de la misma forma se puede encontrar este tipo de relaciones paradigmáticas de oposición en cada uno de los códigos de la expresión cinematográfica, siempre que la división de sus unidades presente alternativas de combinación.

En este sentido se habla de un 'sistema textual', entendido como una configuración que surge de las diversas elecciones realizadas entre los diversos códigos disponibles para el realizador cinematográfico (...) Branigan recuerda como el valor de cualquier unidad del discurso fílmico, en una película dada, depende de la relación, tanto sintagmática como paradigmática, que mantiene con otras unidades del mismo filme. 'Todo proceso de significación es un juego formal de diferencias, la unidad aislada no tiene significado por sí misma, sino que éste depende de las relaciones que mantiene con unidades semejantes que no han sido elegidas y no están presentes (...) y de su relación con las unidades vecinas que están presentes (Piñero, 2003: 43)

En conclusión se puede decir que la construcción de significado cinematográfico sí puede ser llamada bajo el término de lenguaje cinematográfico ya que el cine se *construye* a partir de la unión de diversos códigos y lenguajes (verbales y no verbales) que brindan una serie de posibilidades a elegir, ofrecidas al cineasta quien las combinará de acuerdo al discurso de la historia que se pretenda contar.

4. METODO DE ANÁLISIS PARA *PERFUME DE VIOLETAS: NADIE TE OYE*

Se presenta a continuación la metodología a seguir para llevar a cabo el análisis del discurso sobre la representación de la mujer en el cine mexicano tomando como texto de análisis la película *Perfume de Violetas: Nadie te oye* (México, 2001)

Para el proceso del estudio, se llevó a cabo un análisis del discurso, desde la perspectiva estratégica de los estudios de representación. Se analizó el discurso fílmico de la película *Perfume de Violetas: nadie te oye*, dividiendo los niveles y dimensiones del discurso de acuerdo con técnicas de análisis paradigmático y sintagmático determinadas.

El objetivo principal del análisis fue:

- Determinar cual es el *discurso* según las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas que se expone sobre la representación de la mujer mexicana, y las connotaciones de la sexualidad en el género femenino.

5. PROCESO DE ANÁLISIS

Texto seleccionado

El texto seleccionado para el análisis es la producción cinematográfica *Perfume de violetas: nadie te oye* (México, 2001)

Ficha técnica:

- Dirección: Maryse Sistach
- Guión: José Buil (argumento por Maryse Sistach)
- Producción: José Buil
- Productores asociados: Juan Carlos Colín y Patricia Weingartshofer.

Sinopsis:

La historia se sitúa en una colonia suburbana de la Ciudad de México que se encuentra lejos del glamour de tintes cosmopolitas de la parte moderna de la ciudad. *Yessica* (Ximena Ayala) tiene 13 años de edad, y vive muy humildemente con su madre (María Rojo), su padrastro (Eligio Meléndez) y *Jorge* su hermanastro (Luís Fernando Peña). Después de ser expulsada a mitad del año escolar, entra a una nueva secundaria donde conoce a *Miriam* (Nancy Gutiérrez). Ambas se hacen amigas y pasan las tardes juntas en casa de *Miriam*, ya que la madre de ésta (Arcéla Ramírez) trabaja hasta tarde en una zapatería. Entre las peripecias de la vida adolescente, el conflicto se desata cuando *Yessica* es violada por "*El Topi*" (César Balcázar) quien es el chofer del microbús dónde *Jorge* trabaja como colector de tarifas. *Jorge* funge como cómplice de la violación. *Yessica* le cuenta a *Miriam* de la violación, y ésta se vuelve en el único apoyo de *Yessica*, ya que en su casa no es escuchada y el hermano la amenaza para no contarle a su madre. Es a partir de este momento que se desatan una serie de eventos que cambian las relaciones que existen entre cada uno de los personajes, y la evolución que esto proyecta en la vida de *Yessica*. La historia crece hasta encontrarse con una segunda violación de *Yessica*, que es reconocida por la directora de la escuela, quien trata de ayudarla, sin embargo los eventos siguientes llevan a *Yessica*, quien se encuentra desesperada, a cometer una serie de acciones, que la convierten en la asesina involuntaria (por un accidente) de *Miriam*.

Contexto

Se hizo una descripción del *contexto* social, espacial y cultural en el que es representado el discurso fílmico.

Dimensiones de análisis

El discurso fílmico fue dividido en dos dimensiones, la dimensión de la narrativa (relato, guión, diálogos) y la dimensión espacial (fotografía y movimiento).

- En la **dimensión de la narrativa**, el *discurso* fílmico fue dividido en la *estructura paradigmática del guión*, para hacer una descripción de las secuencias

(secuencialidad) que componen los distintos actos del guión, y que dan forma al relato del discurso filmico.

- En la **dimensión espacial**, se seleccionaron determinadas unidades del discurso filmico que describan el uso discursivo de determinados elementos visuales.
- El análisis sobre la representación de los personajes femeninos abarcó ambas dimensiones.

Personajes y representaciones

Se estudiarán las representaciones de los cuatro personajes femeninos:

Yessica, Elsa, Miriam y Alicia mediante un análisis sintagmático y paradigmático que se llevó a cabo de la siguiente manera:

Se hizo una descripción del sintagma general de la película, describiendo también el papel representado por los personajes femeninos en dicho sintagma. A partir de éste enunciado, se analizaron los elementos paradigmáticos que subyacen en el discurso del texto y que se oponen al sintagma de la película, aquí se observó también cuales son las funciones paradigmáticas de los personajes femeninos.

Conclusiones y Resultados

Significación del discurso (sobre la sexualidad)

Con base en los análisis sintagmáticos y paradigmáticos se determinó el sentido de los *discursos* que se establecen en el texto sobre la sexualidad de la mujer, así como los significados promovidos y excluidos que se construyen con base en los juicios y relaciones que cada uno de los personajes tienen sobre *Yessica*, antes y después de las violaciones.

Ideología del discurso

Con base en los análisis sobre las estructuras del discurso, las representaciones de la mujer, y el contexto en el que es creado e interpretado el filme, se concluyó cual es el *discurso* (ideológico) que se lleva a cabo en la producción cinematográfica sobre la representación de la mujer en el cine mexicano y las connotaciones de la sexualidad en el género femenino.

En el siguiente capítulo se llevará a cabo la presentación de los resultados del análisis de discurso sobre la representación de la mujer en el cine mexicano, tomando como texto a analizar, la cinta *Perfume de violetas: nadie te oye*. (México, 2001)