

LA NACIÓN CONSTRUIDA EN EL CINE COMO ESCENARIO DE PRÁCTICAS
EDUCATIVAS INFORMALES. ANÁLISIS SIMBÓLICO DE ENCULTURIZACIÓN,
CASO PELÍCULAS EL CARRO Y LOS VIAJES DEL VIENTO

AUTOR

JUAN CAMILO CHACÓN CERVERA

DIRECTOR DE PROYECTO

JEISON ANDRÉS CARDONA ZULUAGA



UNIVERSIDAD SERGIO ARBOLEDA
ESCUELA DE EDUCACIÓN
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN
2019

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

1.3. HIPÓTESIS

1.4. JUSTIFICACIÓN

1.5. OBJETIVOS

1.6. ESTADO DEL ARTE

CAPÍTULO II

2. MARCO DE REFERENCIA TEÓRICO

2.1 EDUCACIÓN, PEDAGOGÍA, COMUNICACIÓN Y CINE

2.2 LA CULTURA COMO CÓDIGO Y MATRIZ DE ANÁLISIS SEMIÓTICO

2.3 UNA MODERNIZACIÓN DE LA CULTURA ALFABÉTICA Y LA CULTURA POPULAR, HACIA UNA CULTURA MEDIATIZADA

2.4 HACIA UNA CULTURA ALFABÉTICA Y SU MEDIATIZACIÓN

2.5 DE LA UNA CULTURA POPULAR A LA MEDIÁTICA

2.6 EL CINE, SU ESTRUCTURA NARRATIVA Y GRAMÁTICA, DINÁMICAS DE ENCULTURACIÓN

2.7 CONSTITUCIÓN DE NACIÓN, SUSTANCIA DE CONTENIDO

CAPÍTULO III

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. CORPUS METODOLÓGICO

3.2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN

3.3 PROCESO DE APLICACIÓN DE RESULTADOS Y UTILIDAD INSTRUMENTAL DE LA MATRIZ EN UN CONTEXTO EDUCATIVO FORMAL

CAPITULO IV

4. SISTEMATIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS MATRIZ DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

4.1. ANÁLISIS CUALITATIVO DE RESULTADOS

4.2. ANÁLISIS DE ACTO FORMATIVO FRENTE A MATRIZ DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO

CAPITULO V

5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

REFERENCIAS Y/O BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo investigativo establece un espacio de educación informal con procesos que buscan la edificación del ser y la subjetivación de perspectivas nacionales en un medio de comunicación llamado cine. En este sentido, como parte de lógicas educativas estructuradas, se analiza el cine como escenario de enculturización simbólica de la categoría 'nación' en procesos de educación informal, la cual es relatada por los medios de comunicación en lógicas de industrialización cultural. Este contexto tensiona un vínculo entre los medios de comunicación (el cine en este caso) y el campo de la educación, lo que conlleva a la necesidad de hacer uso de la pedagogía como proceso de reflexión acerca de esas dinámicas educativas de enculturización mediática que se tejen entre una cultura alfabética y una cultura mediática, lo cual evidencia pujas de poder hacia una cultura popular que se cimentan en redes simbólicas narrativas y dramatúrgicas, donde el cine es un actor fundamental.

Para establecer como el cine en Colombia estructura contenidos desde su lógica mediática como espacio que genera procesos de educación informal, se estableció un análisis a profundidad de la narración de nación en las producciones cinematográficas de *El Carro* y *Los Viajes del Viento*, esto a través de una perspectiva metodológica semiótica de la teoría de los códigos ya que el mismo cine tiene una construcción netamente simbólica, aquí se hace uso de matrices estructurales alrededor de lo que se denomina formas y sustancias de expresión y contenido.

Es importante recalcar, según el contexto expuesto, que las categorías preponderantes y base que guían este trabajo oscilan entre educación, educación informal, pedagogía, cine, cultura y nación, las cuales visibilizan linemiantos teóricos como metodológicos de esta investigación, sus perspectivas y alcances.

Por último, a partir de los resultados y la utilidad de la herramienta de análisis, se plantea una reflexión pedagógica de estos espacios de educación informal cinematográficos para instaurar categorías de constitución subjetiva como nación, de allí la necesidad de plantear dentro del orden de la comunicación-educativa estrategias y actos formativos curriculares formales, por ello se plantea un acto formativo de esta índole en un escenario de educación superior y se analiza su implicación reflexiva y crítica en estudiantes de comunicación social y publicidad de la Universidad Central.

CAPÍTULO I

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los medios de comunicación establecen representaciones sociales sobre la realidad, esto favorece algunas prácticas sociales, de allí que es pertinente analizar el rol educativo informal que desarrolla los medios de comunicación en la constitución de subjetividades. Los medios tienen una función educativa al transmitir elementos culturales e informativos que realzan tradiciones, valores, creencias y modelos de conducta, lo cual genera marcos de interpretación de la realidad (Liceras, 2006).

Por ello, los medios de comunicación a través de la historia retratan formas de construcción de subjetividades, de cosmovisiones tanto individuales como colectivas, instauran en los sujetos dinámicas culturales y comunicativos de formación, descifrando así procesos de educación informal que crean una “noción de representación social (que) tiene que ver con la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan. Las RS son una forma de conocimiento social que nos ayudan a interpretar y pensar nuestra realidad cotidiana” (Liceras, 2006: 211).

Con este panorama, el cine como eje mediático tienen grandes alternativas y posibilidades en la articulación de sus narrativas y capacidad subjetivadora para discernir, dialogar y representar un mundo de cosmovisiones. Desde sus propias estrategias narrativas y estéticas, ha logrado consolidar dentro del mundo mediático unas dinámicas de enculturización mediante una narrativa y sistemas simbólicos propios, lo que descifra lógicas educativas y formativas al introducir a los sujetos en la apropiación de sistemas complejos oral-icónicos (Narvaéz, 2013).

Desde esta perspectiva, Jesús Martín Barbero (2002) invita a ver a los medios y al cine, en la actualidad, como una oportunidad formativa:

lograr dos estrategias: primera, la que abre la digitalización posibilitando la puesta en un lenguaje común de datos, textos, sonidos, imágenes, videos, desmontando la hegemonía racionalista del dualismo que hasta ahora oponía lo inteligible a lo sensible y lo emocional, la razón a la imaginación, la ciencia al arte, y también la cultura a la técnica y el libro a los medios audiovisuales; segunda: la configuración de un nuevo espacio público y de ciudadanía en y desde las redes de movimientos sociales y de medios comunitarios (Martín - Barbero, 2002, p. 4) .

En este punto, se puede referenciar, cómo el cine se convirtió en una herramienta para generar representaciones sociales de la realidad desde determinadas perspectivas y directrices, destaca un caleidoscopio de formas y sustancias, en el ámbito de expresión y contenido en sus discursos (Eco, 2000), para entrelazarse como actor mediático social y cultural dentro del contexto colombiano, esto evidencia su papel y rol formativo dentro de las lógicas educativas informales que vinculan el campo de la educación y el de la comunicación, claro está, desde una producción netamente simbólica para sus espectadores.

Ahora bien, los sujetos partícipes de esta sociedad, receptores activos de este medio, se ven envueltos en circunstancias y matices complejos dentro de un contexto lleno de construcciones simbólicas que tejen una red de interacciones entre los ciudadanos de este país. Se devela en ellos una necesidad de institucionalizar y referenciar su roles como sujetos políticos e históricos, delimita dinámicas sociales y culturales dentro de una memoria, tanto individual como colectiva

(Jelin, 2000), que les permita discernir frente a una realidad que se ha tejido con múltiples hilos a través de la historia y las diferentes visiones que surgen en ella, donde se construye la enmarañada categoría de nación para una población desde distintos puntos de la sociedad.

Es entonces, como el cine se ha presentado como alternativa mediática y simbólica, ofrece representaciones sociales de la realidad colombiana frente a la categoría de nación desde una historia oficial hasta una memoria multidimensional, establece un escenario de apropiación social comunicativa para formar subjetividades alrededor de un tamiz audiovisual, el incentivar, estimular y determinar un arraigo de perspectivas frente a estas estructuras simbólicas, de por sí, constituye al cine como pilar de educación informal por medio de su narración y sus códigos mediáticos. Pero ¿cómo lo hace?

Tanto el cine como los medios de comunicación influyen aprendizajes sociales en la conformación de arquetipos y estructuras simbólicas acerca de la realidad, lo que hace que sean de gran consumo comunicativo, esto los determinan como agentes educativos informales (Liceras, 2014). En este orden el cine estructura sus dinámicas comunicativas y educativas en sus composiciones audiovisuales y establece discursos dominantes frente a representaciones sociales que quieren vehicular e instaurar textualmente con mecanismos retóricos de persuasión, esta es su estrategia para formar subjetividades como escenario de educación informal. Con este horizonte, se dilucida la necesidad de analizar cómo la composición cinematográfica establece contenidos y categorías como la Nación, construcciones simbólicas que referencia normas culturales en Colombia y acuerdos sociales alrededor de las mismas, las cuales son instauradas en lógicas educativas por el cine.

En este punto es de resaltar que el cine como productor simbólico tiene una fundamental carga semántica y sintáctica, de allí que sea necesario su análisis semiótico para develar su estructura y

contenidos los cuales determinan su retórica y su estrategia educativa informal. Dentro de sus lógicas educativas que son determinadas por persuadir e instaurar ópticas de sistemas simbólicos culturales, el cine ejecuta procesos comunicativos y educativos de enculturización, por lo tanto edifica, mantiene y dialoga con matrices culturales que permiten dichos procesos, estas matrices culturales que van desde la alfabética, matriz argumentativa, analítica y abstracta que determina categorías sustanciales como la Nación, hasta la mediática, matriz narrativa y dramática que permite un mayor consumo a nivel de una cultura popular, permiten estructurar sus producciones al cine en sistemas simbólicos culturales y desarrollar procesos de enculturización, de educación informal frente a representaciones sociales.

En este orden, estudios como los elaborados por Ella Shohat Y Robert Stam (2002), Alberto Carrillo (2010) y Carlos García (2010), establecen la importancia del cine como edificador de identidad nacional y la categoría de 'nación' en la subjetivación de una población civil, en distintos contextos, desde España hasta México, y desde distintas ópticas en las que se destacan análisis culturales a través de la sociología y la antropología, avalan un papel educativo informal del cine en dicha subjetivación. Sin embargo, desde el campo simbólico (semiótico), aunque se evidencian acercamientos desde distintas interpretaciones conceptuales, como el trabajo de Oswaldo Osorio (2005) frente a cine, *Comunicación Y Ciudad En Colombia*, se evidencia la falta y necesidad de análisis estructurales en cuanto a formas y sustancias simbólicas referentes a lo que se puede considerar como nación en el cine colombiano. De forma contextual e histórica, no aparecen análisis de cómo se consolida la categoría de nación en la década de 2000 a 2010, lapso temporal de suma importancia para este medio, ya que aparece la ley de cine 814 de 2003, impulsada desde el ministerio de cultura para incentivar e inculcar con ahínco un sentimiento nacional y un carácter asociado a la nación como industria cultural, el cine con esta ley en sus distintos artículos empieza

a estipularse como formador de identidad colectiva (ley de cine 814, 2003), determinante en el campo de la educación – comunicación frente a la educación informal.

Es así, que se insta una falencia y precariedad de estudios alrededor del cine como eje de educación informal en la enculturación de la categoría de nación en el periodo mencionado en Colombia, cabe resalta la necesidad de un abordaje simbólico de estos análisis frente a las formas y sustancias de las producciones en el contexto de unas matrices culturales, cómo tejen y qué perspectivas desarrollan frente a una categoría de nación que intentan hacer apropiar por los sujetos, introducir de manera educativa en sus subjetividades.

Desde una postura pedagógica, se observa una necesidad reflexiva de esta práctica educativa, este campo del saber como disciplina establece una premura investigativa sobre una complejidad de la praxis educativa para fundamentar su pensamiento y teorización, como también plantear nuevas vertientes de conservación y redimensionamiento cultural en la práctica (Durkheim, 2000). El constituir el qué hacer del cine frente a sus producciones cinematográfica como prácticas educativas informales de subjetivación simbólica, determina una necesidad y una oportunidad reflexiva, analítica y crítica en el campo de la pedagogía, estipula un trabajo cognitivo y epistemológico educativo y comunicativo que debe ser analizado en las producciones cinematográficas en el contexto evidenciado frente a la categoría de nación, donde haya una interconexión interdisciplinar de estas dos áreas, como también el uso de la semiótica a nivel metodológico, como campo que permita herramientas de análisis.

En concordancia, un análisis pedagógico de esta índole es pertinente frente a los procesos de educación informal de los medios como el cine, además, también establece la necesidad de reflexionar sobre estos escenarios, la clase de subjetivación que intentan formar y como pueden ser una oportunidad para ser abordados conscientemente en otros espacios y prácticas educativas

formales y curriculares, que permitan un pensar y accionar crítico frente a esta realidad, de allí destacar la importancia de herramientas profundas de análisis simbólico cultural.

Las categorías base que fundamentan como pilar este contexto pueden evidenciar una articulación entre educación, educación informal, pedagogía, cine, cultura y nación, las cuales retratan el fenómeno expuesto y trazado en estas palabras reflexivas para hallar una problematización.

Con este panorama, y frente a la carencia de estudios realizados con estas características, es de suma importancia a nivel pedagógico preguntarse ¿cómo el cine colombiano ficcional, constituido como escenario de prácticas de educación informal, narra simbólicamente la categoría nación en la década 2000-2010 y esto puede servir como reflexión pedagógica en un espacio de educación formal?

1.2. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo el cine colombiano ficcional, constituido como escenario de prácticas de educación informal, narra simbólicamente la categoría nación en la década 2000-2010 y esto puede servir como reflexión pedagógica en un espacio de educación formal?

1.3. HIPÓTESIS

La nación en el cine Colombiano, como concepto abstracto se reviste de múltiples características desde los procesos civilizatorios occidentales, de allí que el cine no escape a estas características para abstraer dicho concepto. Sin embargo tiene una particularidad desde sus formas y sustancias para narrar y dar predominio a ciertas cualidades de este concepto en los cuales se destaque la institución de la familia, la religión, los contextos rurales y urbanos, como también la estructuración de clases sociales. Es así, que el cine trata de institucionalizar y enculturizar por

medio de sus lógicas narrativas y como espacio de educación informal, una noción de nación anclada a legados occidentales dominantes que buscan conservar un sistema simbólico determinado por unas tradiciones, costumbres y conductas determinadas en representaciones sociales de la familia colombiana, su religión, su contexto rural y urbano. Este tipo de análisis como su herramienta ayuda establecer elementos puntuales y sistemáticos para develar en la narración directrices dominantes, dichos elementos ayudan a los sujetos partícipes de un espacio de educación formal a generar una conciencia crítica y reflexiva frente a los relatos mediáticos del cine y el papel de este en la sociedad.

1.4. JUSTIFICACIÓN

El cine como eje articulador mediático, hace parte de una industria cultural que fomenta procesos de enculturización, procesos de aprehensión y apropiación simbólica como escenario de educación informal. La representación de la realidad hizo del cine un actor subjetivador social y cultural que reprodujo lógicas desarrollistas occidentales colonizadoras de saberes, como un pilar mediático, sus producciones, acciones y roles se sustentan en un marco simbólico que da vida a prácticas y conductas en los sujetos, por ello se edifica en una cultura mediática popular para concebir formas de hacer el mundo y determinar abstracciones de una cultura alfabética hegemónica, como el concepto de nación.

Entonces, el cine instaurado en una tradición oral-icónica y una lógica narrativo – dramática, genera mecanismos complejos de interpretación y edificación de imaginarios, representaciones sociales, roles y lineamientos éticos y morales; se identifica como escenario constructor de memorias colectivas, individuales y oficiales, de subjetividades, de formas de ver el mundo y actuar en él. Esto lo convierte en espacio formador y fomentador de conciencia alrededor de categorías abstractas que influyen constantemente en el sistema social colombiano y su manera

de generar comportamientos, categorías como nación, la cual establece marco de convenciones sociales, acuerdos culturales que conllevan espectros políticos y económicos y un actuar colectivo e individual en la sociedad.

Este contexto revela al cine como medio de comunicación que empalma prácticas educativas informales con el espectro comunicativo, estableciendo en los sujetos nociones de interacción con sistemas simbólicos que tejen representaciones de lo que es la nación en Colombia, de allí que prácticas sociales deben ser avaladas de manera dominante y que sentido de identidad nacional se debe edificar como lo prevee la ley de cine 814 de 2003.

Por esto, atendiendo un ejercicio pedagógico y el mismo campo disciplinar de la pedagogía, el cine como productor y vehiculizador de una noción de nación establece saberes inteligibles y abstractos que se configuran en espacios determinados y para contextos finitos, determina una función y práctica educativa con objetivos de conservación cultural, en este sentido de enculturización simbólica, de allí que deba haber desde la pedagogía una preocupación investigativa, ya que esta se preocupa por reflexionar alrededor de las prácticas educativas, en este caso informales, teorizarlas, debatirlas y dialogarlas en profundidad con el fin de comprenderlas, perpetuarlas, recontextualizarlas, cambiarlas utilizarlas o surpimir las, entre otras acciones (Runge, 2012).

En concordancia, como acción pedagógica, es fundamental analizar la construcción de nación en el cine colombiano, qué discursos se cimentan en sus estructuras narrativas a profundidad frente a la categoría de nación. Establecer reflexiones alrededor de la retórica simbólica del cine puede establecer nuevos y mejores marcos de interpretación en el espectro académico educativo informal ante los objetivos sociales de los medios de comunicación avalados por una institucionalidad y oficialidad.

En el mundo académico, múltiples investigaciones se han preocupado por abordar ese vínculo entre cine y nación en varias latitudes del mundo (esto se observa con mayor detalle en el estado del arte), han descubierto la importancia de las implicaciones comunicativas para generar procesos de conservación cultural dentro de un proceso educativo de enculturización, sin dimensionarlo explícitamente como procesos educativos informales, de los que hace uso los medios en el campo de la comunicación – educación. Sin embargo, estas reflexiones y análisis no han tenido mayor preocupación en el contexto colombiano, sobre todo desde análisis simbólicos, lo cual brinda herramientas estructurales para identificar elementos predominantes en prácticas discursivas.

Por otra parte, investigativamente hablando, el cine ha incidido en el mundo de la educación con algunas aristas, como herramienta didáctica en escenarios curriculares formales, pero también como actor formador en procesos de educación no formal e informal, donde genera procesos de enculturización; sin embargo, estos procesos obedecen a lógicas dominantes que distan de proveer mecanismos de construcción de conocimientos, sino de reproducción del mismo, lo que mantiene las mismas perspectivas y dinámicas de comportamiento y reflexión.

En este orden, es fundamental establecer estrategias semióticas de análisis para examinar que noción de nación se ofrece en los escenarios masivos cinematográficos, así fomentar una perspectiva crítica metacognitiva de aprendizaje frente a estos espacios de educación informal mediática en escenarios curriculares formales educativos, esto lo provee la reflexión pedagógica.

Construir un acervo sólido a nivel analítico, el cual pretende esta investigación, establece insumos académicos frente a la incidencia de los medios masivos, en este caso el cine, en su papel formativo y la necesidad de generar estrategias de recepción crítica ante mitos y representaciones sociales del deber ser de una nación colombiana, lo que sirve para generar un

vínculo entre educación informal y educación formal, donde se encuentra una necesidad pedagógica de herramientas curriculares educativas para fortalecer el accionar del pensamiento crítico al abordar las formas y contenidos que construyen medios como el cine en sus esfuerzos por enculturizar sujetos en estructuras simbólicas que obedecen a intereses dominantes.

En este punto, es necesario observar y analizar las categorías de educación, educación informal, pedagogía, cine, cultura y nación desde perspectivas que demandan este contexto educativo y mediático, desde enfoques amplios que pueden establecer nociones sociológicas como filosóficas, entre otras, como enfoques semióticos a nivel metodológico investigativo.

Por esto, es necesario que se conciba una investigación desde la pedagogía que analice la noción de nación que trata de enaltecer el cine en su discurso para enculturizar y generar representaciones sociales, esto en un proceso educativo informal que crea subjetividades en los sujetos, conductas y sistemas simbólicos. Entonces el cine establece un escenario de práctica educativa que debe ser reflexionado desde su propia naturaleza simbólica, donde la semiótica brinda herramientas de análisis para llevar a cabo con minucia el desglose de su discurso, y así poder evidenciar la necesidad de actos educativos formales de reflexión y pensamiento crítico alrededor de categorías como nación en los medios de comunicación, sobretodo en estudiantes que buscan profesionalizarse en en los campos de la comunicación y publicidad.

1.5. OBJETIVOS

1.5.1 DELIMITACIÓN DEL CONTEXTO EDUCATIVO, OBJETIVOS EDUCATIVOS Y CURRICULARES

La presente investigación conlleva dos contextos educativos delimitados, por un lado establece el contexto cinematográfico colombiano y este medio como escenario de expresión y

enculturización, de formación educativa informal mediática en Colombia frente la concepción de nación, en particular las películas El Carro y Los Viajes del Viento.

Por otra parte, el segundo contexto se establece en un escenario educativo formal de educación superior, en la Universidad Central, en el Programa de Publicidad, en la asignatura curricular electiva de Pensamiento Crítico, con estudiantes de quinto, sexto, séptimo y octavo semestre de estas carreras.

Objetivo educativo

Analizar, desde una perspectiva pedagógica, la narración que construye el cine colombiano ficcional de la categoría nación en la década 2000 – 2010, como practica educativa informal de enculturización.

Objetivos curriculares

- Establecer un acto formativo curricular educativo a partir de los hallazgos del análisis cinematográfico.
- Identificar las implicaciones reflexivas de la utilización de la matriz de análisis semiótica cinematográfica como herramienta didáctica.

1.5.2 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

Analizar la narración simbólica de nación que establece el cine ficcional colombiano en la década 2000-2010 como escenario de educación informal, lo cual conlleve a una reflexión pedagógica hacia un espacio de educación formal.

Objetivos específicos:

- Determinar qué noción de nación se construye mediáticamente en las formas y sustancias simbólicas¹ a través del cine colombiano entre 2000 – 2010 como escenario de educación formal.
- Reconocer el papel del cine como lugar educativo informal en la construcción de la categoría de ‘nación’ colombiana.
- Establecer un acto formativo curricular educativo que evidencie la necesidad de analizar el cine como escenario de construcción de la categoría nación, a partir de los hallazgos pedagógicos reflexivos de investigación.

1.6. ESTADO DEL ARTE

El cine se ha constituido en Colombia en un medio que se ajusta como eje mediático y herramienta de comunicación, que no es ajeno a fenómenos modernos y capitalistas, donde ha tenido que jugar y circunscribirse en muchas de estas lógicas, afectado por algunas directrices que tejen de los caminos comerciales y financieros, pero de igual manera en su posibilidad y esencia estética, narrativa, retórica e ideológica, retrata un caleidoscopio de cosmovisiones frente a una realidad fragmentada, lo que permite dar una perspectiva particular de narración sobre lo que llamamos nación.

Frente a la pregunta que orienta esta investigación, es necesario establecer que se ha indagado alrededor de los rasgos o características que componen el problema de investigación, con el objetivo de establecer el estado actual del mismo, poder determinar la viabilidad de la investigación, esto a través de una revisión documental que permita reconocer este panorama.

En este sentido, es de aclarar que la búsqueda de antecedentes que conforman este Estado del Arte, se determinó alrededor de categorías que se hilan entre sí, categorías como cine, educación

¹ Se habla de formas y sustancias de expresión y contenido desde la teoría semiótica de los códigos.

– comunicación, educación informal, nación. Por otra parte, de manera metodológica, se hizo una búsqueda que se acercara a procesos de análisis simbólicos semióticos. Consecuentemente, se encontraron trabajos que se anclaban interdisciplinariamente a campos como la comunicación, la educación y la pedagogía.

Así, se han encontrado varios trabajos que analizan las categorías de cine y nación en Colombia, pero estos trabajos no han abordado un análisis en el tiempo planteado en esta investigación que oscila desde el 2000 hasta el año 2010. En este sentido, algunos de los textos no presentan una aplicación de estas categorías en el contexto colombiano, tampoco retratan la importancia de una cultura mediática que descifra la narrativa del cine, y por último, no hay preocupaciones por indagar el carácter educativo del medio en términos de gramática y contenido alrededor de una enculturización frente a la categoría de Nación. Es así, que en esta primera parte, los textos que se consultaron como antecedentes relatan una historia del cine y sus producciones, hacen reflexiones de carácter epistémico sobre métodos y disciplinas, como también aparece un análisis de carácter hermenéutico frente a la conciencia histórica y de carácter fenomenológico en cuanto a las narraciones que desarrollan una multiplicidad de miradas desde lo oficial, lo cotidiano y la experiencia.

Cine y nación

En primera instancia se encuentra el libro, “comunicación, cine y ciudad”, (Osorio Mejía, 2005), que relata una introducción al cine, con sus cualidades y potencialidades; lo destaca como documento descriptivo y paisajístico en sus comienzos, descifra su evolución narrativa y dramática. En este texto, el autor denuncia la tardía actitud del cine por reflejar la realidad social y cultural del país, donde se confronta con la dinámica del poder que determina la industria cinematográfica. Así, destaca los diferentes tipos de cine en Colombia y cómo llegaron: el primero,

cine-comercial; el segundo, cine- de autor; el tercero, que es eminentemente político y social, crítico y de denuncia. En este sentido, hace un recuento constante de películas y sus repercusiones éticas, políticas y sociales a nivel nacional en la construcción del imaginario nación.

Osorio describe en su trabajo, cómo aparece una etapa en la que se conoce el país por sus imágenes, acentúa el poder expresivo del cine con un lenguaje autónomo para evidenciar narraciones afincadas en las estructuras y en el lenguaje de la literatura. El autor hace un recuento del cine colombiano desde los años 20 y de su evolución narrativa y dramática. También relata cómo el cine, a partir de los años 60, busca separar la anécdota con el fin de contar relatos con suficiente claridad que permitan poner en juego ideas significativas entorno a la gente y a la realidad del país. En consecuencia, hace una crítica a la preocupación tardía del cine en el objetivo de reflejar la realidad del país en las pantallas, ya que casi pasó medio siglo para que ocurriera esto.

En la parte final de su texto, presenta varias entrevistas a diferentes directores destacados en Colombia, donde referencian sus puntos de vista en la construcción de realidades en el cine y la constitución de este medio en el contexto colombiano. Allí aparecen directores como Carlos Mayolo, Ciro Duran, Jorge Ali Triana, Lisandro Duque y Luis Ospina.

En segunda instancia, se puede referenciar el libro “cine, nación y nacionalidades en España”, (Berthier y Seguin, 2007); el cual, aunque no aplica su discurso necesariamente al contexto colombiano, analiza varias directrices teóricas frente a la relación de los conceptos nación-cine. Este texto es una compilación de trabajos, ensayos e investigaciones alrededor de lo que es el cine, la nación y las nacionalidades. Allí se analiza el concepto de nacionalidad aplicado en el cine, donde se involucran territorios geográficos y políticos; en este orden de ideas, se referencia al cine, como un concepto operativo, económico, historiográfico y estético; su relación con la

nacionalidad también es examinada desde el foco ideológico. En este recorrido los compiladores buscan esencialmente responder una pregunta ¿Cómo funciona el criterio de nacionalidad y nación en el discurso crítico sobre cine?

Se examina y caracteriza el cine en la formación de una conciencia nacional, expresión de lo que se le puede llamar como sentimiento nacional. Se entiende el cine como herramienta para reflejar la sociedad y su afán de identidad, donde se puede considerar dentro de un proyecto de nación, una forma de pensar la nación, en la cual se realzan géneros cinematográficos de identificación en los diferentes países como la fantasmagoría en Francia, el péplum en Italia, y las películas del oeste en EEUU.

Desde otro punto, el texto desarrolla los conceptos de nación y nacionalidad en el cine, en algunos trabajos enfocados netamente a la historia española, con comparaciones con otros países, donde se construye en varias ocasiones como una narración histórica y cronológica lineal. En síntesis, se quiere analizar qué reflejos “de lo nacional” se plasman en la producción cinematográfica española, donde se ven algunas películas como “lagunas de la memoria”, donde se referencia una cultura popular y una historia.

Con una misma línea geoespacial, se puede referencia el texto “El pueblo español en el lienzo de plata nación y región en el cine de la II República”, de Martha García (2013), que determina un análisis de discurso en producciones mediáticas en el cine español durante la segunda república frente a lo que se puede llamar nación. Desde un punto de partida planteado por Benedict Anderson frente a lo que se constituye como nación y las nacionalidades, establece representaciones de lo que son comunidades imaginarias, donde el proyecto de nación nunca se cierra, es continuo, y el cine como medio que edifica narraciones para la sociedad y en la misma, se constituye como elemento primordial en la construcción de nación y sus imaginarios, teniendo

en cuenta que el cine se ha arraigado en las prácticas de los españoles frente a lo que se considera ocio, sin embargo es de resaltar su eficacia para implantar un discurso nacionalizador en la cultura de masas. Con este panorama, la autora analiza cuatro películas que obedecen a este periodo, haciendo hincapié en la estructura narrativa en cuanto a tramas, géneros y personajes, determinando el melodrama y la comedia romántica como factores primordiales para generar empatía en el proceso narrativo. Entonces, el cine edifica lo nacional desde la concepción de lo popular, donde se implantan estereotipos regionales extraídos de la literatura costumbrista.

Continuando con la importancia que le da España al análisis cinematográfica alrededor de la constitución de nación, de manera paralela, se hace referencia al trabajo “Cinematografía e identidad” de Carmen Rodríguez (2011), quien reflexiona alrededor de la categoría identidad en la construcción de nación en el cine español. El cine nacional crea relatos que pueden rastrear una identidad española, en tanto es espacio de identidad cultural y artística. Partiendo de un análisis administrativo, determina el cine nacional abalado por las instancias o instituciones gubernamentales, sin embargo la autora busca una razón simbólica de los discursos para identificar lo nacional y la nación en el cine español, determinando en su narrativa una huella gramatical. Es así que hace un análisis histórico para vincular la llegada del cine al país con sus lógicas de producción (genera un contexto cuantitativo de producción), para llegar a la inserción del folclore en el código fílmico. Este trabajo ubica en gran medida la referenciación de lo nacional en la imagen que hace una ubicación espacial de España, las locaciones son fundamentales para contextualizar la nación. Aquí la autora encuentra una gran dicotomía, tensión entre lo regional – local y lo europeo – universal.

En un contexto latinoamericano es de destacar el texto “La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo”, (García, 2010). Este artículo hace un recorrido a la

expresión de identidad nacional en México, por medio de repertorios simbólicos como los mitos, creencias, héroes, paisajes históricos, costumbres populares y espacios de la sociedad mexicana. Aunque este texto hace referencia al contexto mexicano, reflexiona sobre la utilización de este repertorio simbólico en el cine para dar una noción de identidad nacional en su lenguaje dramático e iconográfico, lo que coloca en debate y tensión la definición de lo propio de la identidad nacional frente a un mundo globalizado que altera continuamente las percepciones de identidad.

Por otro lado, Alejandra Jaramillo (2012) hace un análisis de la constitución de la nación en el periodo de pos dictadura en el cine Argentino, a través de cuatro producciones cinematográficas. Este análisis se centró en el espacio y sus aplicaciones en sentidos diegéticos y extradiegéticos evidenciados en estas muestras fílmicas. Estableciendo al cine como un proyecto de recuperación del concepto nación después de la dictadura, el espacio determina una relocalización de esta misma categoría, donde se hace una simulación de la realidad por medio de la mimesis y el espacio es una locación que narra en la dimensión simbólica. Es así, que la autora instaure elementos espaciales para la configuración de comunidades imaginadas y su práctica espacial.

Configurando los vínculos entre cine y nación, desde la categoría memoria aparece Danielle Parfentieff de Noronha (2015), quien parte desde un periodo establecido en la dictadura brasileña entre 1964 y 1985, para contrastar el discurso ficcional cinematográfico con el discurso histórico, de allí que se tejan nociones o construcciones de nación. Entonces, observa una íntima relación en la constitución de memoria a través del lenguaje cinematográfico y las representaciones e imaginarios instaurados en la categoría de nación. Con una óptica antropológica, se plantea a las películas como objetos de estudio que determinan códigos culturales propios para generar significación en la percepción de los sujetos. Por esta naturaleza, el autor consagra como sistema

simbólico al cine, con una perspectiva semiótica, retrata el uso del código icónico con sus propias singularidades y gramáticas. De allí, que las sociedades tejan una importancia a la imagen y al cine como representación del pasado, lo que constituye la relación entre memoria y cine, este último construye una memoria social, a partir de memorias individuales. Sin embargo, es difícil establecer una estética general para este trabajo en el cine brasileño.

Para constituir lo que es nación y examinarlo en el contexto mediático de Brasil (en el cine), Danielle inicia desde la concepción de Benedict Anderson, la cual descifra la nación como comunidad imaginada, y por ello, escenarios de cimentación ideológica mediática, permiten instaurar procesos de socialización del proyecto de nación. En este orden, para justificar esta apreciación, relata el aumento en el flujo de consumo cinematográfico en el país.

En el hemisferio norte de América, también se encuentran trabajos que vinculan la nación desde el nacionalismo y el cine como un vínculo narrativo y dramático que genera imaginarios y representaciones. Rafael Menéndez (2010) presenta un trabajo reflexivo a partir del análisis de la película *El Último Mohicano*, con el fin de comprender la germinación de mitos al inicio de la conformación de nación en el cine. En este escenario plantea el nacionalismo como configuración ideológica dentro de una lógica colonizadora occidental, donde plantea un proceso histórico de tejido social donde nace el concepto de nación en los Estados Unidos de América y su difusión en los caracteres culturales que estipula el cine, el cual se evidencia como aparato estético y artístico para solventar una mitología nacionalista. Para lograr esto, Menéndez hace un análisis de la estructura narrativa de la pieza fílmica, desde el argumento y sus personajes, hasta la estructuración de formas en la imagen como potencializadora simbólica. Este análisis destaca en la narración los procesos de colonización bélicos y los referentes religiosos y familiares para

determinar en la gramática cinematográfica el proyecto nacionalista, como también la predominancia racial anglosajona.

Desde una vertiente sociocultural de la mujer, aparece el análisis de Rosa-Linda Fregoso (2016), donde genera una reflexión acerca de la constitución de nación alternativa desde el rol de la mujer en las narraciones cinematográficas, lo cual permite establecer un análisis desde varias perspectivas feministas enmarcadas en el contexto latinoamericano. Partiendo de la ruptura de procesos de colonialidad en las industrias culturales, se contextualiza el escenario de Estado – Nación para retratar y articular categorías culturales e identitarias dentro de espectros geopolíticos. En este sentido, aparece un análisis de contexto en la producción y distribución del cine latinoamericano en la década de los 80 y 90, sus repercusiones en los escenarios coloniales del saber y las perspectivas de creación de los mismos cineastas. Por otro lado, descifra discursos de la interseccionalidad donde se piense en una lógica no binaria y dicotómica (genero/sexo/raza/etnia, etc.), donde se plantean discursos subalternos desde la perspectiva crítica.

En este punto, cabe señalar la importancia del libro Multiculturalismo, cine y medios de comunicación, (Shohat y Stam, 2002). Este libro recalca la importancia que tienen los medios para establecer modelos, representaciones simbólicas que adoptan las comunidades para definir así su grado de pertenencia a sus grupos de referencia y contraste. Consecuentemente, el texto se ve inmerso en las política de identidad, comunidad y raza, como también en la construcción y definición de lo que son culturas populares desde una perspectiva poscolonial antropológica. Instaure la función de los estudios culturales en los medios de comunicación, donde se presenta una sociedad cada vez más compleja y multicultural, donde los receptores tiene la posibilidad de percibir la sociedad y los medios, en concordancia con su contexto. En este orden, los autores

plantean una metodología de la comunicación para generar una conciencia histórica y cambiar los paradigmas alrededor de ésta.

En el contexto nacional colombiano, aparece el texto *Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años 20 y la puesta en escena de la colombianidad*, (López, 2006). Este libro recrea la inserción del cine en los años 20 en Colombia, y su discurso se plantea para esta época, pero también reflexiona sobre lo que puede hacer el cine en la construcción de nación e identidad. Esta relación se construye, según la autora, para revelarse mutuamente y manifestar que así como el cine se refleja en una época, la idea nacional pervive en la creación artística del país. Relata la construcción de la idea de nación en Colombia y la puesta en escena del cine de ella en tres elementos: mitos, emblemas y representación del poder y sociedad, utilizando como herramienta invenciones permanentes que hace la sociedad de sus propias representaciones y que les sirven para legitimar un orden, percibir diferencias y darse identidad. Este texto también recalca constantemente la territorialidad para crear relatos, establecer una organización social y el poder instituido.

En este orden, como referencia se puede tomar una separata realizada por la revista número en el año 2009 llamada "El cine colombiano: presente y futuro ¿una industria y un arte que despegan?". Esta separata está edificada por 33 artículos y un gran número de escritores que han estado en contacto con el mundo del cine en Colombia. En algunos de estos artículos como "Se consolida el cine colombiano" de David Melo, y "El público quiere sinceridad", se determina la necesidad de vincular el cine con la realidad, la crítica y la denuncia, en su camino para crear identidad nacional y cultural. La dramaturgia como escenario narrativo se devela como un sistema simbólico de significación y apropiación que los sujetos pueden asimilar desde múltiples focos, donde se pueden edificar perspectivas de una realidad que afecta a los colombianos desde distintas aristas.

También aparece el texto llamado La identidad nacional y el cine, artículo publicado en la revista A parte rei revista de filosofía (Carrillo, 2008). Este texto aborda un fenómeno y problemática que no ha sido abordada en los anteriores textos citados, el cuestionamiento de las estructuras nacionales por la percepción modificada del espacio y tiempo generada por los nuevos medios, lo que se debate en el campo de la filosofía de la tecnología y de la comunicación, como lo afirma el propio autor. En este camino, Carrillo identifica la identidad nacional como “un conglomerado de valores y actitudes, la mayoría de las cuales se articula lingüísticamente como prejuicios, pero también tiene una articulación musical e icónica” (Carrillo, 2008, p. 3), además debe ser una noción estable entre el espacio nacional y la programación simbólica del comportamiento y las actitudes.

Carrillo referencia constantemente a Marshall McLuhan y su respectiva acerca de espacio y tiempo para circunscribir la realidad, donde los medios desencarnan a los sujetos, estos se vuelven virtuales y potenciales, por ejemplo el teléfono o el satélite, que permite estar en muchas partes al mismo tiempo. Se hace alusión al fenómeno de las imágenes mediáticas, las cuales representan un tipo de experiencia indirecta y mediada o experiencia ficticia la cual se diferencia de la experiencia inmediata, a través de los sentidos. Esto debate en qué medida estos tipos de experiencias están ligados al tiempo y al espacio, comprendiendo que las dos están ligadas continuamente; esto significa que “nos auto comprendemos y nos proyectamos de acuerdo con las experiencia ficticias. Por ejemplo, la mayoría de nosotros no tiene ninguna familiaridad con el presidente del país, de hecho ni siquiera lo hemos visto personalmente; sin embargo, imaginamos y comprendemos muchas cosas en lo que el presidente dice o hace, lo cual no es, en principio, nada más que información mediática y, a pesar de ello, real en el sentido que nos determina” (Carrillo, 2008, p. 5).

Este autor sostiene, que en el cine, la identidad nacional no tiene mayor relevancia en los países a diferencia de otras épocas, esto a causa de las dinámicas de desarrollo capitalistas y consumistas de los medios de comunicación, las cuales alteran la percepción de espacio y tiempo con el proceso de globalización, lo que establece un cambio en la concepción de Estado - Nación. Es así que las imágenes que generan algunas producciones cinematográficas, con ciertos tipos de experiencia ficticia o mediada, son imágenes transnacionales, como también vinculadas a espacios privados.

Por otro lado, habla de un lenguaje hegemónico de las imágenes en el cine por su poder icónico, el cual descifra una mayor recepción simbólica, dando a entender que está por encima de las mismas lenguas, refiriéndose especialmente al fenómeno de las traducciones de las mismas películas. Entonces, se llega a la conclusión de que la identidad ha dejado de ser íntimamente ligada al lugar, al espacio, al territorio, lo que potencia el grado de hibridación en el cine frente a otras representaciones simbólicas.

En el artículo *Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano*, de David Wood (2010), la 'nación' se descifra desde la tensión entre la estructura rural y popular y la urbana y moderna. A partir de aquí se dimensiona el cine colombiano como herramienta de identificación de la exploración etnográfica, estableciendo la virtud de la cámara para registrar la realidad, tanto a nivel documental como en el cine de ficción para retratar la misma. En ese sentido, el autor analiza piezas cinematográficas a conveniencia, donde identifica una población campesina que es mediatizada en el cine y su repercusión simbólica en su narración, sin develar estructuras metódicas de análisis de dichos discursos.

En el texto *Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia*, de Andres Villegas (2017), se puede evidenciar un trabajo analítico del libro *Cine y Nación* de Simón

Puerta desde la antropología, donde el lazo que teje el cine con la nación es primordial desde la teoría cultural de la nación, la teoría de la comunicación crítica y de la cultura latinoamericana y los estudios sobre el cine colombiano.

Por otro lado, el artículo *¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia*, Jerónimo Rivera – Betancur (2014) analiza la incidencia de la ley de cine en Colombia, apartado legislativo e histórico fundamental en esta investigación. Aquí se hace un diagnóstico del cine como industria cultural en cuanto a su producción, distribución y exhibición, donde la ley de cine ha sido un motor de incentivo fundamental.

Cine, educación y pedagogía

Agotada la revisión frente al análisis de la categoría de nación en el cine y la relación del mismo frente a algunas características que comprenden el problema como la ley de cine, es pertinente establecer, qué propuestas reflexivas e investigativas se han generado alrededor del cine como escenario formativo y educativo, al establecer que el problema de esta investigación contempla las producciones cinematográficas como espacios de significación y enculturización, dinámicas contempladas en el interior de una educación informal y formal.

Es así, que se puede comenzar con los aportes de Ricardo Chica Geliz (2014), donde analiza cineclubes en la Universidad de Cartagena, y como estos espacios en la educación superior pueden generar dinámicas de apropiación en la formación cultural moderna. De manera incisiva, el autor establece el cine como elemento congregador de una pluralidad de sujetos entre estudiantes y docentes, que en ocasiones no son escuchados y son silenciados, además determina las producciones cinematográficas como instrumentos de reflexión enmarcada en la complejidad, que insta un tejido complejo entre varias aristas cognitivas y temáticas, desde la historia hasta la psicología.

Por otro lado, el texto *El cine en la formación ética del médico: un recurso pedagógico que facilita el aprendizaje* (González, P., Pinheiro, T., Ulloa, M., Angulo-Calderón, N., 2009), evidencia las posibilidades pedagógicas que provee el cine como espacio de reflexión sugestiva para incentivar la ética en estudiantes de medicina. Con ese panorama, este estudio referencia el vínculo narrativo que provee el cine entre conceptos y principios éticos y los sujetos espectadores, donde germinan raíces emotivas a través de la dramaturgia para generar nuevos comportamientos reflexivos entorno a las prácticas filosóficas éticas de los futuros médicos, se destaca un proceso constructivo edificador del conocimiento a partir de la reflexión, donde el docente es un facilitador del encuentro cognitivo.

En un acercamiento puntual al cine como proceso de significación y re significación cultural, como generador de procesos simbólicos para la construcción de sujetos y comunidades de interpretación, lo cual está íntimamente ligado a esta investigación, aparece el trabajo reflexivo *La recepción del cine mexicano y las construcciones de género: ¿formación de una audiencia nacional?* De Patricia Torres San Martín (2008), dicho escrito insta un esfuerzo investigativo de análisis de audiencia en el cual el cine es un proceso cultural, que cimienta bases ideológicas y simbólicas en los sujetos, quienes en una lógica de hibridación negocian los significados con preconceptos instalados en otros espacios de socialización, como la escuela, la familia, etc.

Ahora bien, con el fin de retomar el cine en procesos de formación en contextos formales de educación, el texto *Metodología de la investigación y cine comercial: claves de una experiencia docente* (Icart-Isern, M.T., 2008), retrata un estudio en el que se utiliza el cine como herramienta didáctica en la materia '*Investigación en salud: métodos y técnicas*', de la *Escuela de Enfermería de la Universitat de Barcelona*. Dicho estudio determinó las cualidades icónicas para representar situaciones no verbales relacionadas con problemas de salud, la imagen movimiento ayudó a

construir un contexto experiencial visual, lo que exigió un mayor análisis y reflexión icónica y no verbal a los estudiantes.

En el trabajo de María Campo (2006), se insta una concordancia con el estudio anterior, el cine como instrumento o medio al servicio educativo formal de manera didáctica, en este caso en la formación de profesionales de la orientación de la violencia familiar. En este orden, establece como el cine puede ayudar a generar procesos de aprendizaje significativo en la constitución de competencias y producción de conocimiento en lógicas de trabajo colaborativo y participativo. De igual manera reflexionan y proponen didácticas y prácticas educativas Manuel Álvarez y Luis Timón (2006), quienes en una recopilación de trabajos enfatizan en dinámicas de la educación plástica y visual para utilizar piezas fílmicas en métodos de reflexión práctica.

Por la misma línea, los textos *El Cine como Estrategia didáctica Innovadora. Contextos Educativos* (De la Torre, Oliver, Tejada, Rajadell, y Girona, 2004) y *El cine, recurso formativo. 18 años de investigación del grupo GIAD* (Sevillano, De la Torre y Carreras, 2015) describen el cine formativo como estrategia en el contexto educativo de la Universidad de Barcelona en cuanto a lo que se puede referir como innovación didáctica y producción de conocimiento en procesos de reflexión continua y pensamiento complejo. El cine formativo en este sentido establece una dinámica de representación de los perfiles y roles, en este punto se puede traer a colación los trabajos alrededor de este concepto por Saturnino De la Torre como coordinador, *Cine formativo (1996)* y *Cine para la Vida (1998)*, que establecen a este medio de masas como posibilitador didáctico esquematizado desde la práctica por el docente, más allá de la intención del creador de la pieza fílmica. En este sentido, el cine dentro de la posibilidad para despertar percepciones y emociones, permite generar identificaciones y vínculos con contextos y roles, tanto en contextos formales de

educación como en contextos culturales dentro de la cotidianidad, hay que hacer énfasis en la importancia de ser analíticos en la recepción e interpretación del mismo cine.

Con una profunda teorización del vínculo educación – cine, el escrito *El cine como medio-recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico* (Escontrela y Pereira, 2000), hace un esfuerzo por explicar e interpretar la función sociocultural del cine como instrumento mediador de unas condiciones y contextos culturales, sociales, políticas y económicas, donde se pueden dejar entrever mixturas de campos académicos que van desde la filosofía hasta la matemática. Por ello, hace especial énfasis en la incorporación y apropiación de saberes que genera el cine a través de transformaciones emocionales y sentimentales, como también casi instintivas, donde los sujetos hacen un proceso de racionalidad significativa, al atribuir conexiones perceptivas y experienciales con preconceptos racionales y cognitivos, todo por medio de la recodificación de la imagen – movimiento. Es así, que al igual que textos como *Guías Didácticas cinematográficas* (Centro De Comunicación y Pedagogía, 1997), *Cine y transversales. Treinta películas para trabajar en el aula* (Instituto Pedagógico Padres y Maestros, 2003), *el cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula* (Raposo, 2009), *El cine como herramienta didáctica en el aula de E/LE para la adquisición del español coloquial conversacional* (Azuar, 2012), *Explotación didáctica de la película “Charlie y la fábrica de chocolate” para una clase de inglés* (Caparros, 2010), *Cine y literatura: relación y posibilidades didácticas* (Coll, Pujals y Romea, 2001), *Programa de cine y educación en valores. Fundación de Ayuda contra la Drogadicción* (Fundación de Ayuda Contra la Drogadicción, 2004), *El cine en el aula: Barry Lyndon* (Gamarra, 2006) o el libro *Cine para educar* (Prats, 2005), que establecen una serie de películas y guías para educadores, el cine se considera un recurso tanto simbólico, por su estructura semiótica, como técnico que se debe integrar en el currículo, ya que puede reforzar el estímulo de competencias que exige una sociedad globalizada enmarcada en dinámicas comunicativas avasallantes.

La imagen como elemento fundamental de comunicación, que determina una apropiación de la realidad casi instintiva por su percepción visual, encarga una gran tarea al cine, un objetivo educativo que se instaura en sus elementos emotivos, motivacionales y perceptivos, anclados en una psicología del aprendizaje, lo cual es una oportunidad del cine frente a las consideraciones didácticas y pedagógicas que plantea un currículo, así lo propone Annemarie Meier (2003), quien también se apoya en las apreciaciones de Joan Ferrés (1993) que de manera estructurada establece como el audiovisual se puede insertar asertivamente en las estrategias pedagógicas a través del potencial de la imagen – movimiento en didácticas que integren tanto el análisis como la producción.

Ahora bien, desde un estudio etnográfico para relatar una didáctica que ayude a leer piezas cinematográficas, Erasto Espino (2014) observa la relación cine – educación desde la necesidad del análisis mediático del discurso que conlleva las producciones fílmicas en Colombia, que al igual que otros medios, está abocada en dinámicas consumistas occidentales. En este sentido, se puede observar como instancia clave el estudio estructural de las piezas fílmicas, ya que como medios de comunicación, desarrollan la capacidad de generar flujos de aprendizaje y cultura a nivel colectivo e individual, a estas percepciones se unen las reflexiones de Jose Luis Gómez de Benito (1996) y Viviana Svensson (2013), quienes ponen en común la importancia del cine como objeto de estudio que relata narraciones significativas en los sujetos para una construcción de conceptos abstractos aterrizados a los experienciales, lo que conlleva a un análisis educativo de los medios desde la misma percepción audiovisual desde una arista sensible y crítica por un lado, por otro, un análisis otorgado desde la multifacética capacidad del cine para ser analizado desde varias disciplinas por su riqueza narrativa derivada de la literatura.

Desde otro punto, con bases filosóficas y antropológicas, Juan Francisco González (2002) encuentra en el cine un proceso de asimilación de la cultura que de por sí es un proceso educativo, la relación de contar historias desde un lenguaje audiovisual en un arte dramático imbuje al espectador de sensaciones y percepciones que lo hacen un sujeto activo en su interior, ya que lo interpela con sus experiencias y lo construyen. Entonces, el papel de las emociones es fundamental en los sujetos y en el proceso de aprendizaje que instaura el cine, Ignacio Jarné (2007) lo relaciona de esta manera, vinculando el lenguaje fílmico, la percepción icónica y la canalización emocional para interpretar conceptos abstractos en proceso de aprendizaje.

En este mismo orden, Joaquín Marín (2004), establece la importancia de los valores éticos en el deporte que vehiculiza el cine como medio formador de subjetividades. Además se puede determinar como el cine documental sirve de catalizador de varias perspectivas del deporte en una vertiente histórica, lo cual provee valores educativos a este medio de comunicación. Con una intención similar, Olga María Alegre de la Rosa (2002) busca hacer un análisis del cine como formador de subjetividades y estereotipos, pero alrededor de la discapacidad, reivindicándolo como herramienta que abre el debate a una diversidad y propone desde allí una estructura de acción educativa. Por su parte, Margarita Cordoba y José Cubero(2009) también buscan hacer un acercamiento reflexivo de la discapacidad en el cine, tomándolo como escenario de diversidad social y cultural para generar propuestas didácticas que trabajen conceptos de sensibilización ante una responsabilidad social en el aula.

Estos estudios relatan una relación íntima entre el cine como medio de comunicación y su función educativa, de allí la necesidad de educar en cine, para proveer herramientas a los sujetos de análisis profundo frente a estructuras narrativas implícitas en los mensajes mediáticos, de allí que para Michel Clarembeaux (2010), en su trabajo *Educación en cine: memoria y patrimonio*, instaura

los procesos de edificación de dispositivos de memoria en un era digital, donde hace una articulación con el concepto de análisis creativo en la educación cinematográfica, esto permite descifrar inferencias de contraste entre una educación en cine y para el cine, con el fin de pasar de una análisis a una realización que permita trascender las competencias críticas de los sujetos. De allí que se debe con fuerza esa necesidad de educación frente a la recepción y la estructura narrativa que propone el cine, para reforzar esta idea, en el caso británico ha sido de gran relevancia en el mismo sistema educativo, donde Peter William Evans (2007) destaca como se fundamenta formas de análisis estructuralistas en los estudiantes de secundaria y universidad para alcanzar niveles críticos de lectura audiovisual y literaria a través del cine. Igualmente, Javier Gurpegui (2007) reflexiona sobre la importancia de la lectura de la imagen y establecer una disciplina estructural en ella, con el fin de generar vínculos entre saberes y entre las realidades en procesos de aprendizaje, un enfoque práctico que busca el análisis más allá de la técnica.

En correlación, Víctor Amar Rodríguez (2009), presenta el cine como instrumento de desarrollo de comunidades, de imaginarios colectivos, donde hay una posibilidad dialéctica interdisciplinar de realidades, escenario reflexivo de germinación de subjetividades en procesos educativos no formales, esto invita a no ver al cine como medio cimentado en el entretenimiento, sino también en el aprendizaje, por ello, otro de sus textos, *La alfabetización audiovisual a través de la educación con el cine* (Amar, 2000), reflexiona sobre la composición audiovisual, su discurso y posicionamiento en la sociedad para otorgar herramientas de interpretación y apreciación cinematográfica a educadores que vean en el cine una alternativa pedagógica . Entonces, este fenómeno puede y debe ser analizado y aprovechado por escenarios formales de educación, Víctor Amar Rodríguez (2003) lo menciona en su texto *Comprender y disfrutar el cine. La gran pantalla como recurso educativo*, en el cual incentiva a utilizar los medios de comunicación, como el cine, en las aulas de clase, ya que ayudan a generar motivación a través de procesos sensibles

instalados en las narrativas audiovisuales, entonces aparecen dos procesos educativos, el cine como instrumento de mediación de las realidades en un espacio educativo, y la generación de competencias críticas que permitan una suerte de pedagogía de la recepción activa de manera crítica.

A esta simbiosis entre cine y educación se une de manera complementaria María Luisa Pinos López, María Teresa Bermúdez Rey y María Belén González Casado (2010), quienes llaman a reflexionar sobre la cultura icónica en la que está inmersa la sociedad, así el cine genera una vital importancia en las lógicas de interacción y aprendizaje de los sujetos, esto por medio de la sensibilidad, el entendimiento, la otredad, la memoria y la imaginación, sin suplantar el argumento. En este sentido, al igual que lo menciona Enric Benavent (2008), el cine puede incidir de manera significativa en las dinámicas de una educación social por sus componentes mediáticos y reflexivos que otorga una estética narrativa audiovisual.

Victor Amar (2009), en su texto *El cine en la encrucijada de la educación y el conocimiento*, concuerda con esa reflexión sociológica frente a la consolidación de una cultura fuertemente icónica y audiovisual, establece al cine frente a tres dimensiones como acto comunicativo, uno icónico, otro de entretenimiento y un último enmarcado en el arte, esto lo hace un instrumento poderoso a nivel pedagógico y mediático, Enrique Pérez (2015) concierta con estas apreciaciones, reflexiona sobre el poder de la imagen en la sociedad actual y los estudios interdisciplinarios acerca del cine para proyectarlo como elemento educativo. Esto se puede evidenciar con Amando Vega (2002), quien propone métodos de enseñanza alrededor de la utilización del cine frente a la educación de las drogas, contempla al cine como fuente de información y como elemento pedagógico, así mismo, la organización Irudi Riziak en sus textos *El cine en la enseñanza, la singular propuesta educativa* (1997) y *El cine en la enseñanza. Documentación para profesores*

(2001) establece programas donde el cine como propiciador de un pensamiento crítico y un crecimiento personal en dos ámbitos educativos, uno formal escolar y otro no formal cultural y social, para fomentar conciencia alrededor de problemáticas de salud en los jóvenes.

En esta lógica, es pertinente destacar como el cine, además de fomentar competencias de pensamiento crítico, como herramienta puede propiciar las competencias investigativas en los jóvenes, Enrique Martínez (2002) plantea un panorama frente a la naturaleza del cine, tanto de manera técnica y narrativa, como simbólica e histórica, para profundizar en su potencial educativo que convida de ir desde lo conocido hasta lo desconocido en una especie de espiral dialéctica investigativa.

Ahora bien, con un análisis a profundidad sobre los procesos de colonización en Latinoamérica, donde se identifican lógicas de desigualdad y segregación en las estructuras educativas formales de los países del cono sur, Adriana Kong (2016) destaca un tipo de producción audiovisual que juega con las reivindicaciones sociales y el trabajo colectivo hacia una movilización, el cine comunitario. En concordancia con Ana Sedeño (2012), este escenario permite generar otras estrategias de apropiación social de las comunidades para generar procesos educativos alrededor de problemáticas y saberes propios, donde se potencia la autodeterminación cultural e identitaria en términos de alternatividad y resistencia, por ello la producción social de contenidos audiovisuales se aleja de la producción mediática industrial.

Esta apuesta de construcción social desde un cine que le apuesta una formación local y alejada de perspectivas homogenizantes, es apoyada por Carmen Pereira (2005), quien recalca al cine como instrumento pedagógico, pero ante una educación social que dimensione las realidades contextuales de los sujetos y comunidades. Es más, en su texto *El cine en los estudios de educación social como catalizador para la construcción del espacio europeo de educación superior*,

Carmen Pereira y Luis Valero (2010) propone propuestas pedagógicas desde el análisis fílmico y la producción cinematográfica para entender y comprender la multidimensionalidad del presente y pasado europeo. Por otro lado, Carmen Pereira (2009) como Maria del Carmen Aneas (2009) identifican la posibilidad de utilizar al cine como estrategia pedagógica en múltiples escenarios educativos no tradicionales y con diferentes poblaciones, en el primer caso Pereira referencia su trabajo con reclusas en una cárcel española frente a una reinserción social y el aprendizaje de valores de convivencia a través del cine como material pedagógico en las didácticas; en el segundo caso, Aneas identifica la categoría de coeducación por medio del cine para abordar la violencia de género y prevenirla. Otro trabajo que es de resaltar de Carmen Pereira en coautoría y que fortalece esta perspectiva es el texto *Hiyab y Proverbio chino. Una propuesta de intervención pedagógica para educar en la tolerancia y la diversidad* (Buitrago, Carrera, y Pereira, 2008), el cual trabaja una valoración positiva de la diferencia y la diversidad para generar escenarios de dialogo y comprensión cultural en la convivencia, esto a través de procesos educativos fomentados por el cine como metodología.

María Teresa Pinos(2010), en su trabajo *El cine en la educación social*, relata el cine como escenario que va desde lo informal hasta procesos estructurados sociales curriculares con objetivos colectivos de memoria, donde sus cualidades simbólicas son fundamentales para ayudar a una aprehensión de contenidos, lo cual acerca el ámbito mediático comunicativo al contexto educativo fomal y no formal. En esta misma línea, José Luis Gómez de Benito (1996) hace una relación simbólica entre el cine y la educación desde la psicología, analizando las mismas cualidades del cine para generar prácticas sociales desde la creación de imágenes y representaciones mentales, las cuales pueden ser aprovechadas en los entornos educativos formales, en vez de establecer una barrera entre el entorno comunicativo y educativo. Para reforzar este punto informal de la educación en el cine, Martha Luis Flórez (2012) afirma como el

cine es posibilitador de aprendizaje mimético para apoyar la introducción a nuevas lenguas en los procesos de aprendizaje gracias su capacidad para contextualizar un idioma y fomentarlo en situaciones atractivas a través de su retórica.

Entonces, como eje posibilitador entre los distintos contextos de educación, formal, informal y no formal, el cine es presentado como agente de cambio educativo, según Annemarie Meier (2011), este espacio mediático de manera didáctica permite generar procesos de expresión y creación cognitiva anclados en la literatura y su desenvolvimiento audiovisual. Esto hace que el cine pueda ser una alternativa creativa en los procesos de aprendizaje. Para apoyar esta idea, aparece Viviana Svensson (2012), quien en un trabajo reflexivo e investigativo, infiere que hay un íntimo vínculo entre literatura y cine, lo cual otorga a este último una polifonía de alternativas educativas desde su condición estética y comunicativa.

Como se pudo identificar en este apartado, son múltiples los trabajos que abordan la relación del cine con la formación y la educación, desde diferentes vertientes, aristas y campos del conocimiento, aparecen distintas disciplinas que ayudan a reflexionar alrededor de las dinámicas que tejen este vínculo, sin embargo se puede destacar tres grandes escenarios, el cine como instrumento y herramienta en escenarios de educación formal; en segunda instancia, el cine como objeto de estudio que forma y educa sujetos en espacios sociales de educación no formal, donde se aparecen acercamientos al planteamiento del problema de esta investigación, existen referencias analíticas en cuanto a la estructura narrativa del cine desde la semiótica y su capacidad para generar procesos de enculturización y significación del mundo de acuerdo al discurso icónico – dramático del cine. Por último, la importancia de generar una conciencia crítica de recepción y consumo frente al análisis por parte de los sujetos hacia la cultura icónica que provee el cine.

En conclusión, aunque hay acercamientos, como se estipuló con anterioridad, el problema planteado no es considerado en todas sus aristas y matices, tanto en su forma categórica y teórica, como en su estructura contextual particular.

CAPÍTULO II

2. MARCO DE REFERENCIA

2.1 Educación, pedagogía, comunicación y cine

Para establecer el cine como escenario educativo y de reflexión educativa, es pertinente partir de una postura amplia que permita delegar al cine su papel formativo más allá de una educación estrictamente curricular y formal. En este orden, el concepto de educación se interrelaciona con la pedagogía íntimamente y desde muchas aristas.

La educación se conceptualiza como una praxis que se concibe en una dinámica humana compleja, donde se trata de conservar unos saberes. La pedagogía es una disciplina, un campo del saber que reflexiona sobre esa práctica y plantea teorías sobre como concebir la educación (Durkheim, 2000).

En un sentido amplio, la educación es el proceso que facilita el crecimiento del ser humano o una visión del mismo, por ello es una práctica social intencional o difusa, la cual puede estar mediada durante toda la vida a través de dinámicas, lógicas y/o instituciones que provean por mantener un deber ser de la sociedad. Es así, que la concepción de la pedagogía como disciplina que reflexiona sobre la práctica educativa, es determinada por la amplitud de la noción de educación, ya que intenta responder ¿qué es educar, para qué, por qué y cómo hacerlo? (Lucio, 1989).

Entonces, la pedagogía establece un pensar reflexivamente sobre la práctica educativa, establece una fundamentación de su pensamiento y determina su accionar como disciplina de la praxis a

través de su pensamiento, investigación y práctica, por ello esta investigación es primordialmente pedagógica. Ahora bien, la educación hace que el humano y su sociedad se determine como humana, establece una práctica que define sus interacciones sociales y su devenir histórico desde lineamientos culturales que buscan conservarse, reevaluarse o diferenciarse (Runge, 2012).

Benner (1996) parte de unas praxis importantes para la vida humana, entre las cuales está la praxis de la pedagogía, la cual establece una práctica articuladora no jerárquica entre las otras praxis (economía, política, religión, arte, trabajo y ética), que juega un papel de autoconservación y humanización.

Entonces, por una parte la educación o su praxis instauro una lógica conservadora de una estructura socialmente aceptada, la cual retrata una pensamiento e intencionalidad que genera conciencia sobre el que hacer social y cultural para una sobrevivencia. Por otra parte, y de forma inseparable, la educación genera dinámicas de persistencia y reproducción simbólica, a nivel micro y macrosocial determina y reevalúa las distintas prácticas del ser humano para transmitirse, afirmarse, regularse y actualizarse de acuerdo a las necesidades, exigencias o demandas del contexto, de allí que aparezcan instituciones que ayuden a materializar este propósito e inculcar su permanencia (Runge, 2012), tales como la escuela o los medios de comunicación, en el caso de la investigación, el cine.

En este sentido, la educación determina la finitud de los hombres y la trascendencia de sus lógicas y saberes, de lo inteligible y abstracto para mantenerse en el tiempo. Es así, como la praxis educativa o educación trata de mantener los lineamientos de una sociedad frente a los nuevos sujetos que se inserten en ella, como también mantener un status quo con los sujetos pertenecientes a sus dinámicas, mantiene y regula las prácticas dentro de unas conveniencias y convenciones establecidas.

Entonces, en este punto, la cultura toma un rol supremamente formativo de los sujetos, su expresión de pensamiento debe ser inculcada e interiorizada a nivel simbólico, cognitivo y emocional, por ello, desde perspectivas antropológicas, sociológicas y semiológicas, entre otras, el ser humano se concibe como un ente formable, con necesidad de aprender y ser educado, debe formarse así mismo desde y para su humanidad, más allá de su percepción instintiva, lo que lo diferencia de los animales. Entonces la educación es “una estabilización intergeneracional de un proyecto cultural que se ha demostrado válido y acreditado” (Trembl, 1990: 105).

Es así, con la necesidad de estar continuamente diagnosticando y reevaluando las prácticas educativas y sus repercusiones ante las exigencias y necesidades del presente y futuro, la pedagogía se vuelve una disciplina necesaria que reflexiona sobre este panorama con el fin de regular y controlar su desarrollo. En este sentido, el pensamiento pedagógico retrata una fundamentación metódica y reflexiva de manera crítica que discuta los contextos y procesos educativos (Zuluaga, 1988).

En concordancia con esta conceptualización sobre la educación como praxis, los medios de comunicación, y en este caso el cine, establecen representaciones sociales sobre la realidad, esto favorece algunas prácticas sociales, de allí que es pertinente analizar el rol educativo informal que desarrolla los medios de comunicación en la constitución de subjetividades. Los medios tienen una función educativa al transmitir elementos culturales e informativos que realzan tradiciones, valores, creencias y modelos de conducta, lo cual genera marcos de interpretación de la realidad, sistemas simbólicos que tejen y fomentan representaciones sociales las cuales “tienen que ver con la manera cómo nosotros, sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente, las informaciones que en él circulan. Las RS son una

forma de conocimiento social que nos ayudan a interpretar y pensar nuestra realidad cotidiana” (Liceras, 2006: 211).

Los medios de comunicación influyen aprendizajes sociales en la conformación de arquetipos y estructuras simbólicas acerca de la realidad, lo que hace que sean de gran consumo comunicativo, esto los determinan como agentes educativos dentro de un ámbito informal en la consecución de sus prácticas comunicativas y retóricas, donde “La influencia de los MCS, como agentes de Educación Informal (EI) (entendida ésta como aquellos procesos educativos que tienen lugar en el transcurso normal de las relaciones sociales, de la vida cotidiana, y en los que las personas, de manera no organizada, asistemática y a veces no intencional, adquieren y acumulan conocimientos, habilidades, actitudes y modos de discernimiento), resulta ser en muchas ocasiones más eficaz que la propia Educación Formal (EF) y la labor de los enseñantes” (Liceras, 2014: 355).

Entonces , se puede evidenciar como los medios de comunicación se anclan como prácticas educativas desde sus cualidades sugestivas y retóricas desarrolladas en las dimensiones estéticas narrativas y dramatúrgicas, hablando explícitamente del cine. El espectro informal educativo se entremezcla con las lógicas mediáticas, ya que en un sentido holístico se puede considerar que:

“Al parecer la mayor parte de los aprendizajes que adquirimos a lo largo de nuestras vidas en los ámbitos de los conocimientos, las competencias, los valores y las actitudes, son informales. Tienen lugar a través de las experiencias vividas en las más diversas situaciones: familiares, laborales, de ocio, académicas, etc. Incluso pueden surgir a través de la realización de programas formales de aprendizaje pero al margen de ellos, de manera imprevista (...) Los aprendizajes informales pueden presentar una considerable variedad de manifestaciones y efectos (...) autodirigidos, fortuitos y derivados de la socialización. Los autodirigidos son intencionales y conscientes (...) Los fortuitos

pueden ser conscientes, pero no son intencionales (...) Los derivados de la socialización no son conscientes ni intencionales. (...) los aprendizajes informales pueden situarse en línea con aprendizajes anteriores e implicar una continuidad y reforzamiento de los mismos o por el contrario, pueden constituir un factor modificador. Del mismo modo los aprendizajes informales pueden ser congruentes con los formales y no formales o por el contrario, distanciarse de ellos o ser antagónicos (...) La educación informal consiste en la organización de ambientes en los que la persona pueda vivir experiencias de las que deriven aprendizajes informales” (Rosales, 2009: 28).

Este contexto descifra esa relación y lazo entre la comunicación y sus medios y la educación, estableciendo las prácticas comunicativas como educativas informales, donde “las actuales investigaciones cognitivas demuestran que la comunicación, a través de procesos de intercambio simbólico y significación, determina el desarrollo del pensamiento y del aprendizaje social (...) en la estructuración de acciones y habilidades personales” (Sierra, 2000: 23).

Francisco Sierra (2000), reflexiona que “en la práctica, son los medios y tecnologías de la información los agentes de socialización que se constituyen en el principal aparato hegemónico de reproducción cultural. El cine y la televisión son, a este respecto, los principales medios que compiten vigorosamente con el monopolio informativo de la escuela (...) los conglomerados de comunicación los que conforman conciencia colectiva y contribuyen a reproducir el consenso social” (pag. 34), de aquí la importancia de analizar el cine y sus discursos, develar las intenciones simbólicas y la relevancia que dan a unas representaciones sociales sobre otras, descifrar su código simbólico y determinar los elementos culturales que desea conservar en las lógicas comunicativas educativas, pues es de recordar que “Los medios suelen decidir la agenda pública, los temas sobre los cuales girará el debate social. Los medios definen, además, la manera en que esa información será representada: con qué adjetivos, con qué imágenes, con qué extensión, con qué prioridad...

Finalmente, los medios legitiman con su discurso lo «normal», lo natural, lo «típicamente nuestro»” (Morduchowicz, 1999: 119).

En este punto, en donde se explica y aclara la noción de educación con la que se concibe esta investigación y se vincula al cine y los medios de comunicación como escenarios de educación informal, es importante establecer en primer lugar la importancia del cine como fenómeno cultural y mediático, se desenvuelve como escenario de formación y conservación de la cultura, la cual reviste un gran componente simbólico, retórico y por lo tanto semántico y sintáctico, semiótico; de allí, que se conciba con un código propio y en matrices culturales mediáticas, populares y alfabéticas. Por otra parte, y en segundo lugar, y mas importante, se instaure como acto y práctica educativa, la cual es fundamental para referenciar una necesidad reflexiva y un proceso investigativo dentro de lo que se había instaurado anteriormente como pedagogía.

Entonces, para este trabajo investigativo, la pedagogía tiene un carácter tanto prospectivo como explicativo, donde existe un apoyo interdisciplinario según el fenómeno o contexto analizado, que en este caso es el contexto comunicativo. Aquí, se puede plantear el valor del carácter explicativo pedagógico de esta investigación frente a como se narra la nación en el cine como medio que genera procesos educativos de enculturización, su importancia para comprender este fenómeno en la sociedad, los lineamientos que se quieren interiorizar; por otra parte, se busca evidenciar la importancia de un pensamiento crítico en los espacios de educación formal que generen conciencia o cuestionen las estructuras simbólicas cinematográficas, lo que conlleva a una propuesta prospectiva educativa, donde a través del análisis semiótico se pueda generar herramientas didácticas de comprensión de los medios, en este caso el cine y el proyecto de nación que intentan inculcar a través del entretenimiento, esto aboga por un vínculo estrecho de educación en medios y una pedagogía de la recepción (Lucio, 1989).

Por último, es importante acotar que ese talante prospectivo pedagógico de esta investigación relata y circunscribe la relación comunicación educación de manera curricular con ahínco y de manera formal. Se plantea la necesidad de una educación para los medios y como estos mismos esbozan ámbitos educativos y esquemas pedagógicos informales, esta necesidad emerge de los procesos de aculturación que determinan procesos sociales y prácticas políticas dominantes y hegemónicas según los contextos, así se establece una necesidad crítica de análisis frente al consumo de los ellos (Sierra, 2000). La educación tiene un vínculo con la comunicación como “una dinámica cultural de conocimiento práctico – reflexivo de los sujetos, a través de la infinidad de canales sociales, desde el nivel interpersonal al ámbito masivo, en la educación formal, no formal e informal” (pag. 46).

Se defiende consecuentemente un paradigma educomunicativo centrado en Freire desde Mario Kaplún (1992), donde se posea herramientas de análisis simbólico para generar un proceso dialógico frente a las modalidades comunicativas de manera constructiva, en este caso el cine, donde se trate de eliminar ese modelo binario cibernético de la educación como instrumento de modelización y procesamiento de información centrado en los efectos.

2.2 La cultura como código y matriz de análisis semiótico

Desde una óptica ya planteada de la educación, como se establece anteriormente, el cine retrata prácticas educativas informales que tienden a una enculturización simbólica que teje redes de costumbres, conductas y saberes dentro de lógicas de conservación cultural en los discursos que cimentan las producciones audiovisuales de este medio. En concordancia, la categoría de cultura se torna primordial en el ejercicio cinematográfico para fomentar educativamente estos sistemas o convenciones culturales alrededor de lo que considere nación, desde un ámbito holístico, ha

sido abordada desde múltiples perspectivas y enfoques, desde la Antropología hasta la sociología, desde la fenomenología hasta la hermenéutica (Williams, 1982).

Dado que este trabajo pretende en un ejercicio investigativo de reflexión pedagógica determinar e identificar cómo las producciones cinematográficas narran la nación en Colombia en el periodo 2000-2010, es necesario identificar el cine en un escenario de educación informal que se cimienta en la producción y reproducción cultural, así, desde las dinámicas comunicativas y educativas de los sujetos y los contextos de producción de sentido, la cultura se puede concebir como “un fenómeno de significación y de comunicación y que la humanidad y la sociedad existen solo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación” (Eco, 2000, p. 44). En ese sentido, es fundamental entender la cultura desde un tamiz que se estructura a través de procesos de significación y semiosis, donde los sujetos atribuyen sentido al mundo de acuerdo a complejos sistemas de símbolos, como la lengua.

Entonces, explícitamente es de acotar que para analizar la narración de la categoría de nación, la cual es implantada en el discurso cinematográfico y hace parte de un sistema cultural y prácticas educativas de enculturización, es necesario establecer y definir la categoría de cultura y su enfoque, el cual debe enmarcarse dentro de la carga simbólica y semántica que conlleva el cine como medio de comunicación y educación, de sus dinámicas de significación y construcción simbólica de expresión en cuanto a sus contenidos.

Con este panorama, la semiótica brinda un enfoque más amplio para el estudio pretendido como herramienta de análisis desde por su visión simbólica comunicativa - educativa, dado que la cultura obedece a una estructura con una entidad semántica donde los valores, los comportamientos y los objetos obedecen a las leyes de este enfoque, son “formas simbólicas a través de las cuales se expresa o encarna” (Burke citado por Zubieta, 2000:34). Así, esta

concepción de cultura sugiere que “Los síntomas de significados (en cuanto unidades culturales que se convierten en contenidos de posibles comunicaciones) están organizados en estructuras (campos o ejes semánticos) que siguen las mismas reglas semióticas descubiertas por los sistemas de significantes” (Eco, 2000, p. 51). Estableciendo que en un proceso de semiosis “cualquier fenómeno cultural puede estudiarse en su funcionamiento de artificio significativo” (Eco, 2000, p. 52), el cine podría ser analizado desde esta óptica como un sistema de significantes y significados dentro de la función semiótica.

En este punto, tomar una postura desde la semiótica supone que ante la delimitación del objeto de estudio como la narración cinematográfica de nación, se puede relacionar una perspectiva tanto comunicativa como educativa desde el mismo campo. Las teorías, enfoques y modelos de la comunicación instauran una diversidad de ópticas que están revestidas por una contextualización y unos objetivos claros, desde el análisis de las relaciones sociopolíticas entre emisores y receptores y sus dinámicas de poder, como lo suponen las teorías funcionalistas, crítica y de estudios culturales (Hall, 1981); hasta los enfoques que se preocupan por analizar la transmisión, la conceptualización y la constitución de los mensajes y su incidencia en los sujetos, como la teoría matemática, interpretativa y hermenéutica estructuralista (Alsina, 2007).

Reiterando que el interés de esta investigación establece un análisis de la narración de nación a través del cine, el objetivo establece una indagación acerca de una tradición y procesos de comunicación enmarcados en el estudio de estructuras simbólicas y la constitución de mensaje. Así, es pertinente relacionar para efectos de esta investigación, y en concordancia con la concepción semiótica de cultura, a una comunicación en el ámbito estructuralista semiótico, que la define como un sistema de símbolos y códigos dentro de un acuerdo arbitrario según Saussure (Becerra, 2005). Por lo tanto, una convención social que da paso a un proceso que va desde

significante a la significación, o que relata la relación entre objeto, representamen e interpretante desde la teoría de Pierce (Sierra, 2001).

Sin embargo, con el fin de hacer este análisis dentro de una estructura teórica que aborde estas concepciones de la semiótica, determinante con el concepto expuesto de cultura, se incorpora en este análisis lo que se puede denominar como la teoría de los códigos de Umberto Eco (2000).

En un proceso y una función semiótica, los códigos aparecen como reglas que asocian elementos sintácticos con unas nociones o contenidos que dan paso a una interpretación o significación (Jensen, 1997). Esto en el marco de un sistema de códigos sintácticos asociados a una característica semántica. No obstante, estos sistemas o estructuras pueden permanecer independientes de los efectos o propósitos significativos y comunicativos (Eco, 2000).

Entonces, en los procesos comunicativos que tienen los sujetos y proveen los medios de comunicación en un contexto mediático y simbólico, los códigos establecen una continua relación entre significantes y significados (Lotman, 1979), que en lo concerniente a la investigación, se puede observar al cine como código que estructura y normatiza unos planos de expresión y contenido.

En este sentido, la expresión establece la materialidad de una señal en un sistema de códigos, insta una característica física la cual por si sola es carente de función semiótica, ya que puede estar carente de significado pero establece un proceso de transmisión desde un emisor a un receptor, lo que permite que la señal sea un signo (Eco, 1999). Entonces, este signo está constituido por uno o varios elementos de un plano de expresión en correlación de un plano de contenido. Es necesario que se dé el vínculo que representa la relación entre significante y significado, lo que convierte al signo en una función semiótica, derivada de un proceso de codificación y decodificación (Eco, 2000). En este orden, el contenido ilustra un mundo de

significados, de conceptos, valores y percepciones tejidas por convenciones y acuerdos sociales y culturales, los cuales no son fijos, son cambiantes de acuerdo a la adaptabilidad de las realidades y lo complejas que estas pueden ser (Eco, 2000).

Es correcto afirmar en este punto que los códigos y sus sistemas - códigos establecen unas reglas y pautas en el campo de construcción de signos en un contexto de interacción comunicativa. Pero la correlación entre planos o los sistemas de códigos se complejiza en la estructuración de una matriz semiótica. En el plano de la expresión, el continuum (o como bien podría enunciar Narváez (2013), la sustancia) está determinada por una serie de posibilidades físicas, que en el caso del cine se podría materializar en la tecnología utilizada para reproducir imágenes, como el cinematógrafo, el telón sobre el cual se proyecta y el formato de la cinta o película de celuloide, la cual puede ser de 35 milímetros color, etc. Esta tecnología reproduce la materia no semiótica, lo que significa unos materiales expresivos solamente en cuanto a evolución técnica.

Por otro lado, aparece en el sistema de códigos como tal, lo que se determinaría como la forma de expresión, se teje una estratagema visual que puede manejar varios sistemas de códigos y por lo tanto simbólicos, donde el signo siempre crea esa correlación que estipula un proceso de semiosis (Narváez, 2005). Según Narváez (2013) se restringen a tres tipos: figurativas, abstractas o intermedias.

[...] Son formas figurativas aquellas semejantes o que crean la misma sensación perceptiva de la realidad empírica, o sea tratan de imitar el mundo existente las formas abstractas, por su parte son aquellas que representan arbitrariamente los conceptos en el caso de la representación visual, la escritura alfabética y el sistema numérico son sistemas de representación típicamente abstractos. [...] En el caso de la infografía (intermedia) se debe representar, en términos icónicos, relaciones que no son espaciales sino lógicas y abstractas. (Narváez, 2013, p. 46).

En el caso del cine, se pueden observar sistemas correspondientes a una tradición oral – icónica, con formas figurativas, por las características de representación que este tiene una lógica narrativa y dramática. Estos sistemas se pueden determinar por medio de la consecución de encuadres

con sus contextos determinados, planos, secuencias, posiciones de luces, sonidos y silencios, movimientos de lente y cámara, efectos visuales, entre otros (Mitry, 1990). Sin embargo, el cine con sus características y cualidades, al verse entre mezclado con la capacidad humana del lenguaje y la utilización de la lengua, hace uso de otros sistemas a través de la oralidad como lo es el alfabético, donde aparece un sistema con reglas combinatorias puntuales, el cual es determinante en el discurso a través de los parlamentos. En ese sentido, es importante destacar que, a través de la maleabilidad y capacidad de hibridación, tanto en su lógica de creación como narrativa, tiene la posibilidad de establecer lógicas abstractas por medio de una iconicidad, donde se halla “de una causa y efecto, de parte a todo, de continente a contenido, de antecedente a consecuente y sus respectivas formas reversibles” (Narváez, 2013, p. 46).

Como se puede evidenciar, en la correlación de una estructuración cultural desde la teoría de códigos, se retrata una matriz con dos planos. El anteriormente referenciado, de expresión, determinado por sustancia y forma, y de contenido, determinado por las mismas características. El plano de contenido en sus formas, busca la relación de una estructura, de un sistema de códigos y signos, con una gramática específica que direccionan un orden en la correlación semiótica a través de un componente sintáctico, lo que se puede llamar ordenar las ideas, conceptos y categorías. Es allí, donde el discurso devela la organización de una sustancia de contenido, lo cual pretende una correspondencia entre la transmisión de contenido y un estado real abstracto que lo que se considera el mundo, sus ideas y conceptos (Eco, 2000).

Esta forma de contenido se organiza de dos formas: “una forma narrativa, los relatos, que es figurativa, o sea que pretende parecerse a la vida real; y una forma argumentativa, abstracta, que produce y relaciona conceptos y categorías, que no cuenta el mundo sino que explica el mundo” (Narváez, 2013, p. 47). En este orden, la forma de contenido que establece el cine plantea un

horizonte narrativo, donde la estructura organizativa se evidencia en preceptos aristotélicos de narrativa que se han mantenido hasta la actualidad y que siguen grandes directores como Woody Allen. Dicho sistema se remite a un principio, nudo y desenlace, con las distintas dinámicas y puntos de clímax que esto puede ofrecer, lo que permite una perspectiva de estructuración de la trama según la linealidad o no de la misma (Cano, 2001). Además, se puede presentar una sistematicidad en el desempeño de personajes y sus roles de acuerdo al tipo de narración que se escoja y sus distintos géneros, como por ejemplo la comedia, la tragedia y la epopeya dentro de la ficción o el documental. En estos se pueden hallar héroes, víctimas, malvados, personajes jocosos, entre otros, lo que Carl Jung (2009) nombraría como arquetipos, esto obedece a un sistema elaborado compuesto por códigos con unos grados de significación de estos signos (Cano, 2001).

Desde otro punto, en esta matriz planteada y como último plano de análisis, aparece la sustancia de contenido, que desde Umberto Eco (2000, p. 89) son “ocurrencias en unidades semánticas generadas por el sistema semántico”. Este plano o sustancia interpreta categorías y conceptos en términos rigurosamente semióticos, establecidos por códigos denotativos y connotativos que establecen dinámicas semióticas dentro del proceso de instauración de signo. Dicha sustancia se compone de “[...] redes significativas o unidades culturales que habitan la mente del hombre, todo el entramado cultural que mueve la cultura: saberes, valores, sensibilidades” (Narváez, 2013, p. 47). Entonces, se destaca tipos de pensamientos derivados de la presentación de la forma de contenido y expresión, donde se pueden hallar dos tipos (abstracto o situacional), ya que la sustancia de contenido estructura maneras mentales de pensamiento según la prefiguración de una gramática y el sistema de códigos que se establezca.

En consecuencia, esta sustancia da vida al proceso de semiosis que menciona Eco, que corresponde a un proceso de correlación entre significante y significado para configurar un mundo

de signos que deviene por la necesidad de abstraer y comprender una realidad u objetos dentro del esquema de Charles Peirce (1984). Este panorama plantea la necesidad, dentro de este ejercicio investigativo, de abordar la nación como sustancia y las aristas que la comprenden desde la modernidad con el fin de establecer esos vínculos, formas y gramáticas que desde el cine se narran, de ello es pertinente establecer todos los valores y características que pueden determinar a la nación, lo cual se ve afectado y matizado por la sustancia de expresión, la forma y la sustancia expresiva.

Por último, la matriz de análisis planteada, desde la perspectiva cultural de la semiótica, brinda luces frente al análisis estipulado en el proyecto de investigación, lo cual devela un enfoque direccionado hacia un análisis del sistema de códigos del cine, como también referencia formas de planteamiento cimentadas dentro de sistemas simbólicos retratados en los planos expuestos, eso conlleva a la delimitación de perspectivas incidentales derivadas de lo que se denominará como cultura alfabética y cultura mediática.

2.3 Una modernización de la cultura alfabética y la cultura popular, hacia una cultura mediatizada

La cultura como sistema simbólico, está determinada por una contextualización y unas condiciones que dan sentido a la forma de entender el mundo. En este punto es pertinente determinar como esta cultura puede observarse desde varias vertientes o aristas que confluyen en las dinámicas comunicativas y educativas del cine en su proceso de construcción narrativa de la nación. Estas perspectivas de cultura que van desde lo alfabético hasta lo popular y lo mediático, referencia la lógica de cómo se puede contemplar el mundo, los medios y el cine en este caso específico, por ello se abordará de manera contextual para observar como se forma la matriz de pensamiento cultural a la cual se quiere referenciar para hacer el análisis de esta investigación.

Esto hace parte de una reflexión pedagógica que determina procesos de emancipación cultural en prácticas holísticas educativas y comunicativas.

Entonces, para comenzar, se puede decir que el proyecto de modernidad establecido por grandes momentos de socialización e individualización a través de la historia, ha puesto en discusión la forma como se ha concebido las distintas culturas y cosmovisiones que se entrelazan unas a otras y configuran el sistema mundo de las sociedades contemporáneas (Thompson, 1998).

Teniendo en cuenta pautas cronológicas, políticas, sociales y culturales que configuraron la modernidad, como el movimiento cartesiano, el renacentismo italiano, el protestantismo, la ilustración, la revolución francesa y la revolución industrial, se puede determinar la gran estructuración racional, científica y cultural del mundo bajo unos preceptos de aparente progreso y desarrollo que propendía la modernización, y más allá, la instauración del eurocentrismo y la cultura occidental que se propagaron por el sistema mundo con dinámicas y lógicas propias que se irían transformando en sus países de origen y en los países objetos de colonización, determinando unos modos de apropiación cultural dependiendo del contexto, lo que manifiesta la construcción de subjetividades (Wallerstein, 1984 y 1998).

Los procesos sociales de modernización cultural, dinámicas que se dan entre la puja de matrices como la oral-icónica-narrativa y la alfabética-argumentativa, develan la construcción de modelos de desarrollo instaurados en Latinoamérica, y más específicamente, en Colombia; así se estructura una lógica occidental de pensamiento analítico, como también, una lógica simbólica, enmarcadas dentro de unos lineamientos culturales. Estas matrices aunque muestran ciertas tensiones para representar una realidad o una interpretación de ella, también muestran puntos de intersección donde establecen una construcción de cosmovisiones entorno al sistema capitalista y su modelo neoliberal de participación, como también la percepción de nación (Escobar, 2002).

En este orden, las culturas que se crean, se transforman y se constituyen por una multiplicidad de resignificaciones por parte de los sujetos, donde determinan herramientas, técnicas, instituciones, a través de su discursividad, su estructura simbólica, sus maneras de aprendizaje y sus formas de representación (García, 2002).

Podemos decir que las culturas están en una constante transformación y proceso de resignificación, como de búsqueda de sentido en sus directrices, ya que no son estáticas, los preceptos modernos, sus bases y críticas a las que son expuestos en la formación de las sociedades contemporánea, podrían verse como continuidades más que rupturas, en el orden de no romper con esos preceptos, sino darles nuevos sentidos, tergiversarlos, recrearlos y contextualizarlos (Geertz, 1997). Es así, como podría decir Nestor Garcia Canclini (1989) frente a la situación histórica y contemporánea de América Latina, somos culturas híbridas, donde converge aspectos de la premodernidad, la modernidad y la posmodernidad, lo que avalaría esta tesis sobre las continuidades.

Es entonces, como la historia de Colombia y la institucionalización de unas matrices alfabéticas y oral icónicas dentro de su cultura, o culturas, es determinante en un proceso de occidentalización de las instituciones y aparatos ideológicos que hacen parte de la sociedad colombiana a nivel histórico y contemporáneo, donde es primordial el examen detallado de las repercusiones que tiene esta institucionalización, ya que analiza y establece las posibles pujas entre poderes a nivel socio cultural y político, visibilizando no solo la hegemonía de una estructura de pensamiento, sino también la estructuración de fenómenos sociales que van desde la violencia y segregación, hasta la implantación de clases sociales en el mismo sistema (Escobar, 1998).

Es así, que las dinámicas que trazan las perspectivas de dichas matrices culturales, dimensionadas en formas y sustancias de expresión y contenido, son fundamentales para establecer que noción

de nación se interpola en los sistemas simbólicos de los sujetos inmersos en la realidad colombiana, los cuales retratan formas de subjetivación y socialización a través de unos procesos de estructuración alfabética histórica por un lado, y por otro, la consecución de estos procesos a través de una gramática narrativa incrustada en esa matriz oral – icónica y dramática, retratada en los medios de comunicación, y específicamente para la razón de esta investigación, en el cine.

2.4 Hacia una cultura alfabética y su mediatización

La modernización de la cultura alfabética descifrada en lógicas simbólicas, sistemáticas y gramaticales frente a reglas combinatorias de pensamiento, conlleva un proyecto moderno de racionalidad occidental (Havelock, 1996) que es pertinente examinar en Colombia, ya que su institucionalización y su posterior mediatización establecen dinámicas de instauración del proyecto de Estado – Nación frente a la cultura alfabética y su mediatización, intentando así dar forma a una cultura nacional, lo cual es de suma importancia para este trabajo y la relación de narrar la nación específicamente en el cine, ya que estas culturas están ligadas en el entramado de fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos de Colombia.

Dicho proceso, referencia un paso de lo privado a lo público, lo cual se manifiesta a través de instituciones reguladoras de la cultura alfabética. Desde la misma edad media, la iglesia como institución normativa, subjetivadora y hegemónica, ha gozado de la potestad para transmitir, comunicar, enculturizar, este sistema simbólico alfabético y sus lógicas, empezando en Europa occidental, llegando hasta América y Colombia, a través de la colonización. Entonces, en ese trasegar de la historia hasta llegar a la modernidad, la escolástica y la ilustración han mostrado dos caras de la moneda, de la cultura alfabética, y por lo tanto, una puja entre ellas, entre la concepción teocéntrica y escolástica, y la concepción de la racionalidad de la ciencia, el positivismo y la misma estructuración del Estado-nación (Ancizar, 2013).

En primera instancia, el Estado en su pretensión de establecer una cultura nacional, trata de instituir una lengua nacional y de por sí una misma religión, lo que implica una cultura alfabética y oral que referencie una identidad en un territorio y cultura determinada (Hobsbawm, 1998), a través de la lingüística como un sistema simbólico. En este orden, frente a un proceso semiótico normativo y gramatical, la cultura nacional se quiere caracterizar desde la modernidad, gracias a la ilustración, como una cultura culta que de directrices intelectuales y morales a la sociedad, por lo tanto una cultura letrada y alfabética (Gellner, 1993).

En este orden, para lograr una institucionalización de la cultura nacional y la cultura alfabética, compuesta por sistemas simbólicos traídos desde occidente a través de la iglesia, ilustración e instauración de Estado-nación, los procesos de escolarización a nivel masivo se hacen necesarios en la población, ya que construyen y conservan las dinámicas de dicha cultura, y referencia el papel organizativo y funcional del mismo Estado (Martín, 2009).

Los procesos de escolarización, debido a que descifran una imposición arbitraria simbólica para leer la realidad, necesitan de una institución o un sistema de instituciones que promuevan estos procesos para dar luz a la institucionalización de la misma cultura alfabética y nacional (Hobsbawm, 1998). El estado con respecto a esta pretensión, se enfrenta a una fuerte discusión de dos versiones de la tradición alfabética a finales de la colonización y en la época independista, la tradición católica y tradicional, y la tradición moderna y secularizante.

A finales del siglo XVIII y después del periodo de la independencia, se referenciaba en la nueva granada una concepción de Estado-nación traída desde España, la cual incluía una puja de poderes entre varias dicotomías claves, como lo es lo privado y lo público, lo eclesiástico y lo civil, la autoridad y los derechos, la familia y lo civil, la escolástica y la ciencia, y algo que todavía tiene sus

grandes repercusiones en la época contemporánea, la economía rentista y la economía capitalista (Capitán, 2002).

Estas pujas determinaron los procesos de incursión en la cultura alfabética en Colombia y la importancia predominante de la cultura oral-icónica en la sociedad colombiana. De allí que aparezcan las primeras políticas educativas que evidencian lo civil en pro de lo corporativo, lo nacional en pro de lo regional, y una comunicación alfabética a través de lo nacional y lo público.

En la organización de entidades de enseñanza, aparecen continuidades entre una educación colonial y republicana, donde los contenidos primordiales y hegemónicos son dictaminados por lineamientos eclesiásticos (Silva, 2002), sin mencionar falencias en la instrucción de maestros y la acérrima moral cristiana frente a otros contenidos de carácter científico (Quevedo, 1993).

Las universidades, como instituciones, quisieron dar un gran paso para esa especialización y esa instrucción de sujetos ilustres que propendan dar nuevos horizontes frente a la tecnología, el pensamiento crítico y la ciencia. Sin embargo, todavía aparece un fuerte legado religioso que determina las directrices de la universidad pública desde el mismo Estado, lo que significa una gran debilidad frente a las universidades privadas (Narváez, 2013).

En el trasegar histórico, desde la misma reforma de Carlos III de España, se ha querido cortar ese vínculo de la iglesia como eje primordial para dictaminar los andares de la educación superior, pero la cultura eclesiástica es fuertemente arraigada en el país (Castro, 2005).

Por otro lado, los pocos incentivos y fondos destinados para la misma universidad pública e investigación se vuelven un aliciente de gran magnitud para la institucionalización de la cultura alfabética y culta, ilustrada en Colombia, como también la poca libertad para estructurar

programas. En el siglo XX, en Colombia empieza a haber una proliferación de universidades con una caracterización regional y nacional, tanto a nivel público como privado (Silva, 2002).

Es así como Colombia ha tenido una lenta institucionalización de la cultura alfabética en contraste con otras potencias del mundo, gracias a las dicotomías presentadas entre lo rentista y lo capitalista, la iglesia y el Estado, la tradición oral y la tradición alfabética, sin embargo, esto representa una clara inserción a la cultura occidental por parte de la sociedad y la ciudadanía en este país.

Ahora bien, la mediatización de la cultura alfabética presentada por el profesor y doctor Ancizar Narvaez (2013) establece un proceso de tecnificación por donde pasa o se circunscribe la cultura alfabética, una modernización de las sustancias expresivas o recursos materiales de producción, reproducción y circulación de la cultura.

En este sentido, aunque la implementación de una cultura mediática para promover la cultura alfabética no signifique el cambio de esta última, si genera procesos de tecnificación e implementación de metodologías determinadas según el contexto histórico, social, cultural y económico de Colombia.

Al entender la mediatización de la cultura alfabética a través de mecanismos y dinámicas que permitan a los colombianos enculturizarse y sumergirse en lógicas de lectura y escritura, las cuales comprenden formas de pensamiento determinadas en una argumentación, análisis, crítica y reflexión simbólica, este proceso empieza con la inserción de la biblia a Colombia en los procesos de culturización alfabética, donde aparece un alto grado religioso instaurado por la institución de la iglesia desde la misma colonia (Jaramillo, 1997).

La biblia y los distintos textos religiosos significaron desde el siglo XVIII una memoria histórica oficial arraiga en el gremio clerical, círculo social y religioso dominante frente a la interpretación de la religión y su trascendencia social. Esto implicaría un paso a la mediatización de la cultura en un grupo social en Colombia, pero no la multiplicación de las dinámicas para que la población fuera alfabetizada, ya que la palabra sagrada de la misma biblia seguía un rumbo oral a través de la predicación clerical hacia la población (Silva, 2004). Por otro lado, cabe resaltar las múltiples dificultades para que este libro se presentara en el contexto con una lengua nacional, véase como el español, ya que en primera instancia llegó en latín (Vulgata Latina).

En este orden, como instancia de mediatización se instaura la formalización de la gramática en un contexto latinoamericano y nacional para el español. Aparece una preocupación por dar unas pautas gramaticales instauradas en Colombia que den directrices para una lengua nacional en una cultura alfabética que está en un proceso de mediatización. Con una gramática definida bajo unos procesos técnicos, cognitivos y mediáticos, se devela un proceso nacional hispanizante a través del siglo XIX (Deas, 1993).

Es entonces, que se devela una tercera vertiente del proceso de mediatización, la imprenta. Con un referente fuerte en España, la imprenta es instalada por Europa, gracias a los procesos comerciales. Llegó a América Latina por primera vez a México en el siglo XVI, y a Colombia, con un efecto tardío, se instaura en 1737 por medio de la comunidad jesuita (Cacua, 1968), lo que denota una gran implicación clerical y religiosa en el proceso de mediatización hasta este momento.

En este trasegar histórico, aparece un fenómeno importantísimo para la mediatización de la cultura alfabética, ya que permite no solo llegar a unas esferas reducidas de la población, sino que trata de abrir ese espectro de sujetos alfabetizados por medio de unas dinámicas propias, este fenómeno es el periodismo.

El periodismo inicia con la aparición de la misma imprenta, aunque como un medio sectario, ya que referencia contenidos ilustres y alfabéticos de gran densidad cognitiva y científica, tratando de subsanar la deficiencia de publicaciones relacionadas con este ámbito. Desde 1785, la prensa se abre lugar como alternativa para la mediatización, con atisbos suscitados de Europa y Norteamérica (Cacua, 1968).

En este sentido, se denominan tres etapas del periodismo en el proceso de mediatización, el periodo del periodismo informativo, que como se dice anteriormente, se encarga de publicaciones científicas y literarias, para un círculo reducido de personajes con unas competencias determinadas (Vera, 2001). Seguidamente, se destaca el periodismo revolucionario que se registra en épocas independentistas en 1810 y 1811, periódicos oficiales de los criollos que sustituyeron a las autoridades españolas. Por último, aparece el periodismo político, crítico frente a las acciones gubernamentales, lo que empieza a cimentar algunas directrices de análisis y crítica frente a la realidad que tiene el periodismo (Higuera, 1970).

Es así, que el periodismo, como metodología para incentivar la cultura alfabética, se arraiga fuertemente al contexto colombiano, ya que deja una pretensión científica, para tejer una memoria social y política de nación en la subjetividad de los colombianos (Vallejo, 2006).

Por último, se pueden referenciar dos factores claves dentro de esta estratagema para la cultura alfabética, la literatura nacional y las publicaciones académicas. En primer lugar, una literatura nacional dio arraigo al concepto de nación frente a historia particulares y formas de entender el mundo desde el contexto colombiano, haciendo uso de la cultura alfabética y una gramática determinada para ello, sin embargo, cabe destacar que desde distintos puntos y pautas sembradas por grandes escritores colombianos, esto empieza desde el mismo regionalismo, lo que supone una clara diversidad que teje la compleja literatura nacional (Williams, 1991). En segundo lugar, las

publicaciones académicas y su historia, retratan las múltiples vicisitudes de la academia para tener un acervo nacional cognitivo e investigativo, donde hubo una acérrima lucha para salir de unos parámetros religiosos arraigados en las costumbres y en las políticas instauradas en el ámbito educativo, es así como pasaron de ser determinadas por un contexto religioso, a ser reglamentadas por parámetros cualitativos y cuantitativos que obedecen a una demanda y oferta, aspectos de un mercado globalizante y económico (Narváez, 2010).

En este horizonte planteado, se puede observar, de manera general, como la cultura alfabética se establece en Colombia, y como empieza a ser mediatizada a través de procesos de modernización, lo cual estipula lógicas semióticas en la consecución de esta cultura como código, con gramáticas y directrices argumentativas y analíticas que determinan un pensamiento abstracto para configurar lo que es la nación como categoría.

2.5 De la una cultura popular a la mediática

Al definir una cultura popular como un producto extra-comunicativo, el cual se liga directamente a un grupo social determinado por la concepción de pueblo, se puede determinar cómo esta cultura se teje en una matriz expresiva y simbólica, en una tradición que se ha expuesto como oral-icónica y narrativa, en contraposición a una matriz alfabético-argumentativa (Narváez, 2013). Para apoyar esta referencia, se puede establecer la visión de Gramsci frente a las culturas de las clases subordinadas, alternativas a la cultura hegemónica, donde la cultura popular establece un escenarios de pugnas ideológicas entre las masas o el pueblo, lo cual está íntimamente ligado a formas de producción simbólica dentro de lo que se puede llamar una cotidianidad (Sierra, 2000).

En este orden, se puede traer acotación la modernización de esta cultura popular y las dinámicas que permitieron que se dieran sus cualidades. En primera instancia, la modernización icónica tuvo lugar en el arte como un espacio donde el texto estético referencia su significado como el mismo

significante, desde otro punto, el factor utilitario de los objetos se transforma hacia una función de belleza (Benjamín, 1981).

En ese sentido, el arte se vuelve una herramienta para producir re significaciones y valoraciones culturales. Es así que el arte se introduce en Colombia, por medio de la representación y mimesis de distintos periodos de la conformación del Estado colombiano (Gil, 2002).

Con este paso de modernización que ofreció el arte en Colombia, se dio lugar a un proceso de tecnificación y masificación icónica que creó otras formas de modernización como mediatización de la cultura oral-icónica. Es entonces, que la modernización obedece a una reproducción industrial y económica, como también a una masificación entorno a una producción simbólica entretejida con una homogenización extendida bajo el halo nacional (Acosta, 2003).

Así, aparecen los medios de comunicación y sus formas de actuar y reproducir para ayudar a la masificación de la cultura popular. La prensa popular, como prensa icónica y narrativa, impone un sello en sus inicios por los tipos de códigos que difunde, donde se desarrolla diferentes tipos de prensa, como la prensa icónica, amarilla, satírica, roja, de folletín, basadas en directrices narrativas de codificación y las distintas figuras retóricas que pretenden causar un impacto persuasivo en la población, donde la combinación de un sistema alfabético con imágenes, tamaños y colores, esto permite un predominio icónico y narrativo del relato (Vallejo, 2006).

Por otro lado, aparece la radio como una modernización de la tradición oral. Este medio de comunicación en su tecnificación y masificación, logró establecerse como un triunfo de la oralidad sobre la alfabetización, del mercado sobre el estado y de lo privado sobre lo público (Pareja, 1984). Con sus cualidades y su poder de masificación, la radio en primera instancia se quiso volver una herramienta cultural, con sus características de rapidez e inmediatez, la radio retrato en sus contenidos conocimientos ilustrados, lo que conllevó a una segmentación del público, ya que para

digerir estos contenidos se tenía que tener ciertas competencias alfabéticas y analíticas, entre otras. Es así que este intento por masificación de contenidos ilustrados falló, donde se pretendía alfabetizar por un medio iletrado (Castellanos, 2001).

Entonces, la radio tuvo que ser concebida como un medio para educar en contenidos orales, narrativos, metafóricos, etc., oportunidad que se aprovechó para introducir el mercado y la ideología del consumo, por medio de herramientas simbólicas descifradas en la oralidad y la música, donde se reivindica una expresividad simbólica negada por el ámbito alfabético.

En este proceso de modernización, aparece el cine como fenómeno mediático que busca una identidad en el folclor y las historias de vida de personajes emblemáticos de la historia colombiana (Tamayo, 2006). Con sus posibilidades narrativas en los relatos oral-icónicos, el cine en Colombia retrata estereotipos sobre la cultura popular, sobre la historia del mismo país, y sobre todo estereotipos alrededor de la cotidianidad. Sin embargo, las mismas narrativas mediáticas del cine permiten que no se consolide una visión de nación como sustancia de contenido, esto debido a una deficiencia en la estructuración de las narrativas cinematográficas, la cual devela un frágil uso de la cultura alfabética, argumentativa e investigativa (Alba, Ceballos y Valenzuela, 2005), por ello el objetivo de este proyecto busca establecer como son esos intentos del cine para narrar lo que se puede denominar como nación en un periodo determinado, ya que esta dinámica está en constante cambio por las características del medio.

Por último, está la televisión, la cual hereda las condiciones orales e icónicas del cine, pero tiene otras lógicas de tecnificación y masificación frente a la realización de contenidos públicos al servicio de la empresa capitalista. Con otras características espacio-temporales que permiten una inmediatez por medio de la tecnificación, la televisión se desarrolla según las tradiciones mediáticas que relatan la historia del país donde se desenvuelve (Martín-Barbero, 1997). En

Colombia la televisión tuvo un tardío desarrollo en su propio lenguaje icónico, ya que la influencia de la radio fue mucho más fuerte que la del mismo cine, lo que repercutió en su avance frente a la creación de contenidos y a la misma receptividad del medio.

Con un interés para generar una sociedad de masas, el Estado incentivo la inserción de la televisión en Colombia. Con la convicción de poder utilizar la televisión para una función educativa alfabética y cultural, al igual que como se quiso con la radio, la televisión empezó con un interés netamente público (Rey, 2002). Sin embargo, la constante influencia privada de empresarios, los cuales ofrecían una gran inversión, reveló una construcción de contenidos suaves y ligeros, de acorde a los gustos de las audiencias para poder ser mas vendibles y rentables, lo que permeo todos los productos simbólicos y mediáticos de la misma televisión, hasta que se empezó a privatizar los mismos canales (Martín – Barbero, 1992).

En un últimas, esta modernización atravesada por los medios de comunicación y el arte, descifran unas lógicas sociales, técnicas, simbólicas y culturales propias del contexto colombiano, lo que conlleva a que este proceso permitió una educación, en términos de enculturización, frente a contenidos orales e icónicos, narrativos y dramatúrgicos, pero los intentos de infundir una cultura alfabética por medio de estas herramientas que obedecen a la cultura popular fallaron sustancialmente, ya que unos códigos y las mismas dinámicas de una cultura son irreductibles a otra.

En este sentido, en el caso del cine, la producción fílmica ha estado envuelta el lógicas capitalistas modernizadoras, que atañen a procesos de lo que se puede llamar como industria cultural, donde se determina la cultura dentro del proceso desarrollista de la nación, en el ámbito socioeconómico, esto se revela a través un mayor consumo cinematográfico destacado de manera exponencial que vehiculiza productos simbólicos de una cultura occidental, en su mayoría de

Estados Unidos (Rojas, 2003); sin embargo ello no quiere decir que haya una mayor producción cinematográfica de manera endógena en el país, ya que en Colombia la incentivación de la producción de cine en estas lógicas ha tenido un gran rezago en la mitad del siglo XX (Canclini, 1999), solo desde la instauración de la ley de cine en Colombia en el 2003 se puede decir que la producción tuvo un crecimiento con ayuda de incentivos estatales y coaliciones transnacionales. Es por ello, que este trabajo busca indagar la narración de nación en el cine en la década de 2000-2010, en la cual se puede referenciar un cambio de las dinámicas de producción cinematográfica a nivel nacional.

Como se puede observar, este capítulo reflexiona sobre la instauración de dos matrices culturales en Colombia fundamentales para este estudio, una alfabético-argumentativa, primordial en la estructuración de sustancias de contenido, como la nación, en las directrices occidentales que cobijan al país frente a un pensamiento abstracto; y una oral-icónica-narrativa, la cual da vida a una cultura popular que se edifica en procesos comunicativos de enculturización, por lo tanto educativos, anclados a los medios de comunicación para su respectiva mediatización, en caso de esta investigación, el cine y sus producciones simbólicas. En este orden, los próximos capítulos se develarán el cine como código de enculturización, su estructuración como matriz simbólica de expresión y sustancia; además, como se observa la nación en términos de sustancia de contenido.

2.6 El cine, su estructura narrativa y gramática, dinámicas de enculturación

Con el panorama planteado, los medios de comunicación y el cine se contextualizan en un marco simbólico que se teje entre culturas alfabética, popular y mediática. Estas dimensiones constituyen una forma de pensar particular y de construir procesos de educación informal en las dinámicas comunicativas del cine y su construcción discursiva en categorías trascendentales para la vida colectiva como lo es la nación. Este escenario provee una cosmovisión que permite llegar a

profundizar en este apartado la consitución del cine en sus estructura simbólica para poder determinar las características de análisis narrativo como proceso de enculturización y práctica educativa, bajo cuáles lineamientos y que matriz específica dirige o marca la producción cinematográfica.

Para empezar, el cine se establece, más allá de la tecnificación como industria cultural, como un escenario de expresión. En primera instancia, el cine buscó atrapar la realidad y representarla gracias a su forma de expresión Oral-Icónica, y su forma de contenido como narración. En este se desenvuelve una cultura que se expresa en imágenes y sonidos en dos o tres dimensiones; sin embargo, como medio, no solo se ha quedado en la reproducción, ya que en la misma creación de sus producciones construye asociaciones y edifica formas de pensamiento desde la dramaturgia.

Siendo un proceso de composición y creación, dentro de una lógica de formas de expresión y contenido, por medio de un sistema oral-icónico y una gramática narrativa, se puede afirmar que el cine es un código que busca la representación de la realidad, que en palabras de Cristancho (2014) se establece como “traer al presente algo, o hacerlo presente. [...] Es lo que hace la cámara cuando reproduce lo grabado la cámara puede hacer representación de lo que aconteció en el pasado, sin embargo, con lo explicado en el anterior punto se deduce que lo que trae al presente la cámara es una composición, una realidad creada por el autor el autor crea una trama y, a través de ella, un punto de vista sobre determinada realidad [...]” (p. 3).

Como código, el cine establece un sistema cinematográfico y en este punto se podría tomar la posición de Cristian Metz (1997) y su perspectiva semiótica y lingüística del cine. En primera instancia, Metz establece esa relación de lenguaje y cine desde la concepción de metáfora, una acción de designio de semejanzas de forma indicativa entre el lenguaje verbal y la expresión

cinematográfica, construyendo un paralelo entre la lingüística y el cine, allí se encuentran tanto coincidencias como diferencias.

En este orden, las coincidencias entre cine y lingüística permiten su comprensión como sistemas de códigos dentro de las lógicas sintácticas y semánticas, entre el significante y significado, y entre la formas y las sustancias. Así, tanto la lengua como el cine, son estructuras, esquemas y reglas combinatorias (Banzin, 1990).

En ese sentido, el cine como sistema que retrata un proceso de semiosis, permite ser analizado y organizado en una matriz donde convergen formas de expresión y contenido, como también sustancias de expresión y contenido, lo cual es fundamental para hacer un análisis de una producción cinematográfica, ya que estas categorías establecen una unidad semiótica del cine como código. En palabras de Metz:

[...] Oponer en el film la forma al fondo (contenido) no permite analizar ni el film ni la forma ni el fondo. Habrá que decidirse ciertamente a admitir que los medios de expresión del cineasta tienen sus propias cualidades sustanciales y su propia organización formal; el contenido de los films, por su lado, también tiene sus propiedades sustanciales y su organización formal; la forma se ha opuesto siempre a la sustancia o la materia [...]. En cuanto al contenido no es a la forma a lo que se opone, sino evidentemente al contingente, es decir a la expresión. Oposición puramente metodológica que no implica la separabilidad real y que en definitiva constata que todo objeto del lenguaje –y también del film- tiene una faz manifiesta y una faz a manifestar: esta distinción, o la del significante y significado, lo que siempre se ve, de lo que siempre hay que buscar. (Metz, 1972, p. 24)

Observar el cine como código y signo, lo que permite su articulación con la lingüística, nos permite establecer una estructura semántica y sintáctica. Sumado a lo anterior, sus formas y sustancias expresivas y de contenido (abordadas en el primer capítulo) permiten que el cine se constituya en una retórica posible de ser analizada.

Forma de expresión del cine

El cine establece una estructura simbólica materializando preconceptos alrededor de la composición en un guion para dar vida a la trama. Dicha composición establece unos encuadres determinados, por lo que Deleuze (1984:318) identificaba una “determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios. Así pues, el cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario”. Entonces, el encuadre desglosa y organiza el contenido de una imagen desde el sentido creador de quien realiza la producción cinematográfica, donde se establecen elementos dentro y fuera de este sistema cerrado, lo que se puede determinar cómo elipsis, lo que puede significar resaltar cualidades de una realidad representada de manera reiterativa y simbólica que afirma un punto de vista que oriente al creador y al espectador (Martin, 2002).

En este orden, el encuadre está condicionado por planos, ángulos y sus respectivos movimientos que determinan un sentido y horizonte al mismo, una profundidad de campo (Zabala, 2010). Los planos constituyen la unidad básica de expresión cinematográfica, y como una unidad dispuesta a una codificación y decodificación, determina la distancia entre cámara y sujeto guiado por una longitud focal del objetivo empleado, la cual busca establecer tiempo material del contenido del mismo plano (Martin, 2002). Así, se pueden evidenciar diferentes tipos de planos, plano panorámico, general, americano, medio, corto primer plano, entre otros, “La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración” (Martin, 2002, p. 45).

Por otra parte, los ángulos de toma instaran la posición de la cámara respecto al encuadre, la cual relaciona el espacio y el movimiento respecto a un punto de vista subjetivo para dar sentido a la perspectiva y la intención de una toma. Los ángulos, al igual que los planos, están segmentados en

una variedad de opciones que enlazan la intención narrativa del autor cinematográfico con la consecución de planos dentro de un encuadre, entre ellos se puede observar el picado, contrapicado, subjetivo, condicionados por la inclinación de la cámara (Burch, 1979).

En última instancia, los movimientos establecen las dinámicas entre encuadres que relatan la estructuración narrativa definida por una función descriptiva, dramática y rítmica, ya que encuentran una relación progresiva de las imágenes en secuencia de acuerdo a una intención o propósito. Los movimientos buscan varios objetivos según esas dinámicas, pueden acompañar un personaje en movimiento, crear un movimiento ilusorio, describir un espacio o acción, definir una relación entre varios objetos de manera espacial, otorga un relieve dramático a un personaje u objeto, o relatar un expresión subjetiva (Martin, 2002). Los tipos de movimientos se condensan en el travelling (“desplazamiento de cámara durante el cual permanece constante el ángulo ente el eje óptico y el desplazamiento”(p. 54)), panorámica (“rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal, sin desplazamiento del aparato” (p. 57)); y trayectoria (combinación indeterminada de travellin y panorámica).

Desde otro punto, para la realización fílmica de la imagen, del encuadre en sí, se pueden determinar otros elementos no específicos como que ayudan a construir la continuidad de la imagen en movimiento y matizan las perspectivas del autor dentro de un sistema de códigos oral icónicos. Dichos elementos son la iluminación, el vestuario, los decorados y el contexto (exteriores o interiores), el color, elementos importantes en la creación de la imagen-movimiento y su atmosfera o ambiente (García, 1970).

Así, es importante referenciar como elementos de las formas expresivas del cine lo que se denomina como enlaces y transiciones. Con el objetivo de establecer una continuidad de los diferentes encuadres a través del movimiento y la dinámica de manera armoniosa, se es necesario

de estos elementos para dar una relación de encadenamiento lógica y cronológica. En ese sentido, los elementos de enlace y transición establecen parámetros de puntuación en la consecución de dichos encuadres y montajes para asegurar una fluidez del relato. Aquí aparecen varios tipos de transiciones y enlaces, como el cambio de plano por corte seco, donde se cambia un encuadre por otro de manera abrupta; apertura y cierre en fundido en negro; fundido encadenado, que supone la sobreimpresión de una imagen mientras la anterior se desvanece; el barrido, donde se pasa de una imagen a otra por medio de un movimiento de cámara por medio de una panorámica; y las cortinas y el iris, una imagen desplazada paulatinamente por otra (Martin, 2002).

Por último, Los efectos o fenómenos sonoros, dentro de la relación oral-icónica que teje el cine, instauran una vital importancia en la estructuración simbólica y codificada del mismo. El sonido en la creación cinematográfica aporta una impresión de la realidad, la referenciación de sistemas de códigos por medio de la lengua, la determinación de un ambiente o atmosfera, sea incidental o accidental. Entre ellos se encuentran, el lenguaje verbal, el ruido, el sonido ambiente, el sonido incidental, la música, entre otros.

Formas de contenido del cine

Con una composición definida en forma de expresión referente al encuadre, el proceso de producción cinematográfico conlleva a una forma de contenido expresada en un montaje, el cual supone “esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen del tiempo” (Deleuze, 1984, p. 50). A lo que se añade que “El montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes-movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo” (Deleuze, 1984, p. 53).

En la consecución del montaje, se crean paradigmas, que como Mertz (1997, p. 303) menciona son “conjunto de unidades susceptibles de aparecer en un mismo punto de enunciación entre las que

hay que escoger una cuando se llega a este punto”, y que en el caso del cine se podría instaurar paradigmas cinematográficos en ejemplos simples como “en una cadena fílmica debe enlazar una secuencia con la secuencia siguiente, ha de elegir entre un número limitado de soluciones de conexión” (p. 303).

Por otro lado, en el proceso semiótico entre significante y significado, el cine crea la posibilidad de dos significados: el significado del contenido visual, el cual es icónico y se tiene siempre una relación referencial directa con la realidad u objeto; y el significado del montaje, que es derivado de un estructura gramática que relaciona unidades en una cadena, por lo tanto se establece una relación sintáctica y semántica (Caseti, 1993).

Entonces, la formalización del código en el cine se encuentra estructurada las formas de expresión (mencionadas anteriormente) y por las formas de contenido, por el montaje, el cual corresponde a una estructura sintagmática : visible en sus encuadres, posiciones de cámara, luces, consecución de movimientos de la imagen, etc., su gramática y en la elección paradigmática entre los encadenamientos que se produzcan con el fin de ofrecer una unidad (Chion, 1993).

El montaje, en su edificación, establece entonces una organización de a) encuadres, un encadenamiento con relación de causalidad narrativa a partir de varios elementos; b) tomas, relación entre el cambio de dos imágenes o encuadres, cambio de plano, ángulo o punto de vista, es la unidad narrativa de menor expresión en donde la cámara se pone en marcha y se detiene; c) escenas, las cuales están determinadas por las unidades de espacio y tiempo; d) las secuencias, “serie de tomas que se por la unidad de acción y la unidad orgánica, es decir la estructura propia que el montaje le dá” (Martin, 2002, p. 152). Con el objetivo de implantar la noción de continuidad, estas escenas y secuencias inician y terminas con acciones que inciten una prolongación, un encadenamiento. Con este esquema gramatical que permite la combinación de

encuadres y tomas, el montaje permite la creación de movimiento fílmico, de ritmo , y constitución de idea, en cuanto, además de representar la realidad, reúne elementos, los organiza y establece un sentido.

Según Marcel Martin (2002), aunque hay una gran variedad de tipos de montajes según los autores o expertos, se pueden condensar estos tipos de montajes en tres categorías principales, los cuales pueden hacer parte de manera híbrida de una misma producción cinematográfica: Montaje rítmico, forma primaria y técnica del montaje, el cual determina la duración y longitud de las tomas según el interés que se brinda al contenido, esto se relata de forma métrica proporcional a la acción dramática; montaje ideológico, estructura de tomas guiadas a evidenciar un punto de vista, sentimiento o sensación en el espectador; montaje narrativo, el cual hace énfasis en relatar una acción o una serie de acontecimientos de manera lineal, invertida, alterna o paralela entre varias acciones.

En este orden, el montaje a través del encadenamiento de tomas, escenas y secuencias, construye un relato de manera narrativa, estableciendo pautas y directrices que constituyen la sustancia de contenido, la cual permite observar al cine como una interpretación de la realidad desde la óptica de su creador. Así, Mertz (1997) establece la gran sintagmática del cine como unas disposiciones retóricas que se incrustan en la estructura de grandes unidades, lo que permite crear las relaciones espacio-temporales entre planos en las secuencias, y así, instaurar significados connotativos por medio de procedimiento denotativos dentro del lenguaje cinematográfico. Es en este punto, que el cine propende por lograr unos efectos, por una intención generada desde su creación como pieza, por construir procesos de persuasión, de constituirse como discurso.

El cine como discurso narra una condición de mediación que tienen las imágenes estructuradas al servicio de un sujeto, ya que decide enunciar múltiples sentidos y significados.

Consecuentemente, la trama en el cine establece un discurso por cuanto establece un punto de vista sobre una realidad a través de su composición y montaje.

Consecuentemente, el cine plantea, más allá de representar la realidad, establecer el realismo de la imagen en sus distintos géneros; esta ilusión de realidad se realiza de tres maneras: “la reproducción de la imagen bidimensional de la fotografía como tal; con la del movimiento, y con la reproducción del tiempo” (Cristancho, 2014, p. 3). Por lo tanto, en el cine como discurso, donde se establece un punto de vista, los autores de las piezas cinematográficas “de acuerdo con el tipo de realismo de cada director elija para referirse a la realidad se podrá ver lo que quiere decir ésta. Así en el realismo no solo importa el qué, la realidad, sino también el cómo, la forma de entenderla”(Osorio citado por Cristancho, 2014, p. 4).

En este punto, hay que resaltar, que la estructura narrativa del cine y su creación dentro de un marco de sistemas de códigos , como gramática narrativa, se basa en principio en un aristotelismo fílmico para la instauración de los géneros, que como bien lo enuncia Pedro Cano (2002), determina una relación del cine con la literatura de manera estable y aceptada.

Al hacer un análisis de la estructura narrativa y dramática del cine (sustancia de contenido), la poética aristotélica permanece como el mejor acercamiento a la obra dramática, ya que aunque en sus líneas no relaciona directamente al cine (lógicamente) si establece elementos claves para la dramaturgia, pilar fundamental en la narración cinematográfica y la cultura mediática. La poética determina piezas que constituyen toda narración, como la trama, personajes, conflicto, crisis, clímax, exposición y diálogo, todas asociadas mediante relaciones discursivas, piedra angular en las producciones cinematográficas (Cano, 2002).

En una secuencia que enlaza tomas para crear una trama narrativa, se establece la importancia de crear un argumento sólido que guie el relato en una estructura aristotélica representada en la

fidelidad básica de actos que desenvuelvan un principio, un medio o confrontación, y un final o resolución. Este argumento en las producciones cinematográficas, según Syd Field (citado por Cano), debe tener presente una correlación y equilibrio entre las acciones (base del relato), interacción de los personajes (autores de la representación) y las conductas (definición de los personajes y equilibrio entre los mismos, las cuales repercuten en los diálogos); esto alrededor de un tratamiento de los espacios y los tiempos que conciben las escenas y secuencias, lo que determina los sucesos o eventos y le mismo texto de la narración, la cual se da a través de niveles, voces y diálogos.

Es entonces que la estructura narrativa de la sustancia de contenido se agrupa, en los géneros. En términos de Eco y frente a la formalización del código, el cine sería un código menos fuerte (pero código), ya que aunque encuentra esa instancia gramatical como se ha expuesto en sus formas de contenido, también obtiene matices que dan singularidades ante una pretensión homogeneizante o generalizante del código. Estas estructuras producen, en orden dentro de dicha estructuración, un compendio de características y normalizaciones que constituyen los géneros, los cuales pueden variar entre diferentes tipos como la tragedia, la comedia, la epopeya, que tienen matrices comunes de significantes; sin embargo, pueden estar arraigadas a un territorio y unos sistemas culturales específicos, dando vida a sub códigos que crean otros géneros como el western (EEUU) y la fantasmagoría (Italia), entre otros (Font, 2002). De allí que aparezca la riqueza del cine como lenguaje.

En primera instancia, como se menciona, los géneros básicos desde Aristóteles son la tragedia, la comedia y la epopeya, los cuales se diferencian en la relación entre personajes y sus conductas, adecuación de espacios y tiempos, razones éticas que construyen el argumento e historia, entre otras. Cano (2002) establece que en estos géneros se debe precisar lo que se debe resolver

(diégesis) y lo que se debe representar o mostrar (mímesis); así, la tragedia se encuentra como el género que aporta la combinación de narración y representación como estructura básica, donde se busca una evolución de la trama con una alta incidencia dramática hacia momentos de catarsis, a través del horror, la indignación y la conmemoración. Por otro lado, la comedia establece un proceso de inflexión que se encamina hacia una resolución “feliz”, se basa en la definición de sus personajes, conductas y diálogos, haciendo uso de la parodia. La epopeya o épica, relata un argumento alrededor de gestas de personajes heroicos, su historia y tradición. Recalca la necesidad de inspirar admiración a su personaje central por medio de sus virtudes, se centra en las aventuras que sirven para transportar mensajes ideológicos en la estipulación de modelos. Dichas estructuras crean en sí mismas a arquetipos en sus personajes según las características señaladas, donde aparecen los héroes, villanos, víctimas, personajes jocosos, entre algunos.

Estos géneros expuestos, son susceptibles de hibridación, y como se ha mencionado, dan vida a otros géneros considerados sub códigos, ya que están determinados por particularidades y singularidades según condiciones culturales, espaciales y temporales de producción. Para establecer un arquitectura de manera equilibrada al construir el género en una producción, Aristóteles determina que debe haber proporcionalidad en tres ámbitos: equilibrio entre coros y personajes, se debe establecer una relación entre las transiciones y pasos entre secuencias y los personajes y su papel en estos; equilibrio entre personajes y trama, en el cual la personalidad y conducta de los personajes está definido por las acciones; y el equilibrio entre pensamiento y expresión, encontrado en la relación elocución (diálogos), pensamiento (contenidos) y espectáculo (Cano, 2002).

Como narración o forma de contenido, es importante para este trabajo recalcar un género fundamental en el ámbito cinematográfico por sus grandes dinámicas estructurales heredadas al

igual de la poética aristotélica, este es el melodrama, el cual obtiene sus raíces en el teatro y la novela como composiciones artísticas, comunicativas y semióticas. Jesús Martín-Barbero (1992) describe el melodrama como una transparencia y elementalidad de sentimientos y sensaciones, lo que se enmarca dentro de una matriz cultural en el relato de género y autor. Así se empieza a establecer una definición de los espectáculos públicos y la literatura oral.

Instaurándose en un escenario de narración para dirimir las pasiones políticas, en la revolución francesa el melodrama se convirtió en el espejo de la conciencia pública. Por medio de la expresión oral-teatral y dramatúrgica para los iletrados, definió un público popular, y de lo popular llegó a lo masivo retratando una memoria narrativa y gestual, una imagen unificada de lo popular, primera figura de la masa.

En su puesta en escena, se sostiene una retórica verbal, donde la acción dramática suministra un tema para la ejecución de un paisaje, en otras palabras, se mezcla el lenguaje verbal con la puesta dramatúrgica, donde la última tiene un gran repertorio en la pantomima y la danza, aspectos fundamentales del escenario, apoyadas por estrategias sonoras y visuales que consoliden simbólicamente este espacio dramatúrgico (Sánchez, 2002).

En este punto, se visibilizan los primeros acercamientos entre el melodrama y el cine, donde la producción en escena es similar, como también la importancia vital de la actuación en el escenario. La producción coordinada debe generar un proceso armónico de codificación, donde los distintos elementos como la actuación, la iconografía, la puesta en escena generen un sentido en el espectador (Bordwell, 1995).

En su estructura dramática, aparecen directrices básicas en el melodrama que se conjugan en el cine según la intención del director; como sentimientos básicos se develan el miedo, el entusiasmo, la lastima y la risa, entre otros, lo que muestra unas situaciones correspondientes

como terribles, excitantes, tiernas y burlescas; y en este orden, los personajes sobresalientes se encasillan en traidores, justicieros, víctimas y bobos. En géneros como la epopeya, novela negra, tragedia y comedia.

Por otra parte, se teje una gran complejidad en la estructura melodramática, se arma una estrategia y una matriz cultural a través de dos procesos: la esquematización, entendida como la significación de los personajes y codificación de los mismos en signos; y la polarización, que hace una reducción valorativa, una segmentación de los personajes. Estos procesos generan, junto a las estrategias visuales en la puesta en escena, una serie de tensiones entre sufrimientos y alegrías en el trascurso de la trama, un movimiento de la misma, donde se pasa de un desconocimiento a un reconocimiento de la identidad, de una anacronía a una metáfora frente a las relaciones sociales (Martín-Barbero, 1992). Entonces, la retórica excesiva en el proceso dramatúrgico es parte fundamental del melodrama y por lo tanto del cine.

En el relato melodramático, determinando por un lenguaje narrativo popular, se remonta a lo que se puede llamar folletín, en el cual se tiene en cuenta a las audiencias en la construcción narrativa, donde se amalgama la escritura literaria y la noticia, combinando la realidad con la ficción (Martín-Barbero, 1992). Este elemento comunicativo y narrativo busca generar con su estructura un fenómeno social e instaurar conflictos sentimentales para lograr una identificación con el público, una complicidad con sus personajes a través de la percepción, proceso clave en la constitución melodramática que determina la narración en el cine. Los medios por los que el folletín despliega su capacidad narrativa varían según la época y el espacio geográfico donde se consume, determinando su grado de importancia de acuerdo al contexto, como por ejemplo en Europa a través del texto escrito y en Latinoamérica por medio de la radio.

Es así, como el folletín otorga la primera herencia del melodrama al cine, el cual tiene el mismo público. El público heredado por los espacios melodramáticos y por la mediación del folletín y sus dinámicas, encontraron en el cine una fascinación por la técnica de reproducción y su identificación con los personajes y situaciones, el modo de ver la realidad; la fusión del actor con el personaje dio al cine un grado de complicidad con el público de manera cercana y compleja, su narrativa esquematizada en planos y la experiencia del público entorno a una subjetividad trastocada, destacó una capacidad para idealizar unos valores y construir mitos sobre ellos (Martín-Barbero, 1992).

El melodrama se materializa y simboliza como una estructura y una gramática de las formas de contenido en el cine, a través de una composición oral-icónica del montaje en sus formas de expresión, transformándose en un espectáculo popular de movilización de masas. El funcionamiento narrativo y escenográfico del melodrama despliega un caleidoscopio de posibilidades estéticas y sociales que aprovecha el cine en sus dinámicas de producción. Los tres dispositivos del cine para su identificación son pieza clave en esta reencarnación del melodrama según el autor: la teatralización, que habla sobre una puesta en escena con unos gestos legítimos dentro del cine, la degradación, desnivelando las características culturales y nacionales bajo las caracterizaciones de los personajes y las situaciones; y por último, la modernización, que determina la imagen en movimiento como un lenguaje para introducir preceptos, valores y directrices (Martín-Barbero, 1992).

A manera de síntesis, en este capítulo se evidenció de manera puntual cómo el cine se establece en un código a través de sus formas de expresión y contenido, el cual retrata una relación con la lengua para determinarse como sistema simbólico. Allí, crea una compleja estructura que va desde la consecución de encuadres bajo un sistema codificado por múltiples aristas y elementos, formas

de expresión, hasta lo que se denomina como montaje, un encadenamiento de piezas que retratan las dinámicas narrativas y gramaticales en tomas, escenas y secuencias, con sus debidas tipologías y características, lo que originan los diferentes géneros y sus representaciones gramaticales, sus formas de contenido, las cuales se referencian en los géneros aristotélicos y el melodrama gracias a sus aportes históricos y semióticos. En el próximo capítulo se avanzará a la concepción de la sustancia de contenido primordial para este estudio, la cual se concentrará en la concepción de nación y la caracterización de la misma.

2.7 Constitución de Nación, sustancia de contenido

La nación se ha constituido como una categoría compleja, abordada desde la visión interdisciplinar de varias campos del conocimiento, como la sociología, la filosofía, la comunicación, y desde luego la politología, entre otros. En este orden, para efectos de este trabajo, la nación se constituye como categoría de análisis observada a través del lenguaje oral-icónico y la gramática narrativa que ofrece el cine, en otras palabras, es la sustancia de contenido dentro de la matriz planteada desde el campo semiótico, donde establece el cine como código cultural y sus producciones como referentes culturales y educativos en las dinámicas mediáticas.

Entonces, como se ha referenciado en los capítulos anteriores, el proceso de consolidación de la cultura alfabética y cultura popular, como su mediatización y la estructuración de una cultura mediática, establece en Colombia unas dinámicas sociales, políticas y económicas particulares del contexto, derivado de una tradición simbólica de representación por la población civil, hablando en términos semióticos.

Allí, el cine produce elementos importantes en los procesos de mediatización cultural en el ámbito colombiano, como mecanismo de enculturización como código en las diferentes formas de expresión y contenido; su inserción en el contexto nacional ha repercutido en las maneras de

subjetivación respecto a significados que componen lo que se establece como nación a través de la historia, ello por medio de sus lógicas narrativas y oral-icónicas, las cuales, como se ha evidenciado, no son estáticas, son cambiantes y supeditadas a un contexto mediático transversalizado por las particularidades de la época.

Por ello es importante para esta investigación establecer la noción de la categoría nación dentro de la estructuración simbólica, su significado desde el acervo teórico y cognitivo, desde la abstracción que se hace a partir de un pensamiento académico y su desarrollo dentro del contexto nacional, con el fin de poder relacionar esa categorización con la forma de narración que estructura el cine, específicamente en Colombia, en la década que comprende 2000 – 2010.

La nación

En principio, la nación, como concepto socio-cultural, deriva patológicamente de la historia moderna por constituir el modelo de desarrollo. Desde la antropología, Benedict Anderson (2011) estipula que una comunidad imaginada, soberana y limitada constituye lo que se denomina nación. Sin embargo, esta leve definición se complejiza por su construcción histórica y contextual, como también la particularidad de las comunidades que dan vida a esta nación, aunque haya la necesidad de establecer una uniformidad y universalidad de esta categoría desde las lógicas modernas.

Así, esta comunidad que revela la nación establece unas características propias, cualidades que resaltan las semejanzas a la hora de edificar una nación. En primera instancia, es imaginada, ya que los miembros de dicha nación vive la imagen de comunión, aunque no conozcan a todos los sujetos del grupo al que pertenecen, de allí que se deriven comportamiento y actitudes que adoptan al considerarse dentro de una nación. En segundo lugar, aparece la delimitación o limitación de una nación imaginada, donde se puede evidenciar que una nación tiene fronteras

finitas dentro de parámetros y contextos definidos, así sean flexibles por procesos globalizantes, económicos y políticos. Por otro lado, una nación debe ser soberana, característica vinculada a la concepción de un Estado soberano extrapolado desde el absolutismo, la Ilustración y la revolución francesa, característica que establece autonomía de las naciones frente a sistemas o normas universales, a través de contratos sociales o constituciones que rigen a grupos dentro de un territorio y unas leyes. Por último, la nación debe instaurarse como comunidad, característica que establece una fraternidad y compañerismo con raíces profundas en las distintas subjetividades, que aunque haya desigualdades y limitaciones en las relaciones de los sujetos, esta característica designa la común – unión de los miembros para actuar y asociarse por intereses comunes (Anderson, 2011); las diferentes guerras entre naciones o expansionistas son muestra de ello.

De manera histórica, la nación y su constitución deriva de algunas tradiciones o raíces culturales; estas se manifiestan en sistemas simbólicos de las comunidades religiosas y el reino dinástico. Desde el Islam hasta el judaísmo y el Hinduismo, estas culturas han desarrollado la concepción de comunidades a gran escala, sumamente numerosas y cohesionadas de múltiples formas, unas de ellas eran a través de la escritura o lengua sagrada que permitieran códigos comunes de identificación y comunicación. En este sentido, las comunidades religiosas heredan a la categoría de nación elementos de cohesión como la lengua y la escritura de la misma, con el fin de amalgamar un gran número de personas en comunidades; aquí se establece entonces la importancia del signo y sus reglas combinatorias como sistemas de representación de la realidad, los cuales no pueden ser intercambiables entre sistemas, y por lo tanto son tajantemente arbitrarios y taxativos, hay diferencias entre comunidades que no tiene sistemas simbólicos comunes. Desde otro punto de vista, las comunidades religiosas establecieron la territorialización de las creencias, sistemas moralistas y éticos que referencian lo bueno o lo malo, lo correcto o lo incorrecto en una comunidad y en un espacio limitado (Anderson, 2011). En síntesis, la nación

hereda de estas comunidades religiosas la consecución de una primera lengua y su escritura, teniendo en cuenta que dentro de la flexibilidad no debe ser la única pero sí la primordial, así como un sistema de creencias que territorializan y establecen directrices éticas y morales que se pueden expresar de diferentes formas de expresión y de contenido.

Ahora bien, el otro legado que constituye la nación es el del reino dinástico, el cual establece y referencia un estilo de organización frente a las comunidades de gran escala como también el pensamiento de una soberanía sobre un territorio. Entonces, aparecen las organizaciones sociales, las cuales se referencian también durante la edad media, la modernidad, la colonización y la estratificación dentro de las naciones modernas, en otras palabras, siempre se ha extrapolado un sistema de jerarquías que deviene del sistema de linajes desde estos reinos.

Como una comunidad imaginada, la nación establece unas relaciones con el tiempo de manera particular; por medio de los sistemas de creencia la nación recrea lo que puede denominar como simultaneidad, referentes de tiempo cruzado entre pasado, presente y futuro. En este punto es sumamente importante la cultura mediática y sus matrices que representan formas y sustancias de expresión y contenido, sobre todo las concernientes a tradiciones oral-icónicas y narrativas, ya que a través de los medios y sus formas se plantean las representaciones de la comunidad imaginada que establece la nación frente a lo que fue, lo que es y lo que va a ser, donde los sujetos de una comunidad están interrelacionados de una u otra manera de manera causal a través de redes de sistemas simbólicos, reglamentarios y contextuales; y como se dice anteriormente, sin conocerse. Esto insta a la nación como una comunidad que se desplaza de manera homogénea por la historia, de allí que sea tan importante lo que se considera como discurso en la comunidad, el cual es tejido por sus espacios y medios de comunicación. En resumen, se podría establecer que la temporalidad en lo que se define como nación constituye

una íntima relación entre historia y cosmología relatada por los medios de comunicación e información con sus distintas variables y aristas en formas y sustancias, determinando junto con las telecomunicaciones, un afianzamiento de la hegemonía y la unidad nacional en los sujetos, y reforzando unas competencias y gustos formados por dinámicas e instituciones formalizadas por la nación.

En concordancia, Narváez (2013) establece que un Estado- Nación está constituido por una población y territorio, como también de singularidades que complementan la perspectiva expuesta de Benedict Anderson. La población, en el sentido de una comunidad imaginada, establece una vital importancia en consideraciones numéricas, como también el peso de las etnias, religiones o lenguas en relación con el sistema simbólico central que referencia un poder homogéneo. Desde la economía, la nación encarna a lo que se puede llamar como mercado, donde aparecen elementos básicos y simbólicos como la unidad monetaria, los vínculos comerciales, la producción industrial y la utilización del territorio. Entonces, como referencia anteriormente Benedict, hay unos sistemas reglamentarios que organizan las dinámicas sociales, políticas y económicas de la nación, como lo es la constitución y el sistema estatal, mencionando la legislación comercial y mercantil. Estas características y unidades simbólicas que dinamizan este concepto de nación, circundan constantemente en el denominado territorio, establecido como un trazo material de extensión física donde interactúa la comunidad imaginada, la nación. En este sentido, es de destacar que el Estado ayuda por medio de la organización y regulación a establecer un control político de la población y convierte a esta misma en nación por medio de las características ya expuestas; además, construye lo que es un mercado interno y estipula el territorio como país por medio de su infraestructura.

Con este panorama, se puede ver en este capítulo la constitución simbólica del significado de la categoría nación, el cual constituye la sustancia de contenido dentro de la matriz de formas y sustancias de expresión y contenido, lo cual es sumamente pertinente para establecer relaciones de comparación, contraste y complementariedad en el análisis que pretende esta investigación acerca de la narración de nación en el cine colombiano en la década de 2000 -2010.

En síntesis, la construcción de la definición de nación y sus características y aristas se centró en las consideraciones de dos autores que son determinantes en la concepción desde el área de las ciencias sociales, los cuales son Benedict Anderson y Narváez. Es decir, que nación va a ser entendida como una comunidad imaginada que es soberana y limitada, instaurada por procesos políticos, económicos, sociales y simbólicos; así, la conformación de la nación se configura desde las dinámicas oral-icónicas, en este caso, se analizará desde el cine.

CAPÍTULO III

3. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

Estableciendo como objetivo analizar la narración simbólica de nación que establece el cine ficcional colombiano en la década 2000-2010 como escenario de educación informal, lo cual conlleve a una reflexión pedagógica hacia un espacio de educación formal, se debe relacionar una postura metodológica que permita el acercamiento al objeto de estudio y la producción del conocimiento para retratar posibles respuestas al problema planteado y el objetivo mencionado.

En ese orden de ideas, esta investigación a lo largo de este escrito referencia una postura semiótica metodológica, esto al observar que el cine funciona bajo lógicas de persuasión retórica como escenario de educación informal y ello le otorga una gran carga semántica y sintáctica,

simbólica, por esto se hizo un análisis de tipo estructural determinando una categorización desde la óptica semiótica de las producciones cinematográficas colombianas.

Dicha perspectiva se enmarca en un enfoque pedagógico que analiza una práctica educativa y comunicacional de construcción de discurso, este estudio constituido en dinámicas comunicativas establece textos cinematográficos y sus distintos elementos, que en el caso particular de esta investigación se centra en la estructuración narrativa de un mensaje y su capacidad retórica como código para significar a la constitución de nación, lógicas significativas desde las producciones simbólicas de enculturización y educación informal.

Así, se establece un enfoque mixto desde la perspectiva cualitativa y cuantitativa, el cual permite aumentar su validez en el uso combinado entre técnicas de recolección de datos y su interpretación, “los datos cuantitativos se basan en juicios cualitativos, y cualquier dato cualitativo puede describirse y manipularse matemáticamente” (Paramo, 2011, p. 28).

En este caso, la categorización desde la óptica semiótica y la selección de un *corpus* cinematográfico, se refiere a un acercamiento a un fenómeno particular (narración de nación), en un contexto singular (Colombia, década 2000-2010), con el objetivo de caracterizarlos y analizarlos desde un proceso de significación implícito en el código narrativo. En ese sentido, se puede establecer cómo de manera cualitativa se quiere encontrar un análisis que caracterice cualidades expresivas y narrativas en las producciones de largometrajes colombianos de ficción, alcances que se buscan en los dos primeros objetivos de esta investigación.

Por otra parte, para lograr una recolección de datos, dentro de los parámetros estructuralistas semióticos, es necesario instaurar una herramienta de sistematización y análisis que permita una cuantificación de su contenido en relación de categorías, ya que se busca localizar la estructura semiótica y la consecución de un código narrativo dentro de unas lógicas y cultura oral-icónica, a

través de formas y sustancias de expresión y contenido. Desde allí, encontrar prevalencias, recurrencias y contrastes sistémicos a través de la medición y cuantificación de los elementos existentes en dichas estructuras. Estos datos recolectados a partir de un ejercicio cuantitativo, se analizarán de manera cualitativa bajo una óptica interpretativa con el objetivo de caracterizar los hallazgos, instituir juicios y valoraciones.

Desde otra mirada metodológica, este enfoque también se instaura en una hibridación tipológica investigativa entre un estudio exploratorio y descriptivo. Por un lado, esta investigación aborda un contexto poco explorado si se tiene en cuenta todos los elementos que componen el problema y el contexto determinado, de allí que se evidencie la viabilidad del proyecto desde la revisión documental que da vida al capítulo de antecedentes. Como tipo descriptivo, la intención metodológica se instaura en delimitar cualidades y características específicas del fenómeno abordado (medir su variabilidad) (Sampieri, 1998), lo cual se descubre dentro de una compleja estructura semiótica de la narración cinematográfica. En este punto, es pertinente acotar que la presente metodología no pretende alcanzar una caracterización de alta generalización, dado que el corpus metodológico seleccionado como muestreo es reducido por la complejidad de la herramienta o técnica, por ello se brindará resultados que permitan una mayor reflexión sobre el tema y, sobre todo, que incentiven nuevas investigaciones. Sin embargo, como se trata de analizar la estructura (dos secuencias de dos filmes), es pertinente decir que el corpus es cualitativamente representativa.

Por último, se puede considerar que este enfoque es analítico, el cual busca fragmentar un objeto de investigación en distintos elementos, caracterizarlos e interpretarlos de manera individual. En ese orden, de acuerdo a la perspectiva estructural del discurso (Gordo y Serrano, 2008), esta investigación establece una categorización que permite fragmentar el discurso y el tipo de

narración de las piezas o producciones cinematográficas a analizar, con el objetivo de comprender de manera sistémica la edificación de los elementos que configuran la narración de nación del cine en Colombia en la década de 2000-2010. Sin embargo, también este enfoque se enmarca dentro de una visión sintética, ya que al referenciar los elementos o fragmentos que comprenden el sistema de códigos que utiliza el cine respecto a los factores que caracterizan la nación, se llega a una síntesis entorno aun mismo objeto de estudio desde las distintas reflexiones, lo que significa que se condensa dichas partes para dar interpretación a una unidad cinematográfica en lo que se puede llamar la narración.

Para abordar unan reflexión educativa formal que comprende la investigación y los objetivos, y explícitamente el tercer, en una segunda fase investigativa, en concordancia con el enfoque metodológico planteado, se realizó un acto formativo con estudiantes de comunicación social y publicidad de la Universidad Central, donde se hizo uso de la matriz de análisis como herramienta didáctica de reflexión. Los resultados de este acto formativo, las matrices de los estudiantes y reflexiones, fueron sistematizadas y analizadas en una matriz de análisis simple, este proceso, su aplicación y observación se detalla con precisión en el capítulo posterior 3.3 PROCESO DE APLICACIÓN DE RESULTADOS Y UTILIDAD INSTRUMENTAL DE LA MATRIZ EN UN CONTEXTO EDUCATIVO FORMAL, el cual de forma simbiótica determina también las concepciones teóricas curriculares de la misma propuesta.

Cronograma

Mes	Enero –	Mayo –	Septiembre	Diciembre	Enero -	Mayo	Junio	Julio	Agosto
Descripción de	abril	Agosto	–	2017	Marzo	2018	2018	2018	2018
acción	2017	2017	Noviembre		2018				
metodológica			2017						

Planteamiento problema y objetivos	X								
Revisión documental		X	X						
Estructuración marco teórico			X	X	X				
Diseño metodológico y aplicación de herramientas				X	X	X			
Análisis de resultados							X	X	
Estructuración de documento final							X	X	X

3.1. *Corpus Metodológico*

Tras encontrar un enfoque metodológico idóneo para esta investigación y edificar una técnica e instrumento como la matriz, con una consecución de categorías base y categorías de análisis, el corpus metodológico de esta investigación descifra el objeto de estudio al cual se aplica dicha herramienta.

El universo al cual se encuentra este objeto de estudio se adscribe en las producciones cinematográficas colombianas de ficción entre la década de 2000-2010, estas producciones en primera instancia, fueron escogidas y delimitadas por su carácter narrativo y dramático, por

ello ficcional, donde se observa la germinación de la cultura popular y mediática de una matriz oral-icónica y narrativa.

En segunda instancia, las lógicas de producción pueden variar según la mutabilidad de las formas y sustancias, por ello se tiene que establecer un rango temporal que permita hacer un estudio estable (2000-2010). Sin embargo, además de analizar las matrices estipuladas, se busca hacer un análisis de contraste, donde la delimitación temporal obedece a una década en la que a nivel de producción cinematográfica hay un cambio sustancial en la misma a partir de la ley de cine de 2003, la cual estipula unos lineamientos para la incentivación de la creación endógena de producciones fílmicas en Colombia.

Es así, en tercera instancia, teniendo en cuenta el carácter estructural del enfoque, se toma como muestra a conveniencia dos películas de esta década, una que tuvo todo su proceso de producción y creación antes de la aplicación de la ley de cine de 2003 y otra después. El enfoque permite establecer que estas películas, diferenciadas por su producción temporal antes y después de la ley de cine, evidencien la producción de cine de la década de manera holística como parte de las dinámicas de un sistema de códigos que permiten una enculturización acerca de lo que se puede concebir como nación. Ahora bien, las dos producciones cinematográficas obedecen de manera preliminar a establecer en su narrativa elementos y particularidades de la sustancia de contenido llamada nación, explicada y argumentada en capítulos anteriores.

Por último, en concordancia con el enfoque y la perspectiva estructural que implanta el cine como código, donde una estructura narrativa puede dar cuenta de toda la pieza o producción cinematográfica, se escoge analizar una secuencia fílmica por cada una de las películas escogidas, ya que la secuencia se establece como la unidad narrativa más compleja dentro del cine, donde se

observa una “serie de tomas que se dá por la unidad de acción y la unidad orgánica, es decir la estructura propia que el montaje le dá” (Martin, 2002, p.152).

Con esta definición del *corpus* y su delimitación, a continuación se mostrará una tabla con las producciones cinematográficas realizadas en la década 2000-2010, y de manera continua aparecerán las películas escogidas para este estudio.

Tabla 1: Producciones cinematográficas en el periodo 2000 – 2010.

Producción cinematográfica	Director	Guión	Año
Es Mejor Ser Rico Que Pobre	Ricardo Coral-Dorado	Dago García	2000
La toma de la Embajada	Ciro Durán	Ciro Durán	2000
Diástole y sístole	Harold Trompetero	Claudia Liliana García, Harold Trompetero	2000
Kalibre 35	Raúl García	Raúl García, Dago García	2000
Soplo de vida	Luis Ospina	Sebastián Ospina	2000
La Virgen de los Sicarios	Barbet Schroeder	Fernando Vallejo, adaptación de su novela homónima	2000
La Pena Máxima	Jorge Echeverri	Dago García, Luis Felipe Salamanca, con la colaboración de Carlos Llano, Mauricio Navas y Mauricio Miranda, basado en el cuento “Un día de fútbol” de José Luis Varela	2001

Terminal	Jorge Echeverri	Jorge Echeverri	2001
Los Niños Invisibles	Lisandro Duque Naranjo	Lisandro Duque Naranjo	2001
Bogotá 2016	Ricardo Guerra, Alejandro Basile, Pablo Mora y Jaime Sánchez	Pablo Mora, Mauricio Acosta, Miguel Guerra, Verner Duarte	2001
Juegos bajo la luna	Mauricio Walerstein	Claudia Nazoa, Ciro Durán, Mauricio Walerstein	2002
Como el gato y el ratón	Rodrigo Triana	Jörg Hiller	2002
Bolívar soy yo	Jorge Alí Triana	Jorge Alí Triana, Manuel Arias, Alberto Quiroga	2002
Te busco	Ricardo Coral – Dorado	Dago García	2002
La primera noche	Luis Alberto Restrepo	Luis Alberto Restrepo y Alberto Quiroga	2003
El Carro (Película escogida)	Ricardo Coral	Dago García	2003
Colombianos Un Acto de Fe	Carlos Fernández de Soto	Carlos Fernández de Soto	2004
María llena eres de gracia	Joshua Marston	Joshua Marston	2004
El rey	Antonio Dorado	Antonio Dorado	2004
Sumas y restas	Víctor Gaviria	Víctor Gaviria y Hugo Restrepo	2004
Kalibre 35	Raúl García Jr.	Dago García, Raúl García Jr.	2004
La Sombra del	Ciro Guerra	Ciro Guerra	2004

Caminante			
Sin Amparo	Jaime Osorio Gómez	Jaime Osorio y Jaime Escallón, sobre un argumento de Iván Beltrán y Coni García	2004
Rosario tijeras	Emilio Maillé	Marcelo Figueras; basado en la novela homónima de Jorge	2005
Mi Abuelo, Mi Papá y Yo	Dago García, Juan Carlos Vásquez	Dago García	2005
Perder es cuestión de método	Sergio Cabrera	Jorge Goldemberg, basado en la novela homónima Santiago Gamboa	2005
La historia del baúl rosado	Libia Stella Gómez	Libia Stella Gómez	2005
Violeta de mil colores	Harold Trompetero	Eduardo Parra, Harold Trompetero	2005
Soñar no cuesta nada	Rodrigo Triana	Jorge Hiller	2006
El colombiano dream	Felipe Aljure	Felipe Aljure	2006
Al final del espectro	Juan Felipe Orozco	Juan Felipe Orozco, Carlos Esteban Orozco	2006
El Trato	Francisco Norden	Francisco Norden	2006
Las Cartas del Gordo	Dago García, Juan Carlos Vásquez	Dago García	2006
Karmma	Orlando Pardo	Orlando Pardo	2006
Gringo Wedding	Tas Salini	Tas Salini	2006
Bluff	Felipe Martínez	Felipe Martínez	2006
Cuando rompen las olas	Riccardo Gabrielli	Riccardo Gabrielli	2006
Dios los Junta y Ellos	Harold Trompetero,	Liliana Guzmán	2006

se Separan	Liliana Guzmán		
Satanás	Andrés Baiz (AKA Andi Baiz)	Andrés Baiz (AKA Andi Baiz) (Novela: Mario Mendoza)	2007
Esto huele mal	Jorge Alí Triana	Jorge Alí Triana -Jörg Hiller	2007
Nochebuena	Camila Loboguerrero, Matías Maldonado	Camila Loboguerrero, Matías Maldonado	2007
Apocalípsur	Javier Mejía Osorio	Javier Mejía Osorio	2007
Buscando a Miguel	Juan Fischer	Juan Fischer - Tomislav Novakovic	2007
Muertos del Susto	Harold Trompetero Saray	César Betancur, Dago García	2007
Paraíso Travel	Simon Brand	Juan Rendón, Jorge Franco	2007
Entre sábanas	Gustavo Nieto Roa	René Belmonte	2007
Hacia la Oscuridad	Jose Antonio Negret	Jose Antonio Negret	2007
La Ministra Inmoral	Celmira Zuluága	Celmira Zuluága Basada en su obra literaria "La Ministra Inmoral"	2007
El amor en los tiempos del cólera	Mike Newell	Ronald Harwood	2007
Yo soy otro	Oscar Campo	Oscar Campo	2008
PVC-1	Spiros Stathoulopoulos	Spiros Stathoulopoulos , Dwight Istanbulian	2008
Perro Come Perro	Carlos Moreno	Carlos Moreno, Alonso Torres	2008
Los Actores del Conflicto	Lisandro Duque Naranjo	Lisandro Duque Naranjo	2008

Dr. Alemán	Tom Schreiber	Oliver Keidel (Historia: Tom Schreiber)	2008
Helena	Jaime César Espinosa Bonilla	Jaime César Espinosa Bonilla	2008
Te Amo, Ana Elisa	Robinson Díaz, José Antonio Dorado Zúñiga	Adriana Arango	2008
La Milagrosa	Rafa Lara	Rafa Lara, Antonio Merlano	2008
Ni te cases ni te embarques	Ricardo Coral-Dorado	Cesar A. Betancour, Dago García, La Gente del Arcano	2008
La pasión de Gabriel	Luis Alberto Restrepo	Luís Alberto Restrepo, Diego Vásquez	2009
El Man	Harold Trompetero Saray		2009
El Arriero	Guillermo Calle	Guillermo Calle	2009
Los viajes del viento (Película Escogida)	Ciro Guerra	Ciro Guerra	2009
Riverside	Harold Trompetero Saray	Harold Trompetero Saray	2009
El Cielo	Alessandro Basile	Alessandro Basile , Ana Maria Vallejo	2009
La sangre y la lluvia	Jorge Navas	Jorge Navas, Carlos Eduardo Henao, Corinne-Alize Le Maoult	2009
In Fraganti	Juan Camilo Pinzón	Darío Armando García, César Betancur	2009
El vuelco del cangrejo	Óscar Ruiz Navia	Óscar Ruiz Navia	2010
Del amor y otros	Hilda Hidalgo	Hilda Hidalgo (basado	2010

demonios		en la novela homónima de Gabriel García Márquez)	
La sociedad del semáforo	Rubén Mendoza	Rubén Mendoza	2010
Retratos en un mar de mentiras	Carlos Gaviria	Carlos Gaviria	2010
El paseo	Harold Trompetero Saray	Dago García	2010
García	José Luis Rugeles	Diego Vivanco	2010
Sin tetas no hay paraíso	Gustavo Bolívar Moreno	Gustavo Bolívar Moreno	2010

Fuente: elaboración del autor.

Películas escogidas de este *corpus*:

Teniendo en cuenta las anteriores apreciaciones, se escogió dos películas que estipularan en su narración elementos que agruparan la concepción de nación como sustancia de contenido (explicada en capítulos anteriores), lo cual se basa en síntesis como una comunidad imaginada que es soberana y limitada, instaurada por procesos políticos, económicos, sociales y simbólicos. En ese sentido, la primera película es *El Carro*², la cual establece una comunidad imaginada en la percepción de una familia de clase media, congregada por personajes de distintos lugares del país, estableciendo una serie de acciones y repercusiones simbólicas enmarcadas en la cultura popular por medio de tradiciones, que entre estereotipos y arquetipos, tratan de establecer dinámicas sobre la cotidianidad de una comunidad nacional. Así, la sinopsis de esta película es:

² Película lanzada en las salas de cine en el 2003, en el mismo año que se establece la ley de cine. Sin embargo, su producción y realización se hace con anterioridad, por ello se escoge como la película que obedece a las lógicas de producción anteriores a la ley de cine.

¿Cómo ha evolucionado la comedia cinematográfica en Colombia desde mediados de los años 70 hasta hoy? La respuesta, diversa por los elementos y por el contexto en el que se realizó la película, se resuelve en El carro. Recoge el populismo de una larga tradición cinematográfica y lo matiza con el carácter de una historia fragmentada en episodios que definen el carácter doméstico de sus personajes y, por extensión, del país. Aprovecha el estereotipo y lo singulariza en el espacio de un barrio, sin pretender una complejidad que enrarezca el desarrollo del guión o impida un diálogo con el público que responde espontáneamente a su humor fácilmente digerible.

Entre el folclor cinematográfico, el legado de las telenovelas moldeadas por el melodrama y el repertorio de una idiosincrasia vista en clave de comedia, El carro es el resultado de una tradición que lentamente se distancia de la caricatura; una apuesta por dejar atrás la pasión por lo grotesco, observando el mundo de los personajes con una mirada que alterna el disparate y la sobriedad; evitando en parte la exhibición sin matices del circo nacional para descubrir el espectáculo de ese mismo circo en la intimidad de una calle, de una familia y de un fetiche, el carro, que cifra el esplendor, las crisis, el orgullo, las virtudes y miserias, económicas y humanas, de sus dueños (Valderrama, Cineplex).

Director: Ricardo Coral

Guión: Dago García.

Producción: Camilo Cano y María del Rosario Iregui.

Dirección de Arte: Hernán García

Montaje: Mónica Cifuentes.

Música: Jimmy Pulido (música incidental)

Mario Duarte (“Golpe de ala”, “Religiones”, “Sin aliento”).

Sonido: Carlos Eduardo Lopera.

Reparto: Fernando Arévalo, César Badillo, Luly Bossa, Diego Cadavid, Elkin Díaz, Fernando García, Claudia Lozano, Ana María Sánchez, Fernando Solórzano (Valderrama, Cineplex).

Por otra parte, la segunda película escogida obedece a una realización después de la creación de la ley de cine de 2003, esta producción cinematográfica es *Los Viajes del Viento* de 2009. Esta pieza fílmica establece la importancia de la cultura popular cimentada en el folckor, la música y el territorio, lo cual recrea un sistema simbólico que recrea significaciones en una comunidad imaginada dentro de una delimitación creada a nivel territorial y dogmatica basada en creencias religiosas. La sinopsis de esta producción es la siguiente:

Ignacio Carrillo, un juglar que durante años recorrió pueblos y regiones llevando cantos con su acordeón, toma la decisión de hacer un último viaje, a través de toda la región norte de Colombia, para devolverle el instrumento a su anciano maestro, y así nunca más volver a tocar. En el camino, encuentra a Fermín, un joven cuya ilusión en la vida es seguir sus pasos y ser como él. Cansado de la soledad, Ignacio acepta ser acompañado, y juntos emprenden el recorrido desde Majagual, Sucre, hasta Taroa, más allá del desierto de la Guajira, encontrándose con la enorme diversidad de la cultura caribe y viviendo todo tipo de aventuras y encuentros. Ignacio tratará de enseñar a Fermín un camino diferente al suyo, que tanta soledad y tristeza le trajo, pero para ello tendrá que enfrentarse con el llamado de su propio destino, que tiene preparadas distintas suertes para él y su alumno.

La producción se llevo a cabo entre Colombia, Alemania, Holanda y Argentina, rodada en desconocidas y exuberantes locaciones naturales ubicadas en los departamentos del Cesar, Bolívar, Sucre, Magdalena y la Guajira (Cineplex).

Dirección: Ciro Guerra

Guión: Ciro Guerra

Producción: Diana Bustamante, Cristina Gallego

Productora: Ciudad Lunar Producciones

Dirección de fotografía: Paulo Andrés Pérez

Dirección de arte: Angélica Perea

Música: Iván "Tito" Ocampo

Duración: 117 minutos

Reparto: Marciano Martínez, Yull Núñez. (Cineplex).

Con estas películas escogidas dentro de una serie de producciones enmarcadas en el periodo escogido, por último, se procede a escoger la secuencia de análisis, la cual establece la estructura narrativa de las formas y sustancias expresivas, así a continuación se presenta las secuencias que comprenden a cada film y la secuencia escogida, la cual cumple con los lineamientos anteriormente establecidos para la selección de las producciones:

El carro (2003). Secuencias: 01:00 – 22:42 principio, empieza relación entre familia por necesidad de carro. 22:43 -31:13 acción compra de carro y llegada y espera por parte de la familia. 31:16 – 36:30 discusión entre Siervo y florina. 36:32 – 40:13 cumpleaños. 40:13 – 46:01 navidad. 46:01-49:44 accidente. 49:45 – 56:02 los primeros pasos. 56:03 – 60:38 el bautizo. 60:39 – 68:24 el primer amor. 68:25 – 79:36 el adiós (venta del carro). 79:36 – 83:21 la huida e ida del carro al concesionario. 83:22 – 85:36 epílogo. **Secuencia escogida: 22:43 -31:13 acción compra de carro y llegada y espera por parte de la familia.**

Los viajes del viento (2009): secuencias: 00:41 – 11:05 inicio, don Ignacio Carrillo emprende su camino en burro, primera relación con el joven Fermin Morales quien quiere acompañarlo e ignacio relata su misión de entrega del acordeón. 11:06 – 18:54 Decisión de Fermin por acompañarlo. En el viaje, búsqueda de comida por parte de fermin e Ignacio. 19:00 – 35:19

camino a pueblo por piquería, reto, tocar música vallenata. 35:20 – 48:57 camino sierra del perija, búsqueda para arreglar acordeón. 48:58 – 57:09 Camino festival de la leyenda vallenata, camino y llegada a Valledupar, participación allí. 57:10 – 1:05:45 siguen su camino, cruzan la ciénaga al morro, donde Ignacio es llamado a tocar en un duelo de machete. 1:05:46 – 1:14:32 siguen su camino, se topan con una clase de tambores y su bautizo, Fermin es bautizado. 1:14:33 – 1:25:00 siguen su camino sin embargo Fermin se separa de Ignacio, en un encuentro de parranda vallenata, Fermin encuentra el acordeón de Ignacio y encuentra a Ignacio. 1:25:00 – 1:36:48 Fermin se lleva mal herido a Ignacio y se encuentra con los Arauacos para que le ayuden, Fermin se devuelve a recuperar el acordeón y vuelve con él a Ignacio. 1:36:48 – 1:54:29 siguen su camino por la guajira y se detiene en las rancherías y llegan a su destino. **Secuencia escogida: 48:58 – 57:09 Camino festival de la leyenda vallenata, camino y llegada a Valledupar, participación allí.**

3.2. Instrumentos De Recolección

Con un enfoque complejo que establezca la perspectiva estructural semiótica de esta investigación, se optó por un instrumento que permita recolectar y sistematizar de manera eficaz los elementos de una tradición oral-icónica y alfabética dentro de una estructura narrativa y dramática. En ese sentido, se identifica una matriz de análisis semiótica, referenciada y sustentada a partir de una detallada categorización que se representa en una organización de formas y sustancias en el marco de un sistema de códigos que dan vida a la expresión y el contenido.

Esta matriz nace de un fuerte componente categórico, comprendido desde la concepción de categorías base, encontradas y sustentadas en capítulos anteriores del marco teórico. Estas categorías ofrecen un panorama y una posición conceptual frente al problema y la perspectiva metodológica sembrada en la semiótica estructuralista (Gordo y Serrano, 2008). Este panorama

está compuesto por la determinación de: cultura alfabética, cultura popular, cultura mediática, cine, código, cine como código, estructura narrativa y gramática, nación, entre otras. En este escenario germinan las categorías de análisis que estructuran en profundidad la matriz; en consecuencia, establecen lineamientos y características susceptibles de variación, los cuales determinan una sistematización cuantificable y permitirían en detalle una interpretación de resultados. Estas categorías devienen de los capítulos de sustento teórico, donde se determina el cine como código, y establece su estructura narrativa y gramática en la tradición oral-icónica, en lo que se explica cómo formas y sustancias de expresión y contenido, las cuales permiten describir, cuantificar e interpretar la estructuración de los textos cinematográficos. A continuación se presenta la estructura de la matriz:

Tabla 2: matriz de recolección de datos.

Producción Cinematográfica (Película)						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES	
		Plano: Iluminación: Encuadre: Interior o exterior (territorios y arquitectura): Iluminación: Efectos visuales:	Parlamentos: Música: Efectos: Sonido ambiente: Sonido incidental: Lengua: Silencios:	Caracteres: Roles: Figurantes: Personaje principal y personajes secundarios:	Acciones entre personajes (personaje 1 vs personaje 2): Género: Descripción narrativa: Ambientes íntimos, privados o públicos: Duración:	Tema general: Temáticas que se trastocan: Predicado, instituciones u organizaciones: Sentimientos: Relaciones familiares: Relaciones de amistad:

					Ritmo: Continuidad narrativa:	Territorio (identidad): Rituales: Clases sociales:
--	--	--	--	--	-------------------------------------	--

Fuente: elaboración del autor.

3.3 Proceso De Aplicación De Resultados Y Utilidad Instrumental De La Matriz En Un Contexto

Educativo Formal

De manera posterior al análisis cinematográfico, y en concordancia con el enfoque planteado y el tipo de investigación, se presenta una segunda etapa para alcanzar el tercer objetivo de esta investigación, el cual plantea establecer un acto formativo curricular educativo a partir de los hallazgos de investigación.

En este sentido, y dándole alcance a un objetivo curricular de esta índole, se plantea un ejercicio didáctico frente a estudiantes de comunicación social y publicidad, que por sus campos de estudio y profesionales, relacionan una necesidad intrínseca entre los análisis semióticos cinematográficos y la vehiculización de categorías como la nación en las lógicas comunicativas.

Este ejercicio planteó de manera pedagógica la aplicación de la matriz propuesta por esta investigación a fragmentos de estas películas para hallar indicios de la narración de la categoría de nación por parte de los estudiantes, lo cual develó como estos instrumentos de análisis pueden ser estrategias didácticas que incentiven competencias de pensamiento crítico frente a lo que se puede denominar como una pedagogía de la recepción (Sierra, 2000).

En este sentido, se escogió un curso de la asignatura electiva Pensamiento Crítico, de la Universidad Central, este curso consta con 15 estudiantes de los programas de Comunicación Social y Publicidad de cuarto, quinto, sexto y séptimo semestre. Esta asignatura busca crear estrategias y potenciar el pensamiento crítico frente a la lectura mediática de los discursos, de allí

que como ejercicio formativo se ancle con el objetivo de la asignatura. Esta asignatura es propuesta y abordada por el autor de este trabajo investigativo y el curso escogido obedece al primer semestre del año de 2018. Dicho proceso de acto formativo se aplicó el día 14 de mayo de este año.

El acto formativo dentro de la estructura curricular de la clase de Pensamiento Crítico se desarrolló alrededor de la aplicación de la matriz dimensionada en este trabajo investigativo frente a escenas de las películas analizadas por los estudiantes del curso.

Para ello se procedió a generar una explicación magistral en una sesión anterior frente a la importancia de la semiótica en los procesos de análisis discursivo, así poder plantear juicios sólidos y argumentativos que guíen el tomar posturas dese un pensamiento crítico. En este sentido, se hizo una explicación de los apartados teóricos que componen este trabajo frente a la cultura mediática y la teoría de códigos, posteriormente se recreo con los estudiantes de manera participativa, con lo explicado, la matriz de análisis cinematográfico.

En este sentido, se sugirió analizar la categoría de nación en las películas seleccionadas, El Carro y Los Viajes del Viento. Los estudiantes previamente investigaron sobre el concepto de nación, consecuentemente en grupos de tres personas se reunieron para que de manera ecléctica y con un pensar epistémico, extraído de sus preconceptos, lo investigado y lo referenciado con sus realidades (Zemelman, 2011), construyeran su concepción de la categoría de nación. Con estas herramientas, la matriz establecida y la concepción de nación, ellos debían escoger una película y una escena de la misma para analizar la próxima clase y así realizar el acto y ejercicio formativo de análisis crítico estructural.

Entonces, es de establecer que para este ejercicio se considera una concepción curricular amplia que se traslada al mismo desarrollo de la asignatura y al acto formativo particular en sí. Entonces,

al tener un espacio de educación formal, educación superior, es pertinente decir que el currículo se ha redimensionado a lo largo de la historia por una multiplicidad de autores que en primera instancia lo estructuran como un trazado hacia un objetivo en el proceso cognitivo del aprendizaje en los ámbitos culturales y sociales, de allí que se centre en el entorno educativo para hallar su razón de ser. Ortiz (2014) hace un gran recorrido desde las perspectivas curriculares, partiendo desde el mismo Tyler (1981) y Rule (1973) para establecer una interpretación curricular que determina el currículo en las experiencias de los estudiantes, sus prácticas y observaciones reflexivas a partir de una planificación guiada hacia un objetivo educativo. En este sentido, se puede decir que desde el mismo Freire (1985) el currículo debe propender un cambio, una transformación social y cultural del estudiante frente a su entorno, entonces los aprendizajes determinados en un contexto educativo institucional formal, debe trascender a los demás ámbito de la vida del sujeto.

En este caso, el acto formativo curricular tiene como objetivo fomentar ese pensamiento crítico al generar una análisis a profundidad desde la estructura del discurso cinematográfico, y parte desde los preconceptos de los estudiantes y nuevos saberes establecidos en clase, teniendo en cuenta sus intereses profesionales, personales y sociales ante la realidad colombiana y los programas universitarios de comunicación social y publicidad.

Entonces es de resaltar que este procesos curricular debe ser praxis como acto humano (Comenio, 1976) para incentivar el proceso autodidacta y reflexivo del sujeto, y de igual forma, debe estar sujeto a una instrucción (Hertbart, 1935), lo cual refuerza la idea de una planificación de la estructura y las acciones didácticas. Por otro lado, desde una perspectiva de la pedagogía crítica, este ejercicio curricular y formativo debe velar por una transformación social, como se menciona con anterioridad, el currículo debe tener en cuenta la realidad sociocultural en la que están

inmersos los sujetos, ayudar a identificarla y reflexionarla por parte de los actores de las dinámicas educativas (Giroux, 1988 y McLaren, 1994), lo cual se cimienta firmemente con el objetivo del ejercicio y de la asignatura de Pensamiento Crítico.

Con esta concepción híbrida de currículo se justifica el acto formativo estipulado, ya que los estudiantes de comunicación social y publicidad, en su proceso de profesionalización, deben ser analistas de las realidades mediáticas, y sobre todo de cómo se construyen imaginarios y realidades alrededor de categorías abstractas que guían su quehacer dentro de marcos sociales y culturales definidos, como lo es la Nación. En este sentido, como sujetos que analizan, diagnostican, reflexionan, critican y resuelven la realidad desde objetos de investigación comunicativos, en este caso la estructuración textual del mensaje en el cine desde las sustancias y las formas, estos estudiantes deben tener y potenciar unas competencias integras de índole analítico e investigativo con el fin de tener las cualidades para dimensionar las repercusiones de la cultura oral – icónica en un medio audiovisual de gran alcance como lo es el cine en el contexto colombiano.

Para encausar esta visión curricular del ejercicio y acto formativo, es necesario de manera amplia tener claro un enfoque educativo, que para este caso, se determina de manera ecléctica según el contexto estipulado de educación superior y el objetivo propuesto. George Posner (1998) evidencia que los enfoques educativos se encasillan en 7 vertientes:

- Tradicional: es un enfoque que determina una trasmisión lineal de contenidos cognitivos, de docente a estudiante, donde se basa en que el estudiante debe tener una información básica escogida por el docente como valiosa.
- Experiencial: se basa en las experiencias de los estudiantes, la influencia de los contextos en los estudiantes y viceversa, de allí que las percepciones, sensaciones y pensamientos de los

estudiantes son elementos fundamentales para el desarrollo didáctico y pedagógico del currículo, por ello el empirismo es una corriente que transversaliza este enfoque.

- Estructura de las disciplinas: este enfoque tiene un gran fuerte epistemológico de los campos del saber donde se circunscribe el currículo. Entonces se debe tener experticia científica por parte del docente para incentivar las dinámicas epistemológicas en el estudiante como investigador y científico.
- Conductista: determina la consecución de conductas observables en el estudiante, donde el docente estructura una serie de tareas por donde se guía al estudiante hacia una respuesta predeterminada. Procesos lineales rígidos.
- Cognitivo: es un enfoque se instaura en los procesos cognitivos del estudiante, como se incentivan mediante dinámicas de introspección, donde se pueden referencia las lógicas de aprendizaje y desarrollo de la inteligencia o tipos de inteligencia, para llegar a una comprensión y reflexión de ello (Posner, 1998. pp. 47-67).

Por otra parte, se puede complementar estos enfoques con los siguientes:

- Aprendizaje basado en competencias: se establece un procesos de aprendizaje multidireccional, donde el estudiante determina su aprendizaje de acuerdo a la aplicación de conocimientos según habilidades, aptitudes y actitudes, desarrollando su inteligencia reflexiva, analítica y crítica fundamentadas en competencias desenvueltas en contextos reales, más que en contenidos (López, 2013).
- Constructivista: el proceso de enseñanza – aprendizaje debe centrarse en las necesidades e intereses contextuales de los estudiantes y los agentes del contexto educativo, es decir, que se debe abrir la posibilidad a la construcción del conocimiento desde lo local hacia lo general,

nacional o global, pasando de las lógicas desarrollistas de la década de los 80, hasta una perspectiva de desarrollo guiada a un cambio y transformación social. En este orden, la subjetividad, la construcción del mundo, se edifica cuando el conocimiento se relaciona de manera práctica con la realidad, es primordial organizar el mundo proporcionalmente a las experiencias de los sujetos, para ello se debe tener conciencia de los procesos de aprendizaje y contemplar una multiplicidad de alternativas desde la interpretación que deriva de la interacción en colectividades. Por ello, es que la actividad cognitiva comienza de manera inductiva desde la realidad, y la contrastación colectiva es sumamente importante para llegar a acuerdos pero considerando un disenso entre semejanzas y diferencias (Glaserfeld, 1998).

En consecuencia con el propósito educativo de este ejercicio, el enfoque busca fortalecer unas competencias investigativas, analíticas y reflexivas a través del análisis de la categoría de nación, en el ámbito de la semiótica.

Por ello, se considera un aprendizaje basado en competencias, teniendo en cuenta el propósito profesionalizante que instaura el ministerio de educación, donde un profesional en el contexto de educación superior debe ser un sujeto capaz de identificar y resolver problemas, en este caso, analizar contenidos mediáticos del cine, identificar discursos y fomentar la viabilidad según el contexto para redimensionarlos y producirlos a nivel audiovisual. Pertinentemente, se puede establecer que se busca fomentar habilidades para identificar elementos estructurales en los mensajes audiovisuales, en otras palabras, competencias que ayuden a instaurar el papel o rol del comunicador y publicista en la sociedad como tejedor de escenarios reflexivos y críticos a partir de los mensajes mediáticos cinematográficos que inciden en los mitos y narraciones construidas sobre la nación en un país tan convulsionado como el colombiano.

Por otra parte, para fomentar dicho aprendizaje por competencias, es necesario vincular y amalgamar el enfoque constructivista, ya que, aunque se brindan ciertas herramientas de diagnóstico semiótico, la realidad mediática del cine puede ser variable, al igual que la interpretación de sus mensajes, por ello es necesario que haya una apropiación de los estudiantes de su proceso de aprendizaje, donde el debate y el disenso sea constante para construir un discurso sólido y reflexivo a cerca de las sustancias de contenido que posee la nación en el cine colombiano.

Este debate frente a la instauración de discurso cinematográfico, se puede enriquecer frente a la interacción continua de los estudiantes desde los elementos otorgados y construidos en clase, como también desde los preconceptos aterrizados por sus propias experiencias, con un objetivo profesionalizante que propende la educación superior. El enfoque estructuralista del discurso, en tal sentido, busca ampliar su acervo interpretativo con las diferentes aristas que puede comprender la cosmovisión que matiza cada una de las perspectivas de los estudiantes.

Con este horizonte, de forma consecuente, los estudiantes en clase, después de escoger la escena a analizar, deben aplicar y diligenciar la matriz estipulada rigurosamente. Con los datos obtenidos, en grupo deben dialogar y analizar los resultados y cruzarlos con su definición de la categoría nación para hallar su forma de narración en el discurso de la película, de allí, cada grupo debe crear un texto reflexivo de mínimo una cuartilla donde reflexionen frente a la narración de nación y la utilidad del ejercicio para su carrera profesional y su ámbito social y personal.

Este acto formativo y educativo curricular busca un proceso continuo y reflexivo de los estudiantes, entonces se concibe una evaluación del mismo de carácter formativo, valora la calidad de desarrollo de las competencias de manera cualitativa y progresiva en el desarrollo de la actividad, se instaura lógicas autoevaluativas, coevaluativas y heteroevaluativas (García, 2015).

Para esto, se hace una retroalimentación grupal, dialogando sobre los hallazgos de cada grupo frente a sus apreciaciones y análisis al final de la jornada.

Para observar y analizar las implicaciones del ejercicio y la herramienta propuesta, se sistematiza los resultados del texto analítico de los estudiantes en una matriz de análisis simple.

CAPITULO IV

4. SISTEMATIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS MATRIZ DE ANÁLISIS

CINEMATOGRAFICO

A partir de la aplicación de las dos matrices, respectivamente a las secuencias de las películas *El Carro* y *Los Viajes del Viento*, este análisis cuantitativo permitió establecer una clasificación taxonómica de las categorías de análisis de la matrices, de esta forma poder hacer una medición frente a la reiteración y diferenciación de cualidades en estas categorías, lo que permite establecer comparaciones en términos de contraste y/o compatibilidad.

En ese sentido, de acuerdo a la matriz dividida en formas y sustancias de expresión y contenido, es pertinente reiterar las categorías que componen dicho instrumento:

Tabla 3: análisis de la producción.

Producción Cinematográfica (Película)						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES	
		Plano: Iluminación: Encuadre: Interior o exterior (territorios y arquitectura): Iluminación: Efectos visuales:	Parlamentos: Música: Efectos: Sonido ambiente: Sonido incidental: Lengua: Silencios:	Caracteres: Roles: Figurantes: Personaje principal y secundarios:	Acciones entre personajes (personaje 1 vs personaje 2): Género: Descripción narrativa: Ambientes íntimos, privados o públicos: Duración: Ritmo:	Tema general: Temáticas que se trastocan: Predicado, instituciones u organizaciones: Sentimientos: Relaciones familiares: Relaciones de amistad: Territorio (identidad):

					Continuidad narrativa:	Rituales: Clases sociales:
--	--	--	--	--	------------------------	-------------------------------

Fuente: elaboración del autor.

Con este panorama analítico, los resultados que se presentarán a continuación darán en primer orden la consecución de planos, movimientos y transiciones que comprenden la secuencia, de allí se establecerá dicho análisis cuantitativo por cada forma y sustancia y las categorías que la comprenden. Además, es pertinente referenciar que se presentará un análisis diferenciado por cada una de las producciones cinematográficas escogidas.

Tabla 4: El carro

Producción Cinematográfica (Película)						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES	
53 planos 46 transiciones cortas en seco, cuando se pasa de una imagen a otra de manera instantánea. 1 movimiento para cambio de plano dado por un travelling. 1 movimiento para cambio de plano dado por el zoom out. 3 movimiento de paneo para cambio de plano.		Plano: cortos: 17 medios: 6 generales: 15 primer plano: 12 Americano: 3 Iluminación: natural: 31 Artificial: 22 Ángulo: Neutro: 43 Picado: 6 Cenital: 4 Encuadre: Profundidad de campo limitada: 38 Profundidad de campo moderada: 7 Profundidad de campo amplia: 8 Encuadre horizontal, todos los planos Interior o exterior (territorios y arquitectura): Exterior urbano calles de Bogotá y afueras de la casa: 30 Interior casa y almacén compra virgen: 23	Parlamentos: 24 de 53 planos sin parlamentos 42 parlamentos identificados 5 parlamentos de florina 4 parlamentos de oscar 15 parlamentos de narrador, voz en off, paola 12 parlamentos de siervo 1 parlamento de paola 1 parlamento de gloria 1 parlamento vendedor de tienda 1 parlamento cuidador de carros 2 parlamentos Secundino y esposa Música: 20 planos con canción golpe de ala de Mario Duarte 5 planos sin	Caracteres: 9 caracteres, Siervo, Florina, Gloria, Oscar, Paola, Secundino, su Esposa, vendedor tienda artículos religiosos y cuidador de carros. Roles: Siervo, padre de familia quien busca mantener el equilibrio y las buenas costumbres en su hogar. Gloria: adolescente caprichosa, mimada y consentida que solo quiere su bienestar, entregada a las tendencias de la moda, queda embarazada.	Acciones entre personajes: Plano sin acción entre personajes: 3 Siervo vs figurantes: 7 Siervo solo: 15 Siervo vs vendedor de artículos: 4 Figurantes: 1 Siervo vs cuidador carros: 1 Florina vs siervo: 1 Gloria sola: 1 Oscar – Siervo-Florina – Gloria- Paola- Secundino y su esposa: 1 Oscar, Siervo-Florina-Gloria-Paola: 7 Gloria vs Paola: 1 Florina vs Oscar: 1 Gloria-Oscar – Paola – Gloria: 3 Oscar vs Siervo: 1	Tema general: Compra de un carro por parte de la familia Velez, Siervo está orgulloso y busca mostrarlo a la familia para celebrar. Sub-temas desarrollados: Compra de carro y transporte en él, para celebración: 24 planos Espera del carro por familia: 9 planos. Decepción, pérdida del carro: 10 planos Aparición carro: 10 planos Temáticas que se trastocan: Distancia entre clases media y baja: 1 Paternidad: 24 Maternidad: 8 Decepción material por no tener carro: 3

		<p>Efectos visuales: no hay efectos visuales</p> <p>Movimientos: zoom in:5 Paneo: 5 Traveling: 1 Zoom out: 1</p> <p>Vestuario: hombres protagonistas (utilización de prendas en los encuadres): gorras 27, chaqueta 27, camisa blanca 27, chaleco 27, camiseta naranja 4, pantalón gris 27, jean azul 9. Mujeres protagonistas: pantalones oscuros 26, Camisas claras 28, Camisas oscuras 14, saco rosado 8. Figurantes: prendas oscuras 12, prendas claras 4 Combinación prendas claras y oscuras 6.</p>	<p>musicalización 5 planos con musicalización instrumental de piano aduciendo tonalidad de tristeza</p> <p>8 planos con musicalización instrumental de piano aduciendo tonalidad de incertidumbre</p> <p>2 planos con musicalización instrumental de piano aduciendo tonalidad celestial</p> <p>2 planos con musicalización instrumental de piano aduciendo tonalidad de angustia</p> <p>11 planos con musicalización instrumental de piano aduciendo tonalidad de alegría</p> <p>Efectos: no hay</p> <p>Sonido ambiente:14 planos sin sonido ambiente 1 sonido de viento 3 sonidos carros en carretera 14 sonido del carro 2 cierre puerta del carro 1 sonido ollas y platos 2 sonidos personas caminando 1 silbidos 1 puerta de garaje abriéndose 1 juegos pirotécnicos 1 puerta casa abriéndose 1 sonido llaves carro</p>	<p>Paola: hija menor de la familia Vélez, una adolescente que está descubriendo su mundo a su manera, se siente incomprendida por los miembros de su hogar, busca romper los esquemas tradicionales, es un punto de referencia que contrasta con la familia de manera alternativa.</p> <p>Florina: madre del hogar, sentido protector de la familia y figura de autoridad, ama de casa. Caleña.</p> <p>Oscar: Hijo mayor de la familia Vélez, risueño, alegre, jovial y burlón.</p> <p>Secundino vecino: trabajador, alegre, amable y descomplicado proveniente de la costa. Raza afrodecendiente.</p> <p>Esposa de Secundino:</p> <p>Vecina amable, cordial y ama de casa. Raza afrodecendiente.</p> <p>Señor que cuida carros: personaje humilde, de escasos recursos que sobrevive cuidando carros.</p>	<p>Florina Vs Gloria: 1 Secundina y su esposa: 2 Florina – Gloria – Paola: 1 Oscar – Gloria – Florina: 1 Siervo – Gloria – Florina – Paola: 1</p> <p>Género: Comedia preponderante y Drama.</p> <p>Descripción narrativa: Espera en casa por Siervo y el carro: 7 Vecinos alegres con su carro nuevo (situación de contraste con personajes principales): 2 Pago para cuidado del carro: 1 Transito de peatones por la ciudad: 1 Llegada a casa sin carro: 1 Orgullo de Siervo por su nuevo carro en las calles de Bogotá: 15 Desaparición del carro, el cual debía ser cuidado: 2 Venta y compra de virgen negra para el cuidado espiritual del carro: 4 Siervo llega sin carro, desconcerto de la familia: 4 Frustración por el robo del carro: 4 Sorpresa por llegada del carro: 1 Alegría y celebración por encuentro con el carro: 10 Descanso dentro del</p>	<p>Logro personal y familiar, por tener el carro: 32 Comparación entre tener y no tener carro: 3 Cotidianidad centro de la ciudad: 2 Prueba estado del carro: 7 Inseguridad: 6 Devoción religiosa: 5 Estética corpora y belleza: 3 Hermandad: 5 Rebeldía juvenil: 2 Apoyo comunidad barrio: 2 Cosificación cultural comercializable (compra virgen negra e iglesia): 8 Predicado, instituciones u organizaciones: En todos los planos se hace referencia explícita o implícitamente al carro. Parque nacional: 1 Transporte vehicular urbano: 18 Entidades financieras ciudad: 6 Sector comercial: 5 Empresa privada bavaría: 1 Centro internacional de la ciudad: 1 Policía de tránsito: 1 Barrio, vecindad: 2 Iglesia: 2 Familia: 29 Sentimientos: Angustia: 3 Envidia: 1 Alegría: 37 Frustración: 6 Orgullo: 19</p>
--	--	--	--	--	--	--

			<p>33 sonido puerta de baño cerrándose</p> <p>3 descarga cisterna baño</p> <p>1 encendido carro</p> <p>3 aplausos</p> <p>1 para brisas carro</p> <p>1 Vidrios carro</p> <p>1 luces traseras carro</p> <p>Sonido incidental: 45 planos donde no hay.</p> <p>4 Sonidos freno de llantas de carro</p> <p>1 pito de carro</p> <p>3 pito de vaca carro</p> <p>Lengua: Español, de los 42 parlamentos, 36 son con un dialecto neutra, urbano, cachaco, 4 con dialecto valluno, 2 con dialecto costeño</p> <p>Silencios: de los 53 planos, solo en 4 hubo la utilización de silencios. En 2 hacía referencia a angustia y tristeza, en 1 hacía referencia a incertidumbre y en 1 hacía referencia a indicar la finalización de una palabra vulgar</p>	<p>Vendedor de artículos religiosos:</p> <p>Vendedor de artículos religiosos y conocedor de los mismos.</p> <p>Comerciante de raza afrodescendiente.</p> <p>Figurantes: En 30 de 53 planos no hacen uso de figurantes. 1 plano figurante conductor de bus</p> <p>3 planos figurante conductor de taxi</p> <p>9 planos c figurantes y peatones y transeúntes</p> <p>7 planos con figurantes conductores de automóviles</p> <p>1 plano fon figurantes menores de edad, niños</p> <p>2 planos con figurantes vecinos de barrio</p> <p>Personaje principales: 33 planos donde siervo es personaje principal</p> <p>12 planos donde Florina es personaje principal</p> <p>8 planos donde Oscar es personaje principal</p> <p>6 planos donde Gloria es el personaje principal</p> <p>7 planos donde Paola es personaje principal</p> <p>2 planos donde Secundino es personaje principal</p> <p>4 planos donde no hay personaje principales, 1</p>	<p>carro de la familia: 1</p> <p>Ambientes: íntimos: 2 Privados: 19 Públicos: 32</p> <p>Duración: 0 a 5 segundos: 25 5 a 10 segundos: 10 10 a 15 segundos: 9 15 a 25 segundos: 3 25 a 35 segundos: 4 35 a 45 segundos: 2</p> <p>Ritmo: todos los planos que hacen parte de la secuencia son lineales, no establecen flashback o flashforward, seguen unas dinámicas consecutivas. Los primeros 16 planos y los planos 26, 27, 28, 29 y 30 (un total de 21 planos) referencian las acciones de Siervo con el carro, la compra de la virgen negra y la pérdida del carro. De forma paralela, del plano 17 al 25, y del plano 31 al 32 (11 planos), se evidencia la espera del resto de la familia por el carro y Siervo, se establece una misma línea temporal. Del plano 32 al 53 (21 planos), se encuentran todos los personajes y siguen una misma línea temporal y ritmo.</p>	<p>Sorpresa: 1 Ninguno: 6 Tranquilidad: 4 Compañerismo: 1 Incertidumbre: 8 Apatía: 2 Ilusión: 3 Indiferencia: 1 Euforia: 1 Tristeza: 12 Impotencia: 7 Ira: 4</p> <p>Relaciones familiares: Ninguna: 31 Madrea e hijo (Florina y Oscar): 1 Solo hija menor gloria: 1 Madre e hijos: 7 Hermanas (gloria y paola): 1 Conyugues (Siervo y Florina): 12 Conyugues (vecinos Secundino y esposa): 3 Hermanos (Oscar, Gloria y Paola): 3 Toda la familia Vélez: 12</p> <p>Relaciones de amistad: Ninguna: 45 Cuidador de carros y Siervo: 1 Vendedor de artículos religiosos: 4 Familia vecinos Secundino y esposa: 1 Familia y vecindad del barrio: 1</p> <p>Territorio (identidad): Vías de la capital: 18 Centro de Bogotá: 6 Parque nacional: 1 Tienda compra de artículos religiosos: 4 Hogar en barrio clase media de</p>
--	--	--	---	---	--	--

				<p>donde hacía referencia a las vías de la ciudad, 2 donde se enfatiza en elementos del carro y 1 que enfoca una chispita mariposa.</p> <p>Personajes secundarios: 28 de 53 planos no tienen personajes secundarios 2 planos donde Florina es personaje secundario 6 planos donde Gloria es personaje secundario 3 planos donde Oscar es personaje secundario 6 planos donde Paola es personaje secundario 2 planos donde Secundino es personaje secundario 2 planos donde el cuidador de carros es personaje secundario 4 planos donde vendedor de artículos religiosos es personaje secundario</p>	<p>Continuidad narrativa: Teniendo en cuenta una ritmo lineal que conlleva la secuencia, toda la secuencia deviene de una continuidad narrativa del pacto entre la familia para poder comprar el carro y la compra del mismo.</p>	<p>Bogotá, casa: 16 Calles del barrio donde vive la familia Vélez: 14</p> <p>Rituales: Autoflagelación como castigo Siervo: 4 Obtención artículo de protección religiosa: 6 Mostrar nueva propiedad y adquisición (carro) a los demás para establecer estatus: 19 Recibimiento de toda la familia a la cabeza de familia, padre: 3 No hay: 7 Arte de coser para generar paciencia en la espera (Florina): 1 Bendición frente a iglesia: 1 Acciones de estética y belleza femenina: 2 Preparación almuerzo entre madre e hijos: 4 Cena familiar: 3 Apropiación simbólica y sentimental del carro por parte de la familia: 8 Celebración con juegos pirotécnicos: 2</p> <p>Clases sociales: En los 53 planos se hace referencia a una clase social media de la sociedad colombiana, sin embargo en un plano aparece una persona de clase baja que interactúa con los personajes, el cuidador de carros.</p>
--	--	--	--	---	--	---

Fuente: elaboración del autor.

Figura 1: Formas de expresión.

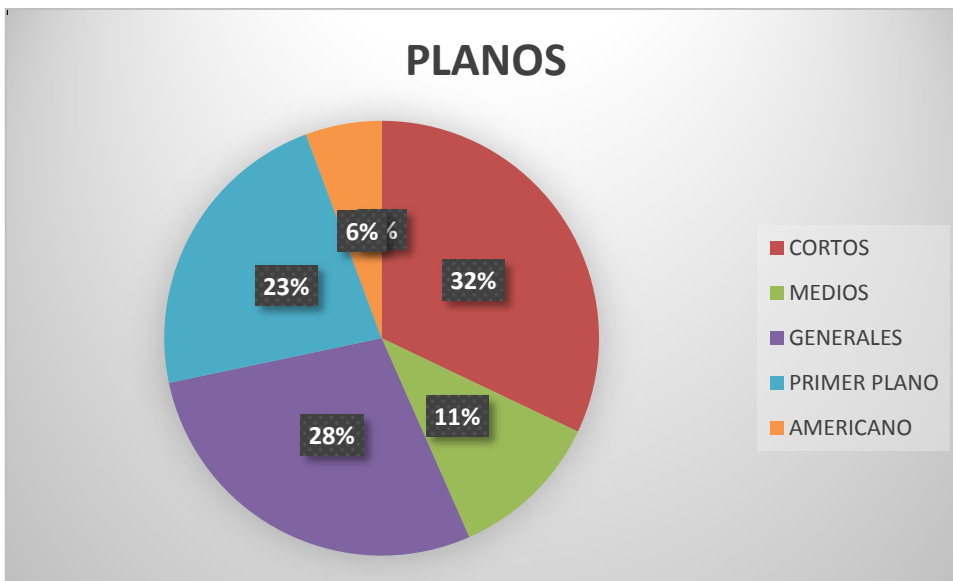


Figura 2: iluminación.

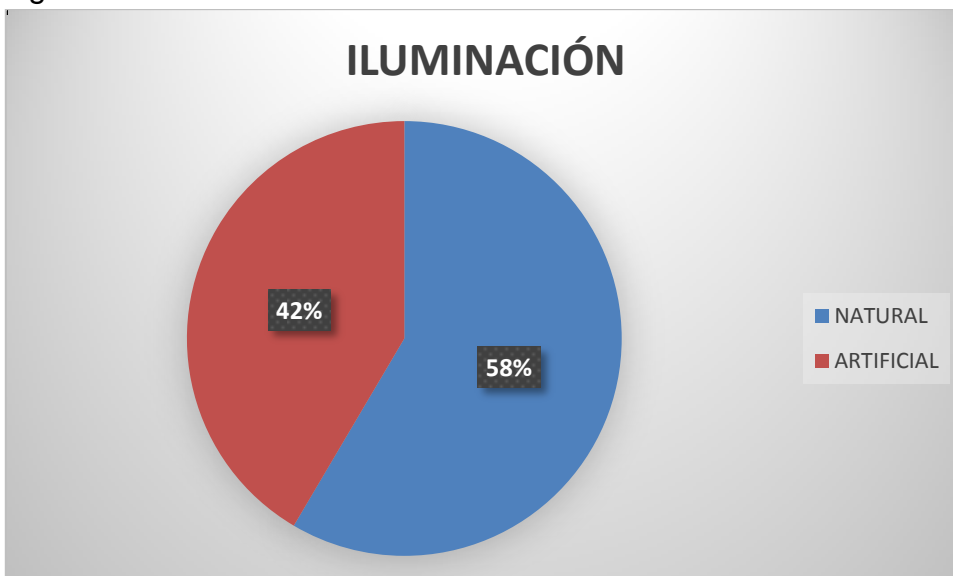


Figura 3: ángulo.

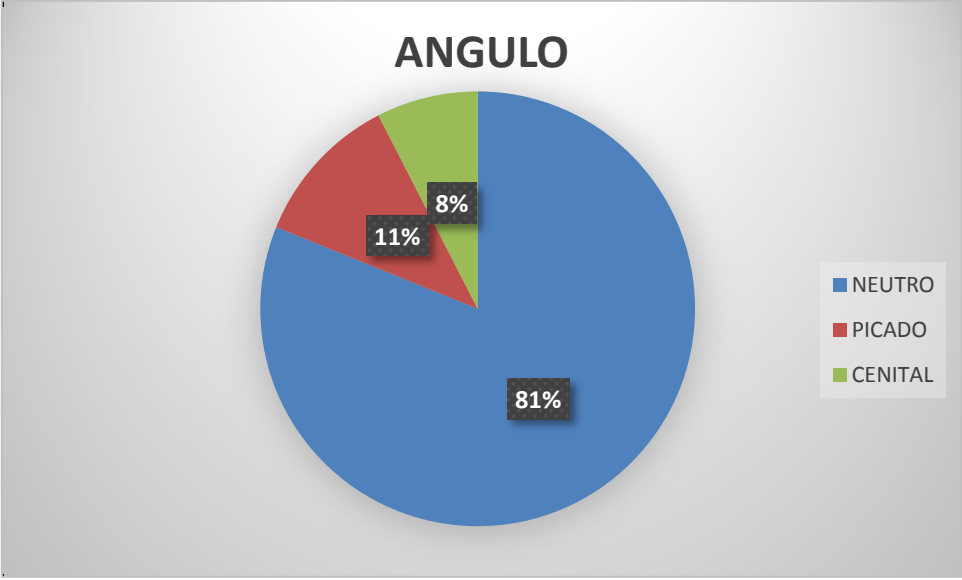


Figura 4: encuadre.

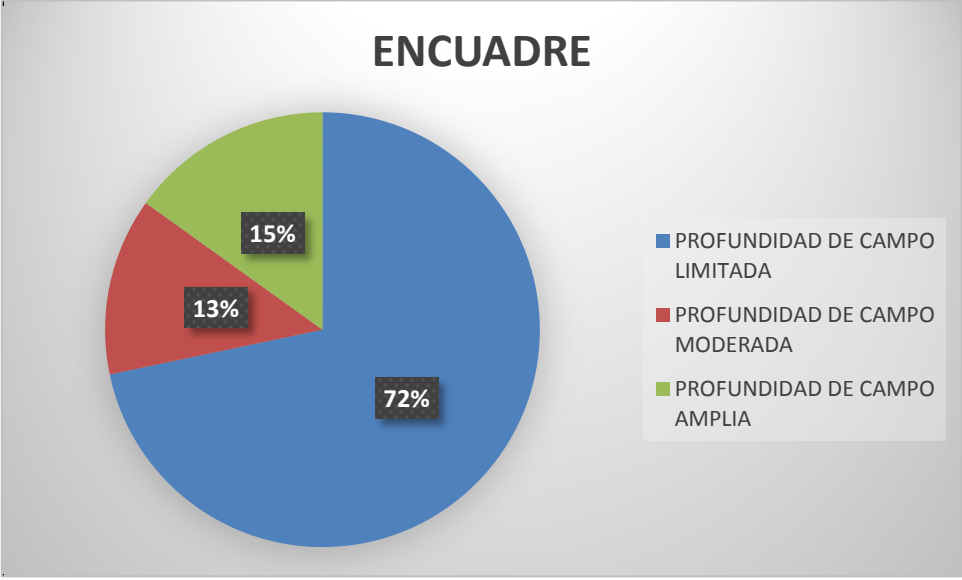


Figura 5: interior o exterior.

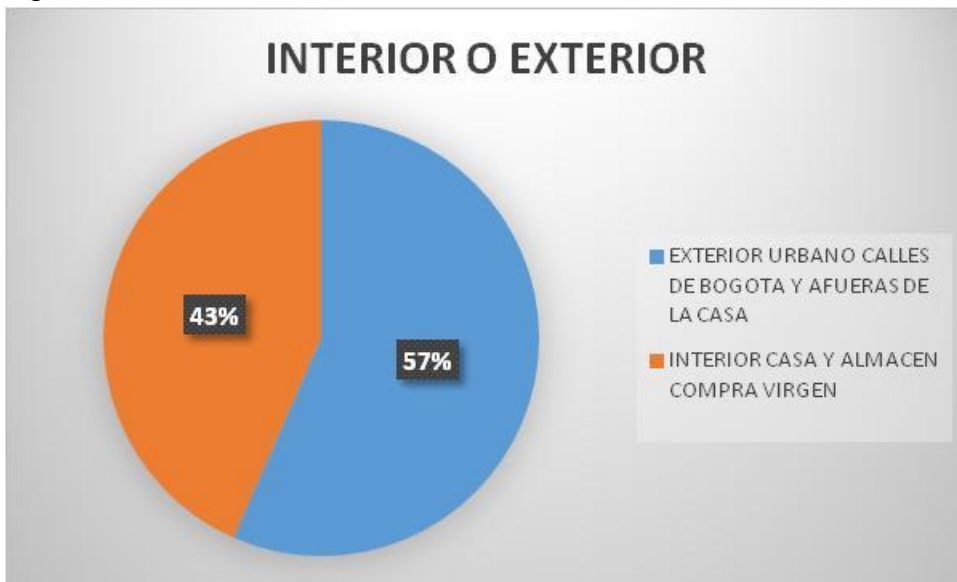


Figura 6: movimientos.

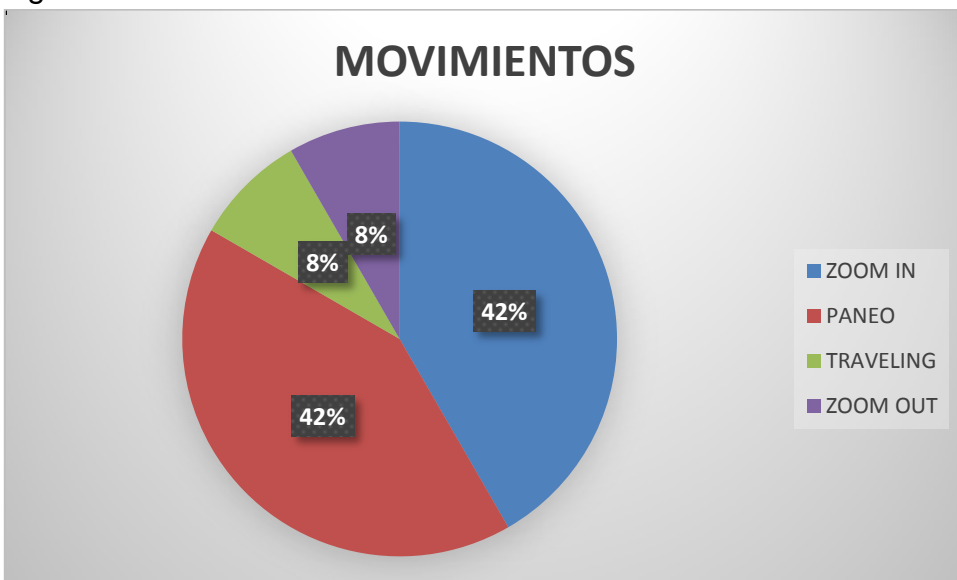


Figura 7: vestuario hombres.

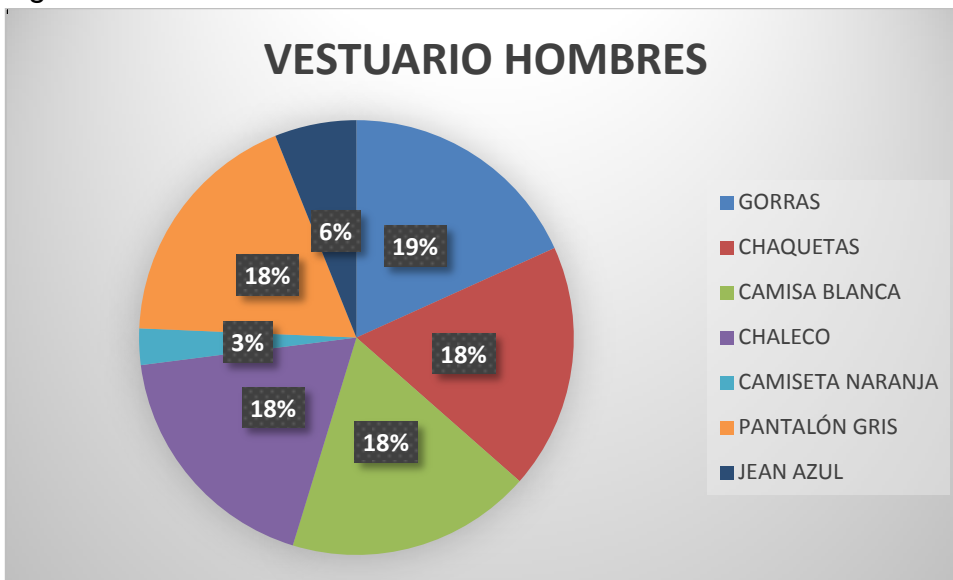


Figura 8: vestuario mujeres.

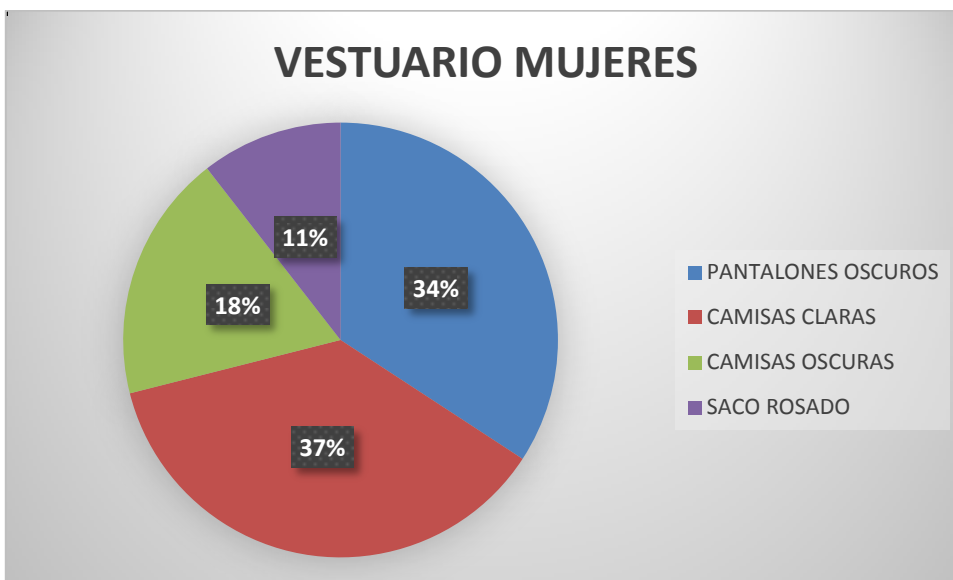
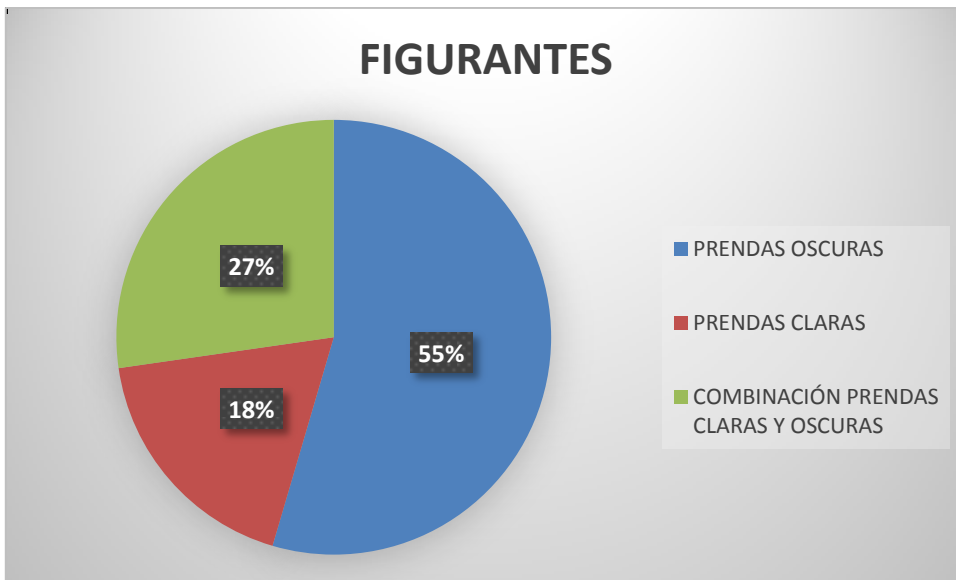


Figura 9: figurantes.



Formas de expresión (sonido)

Figura 10: parlamentos.

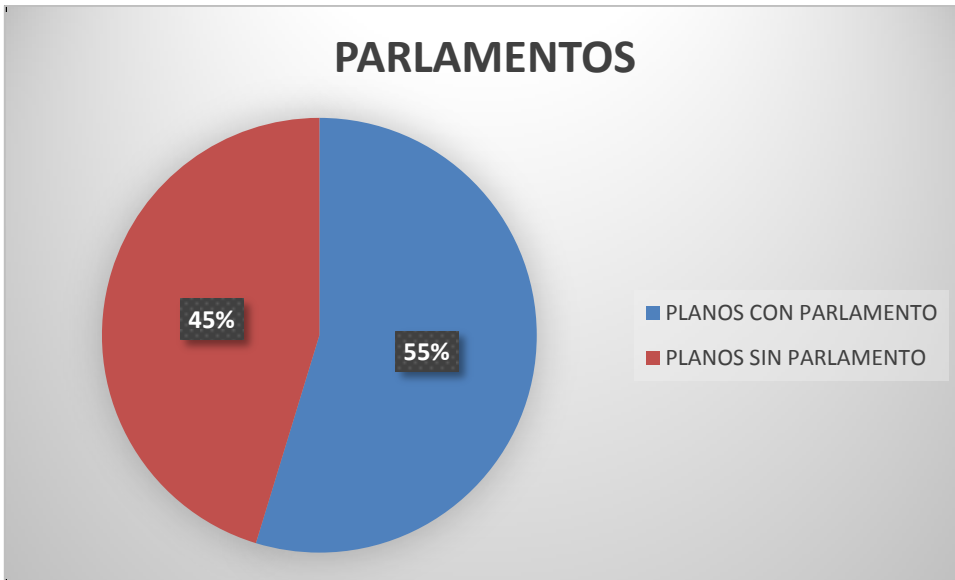


Figura 11: parlamentos.

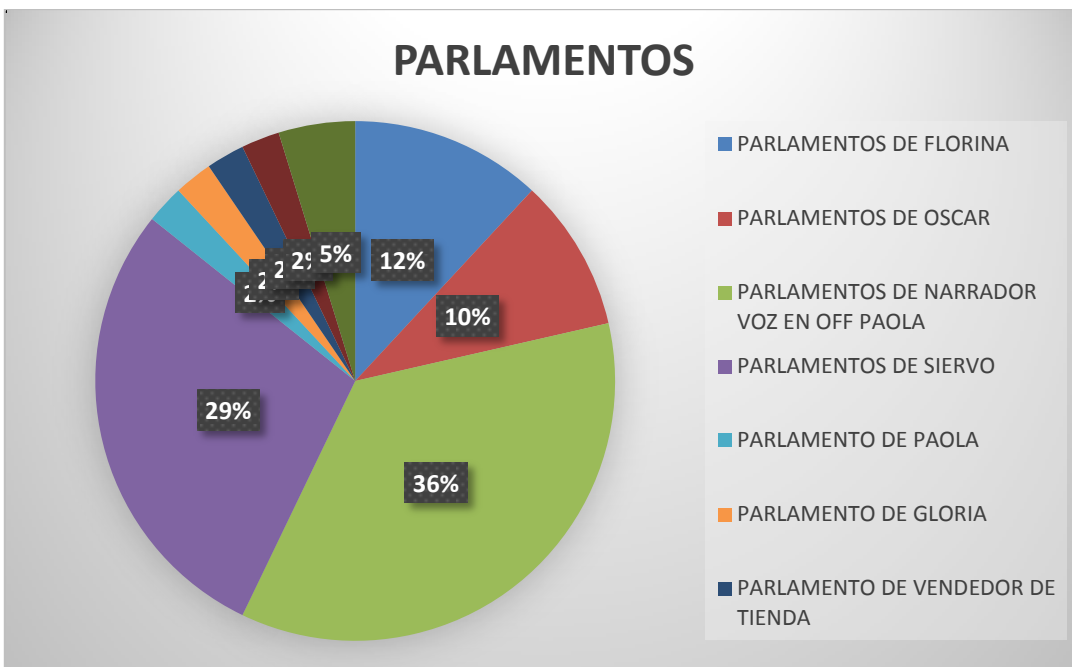
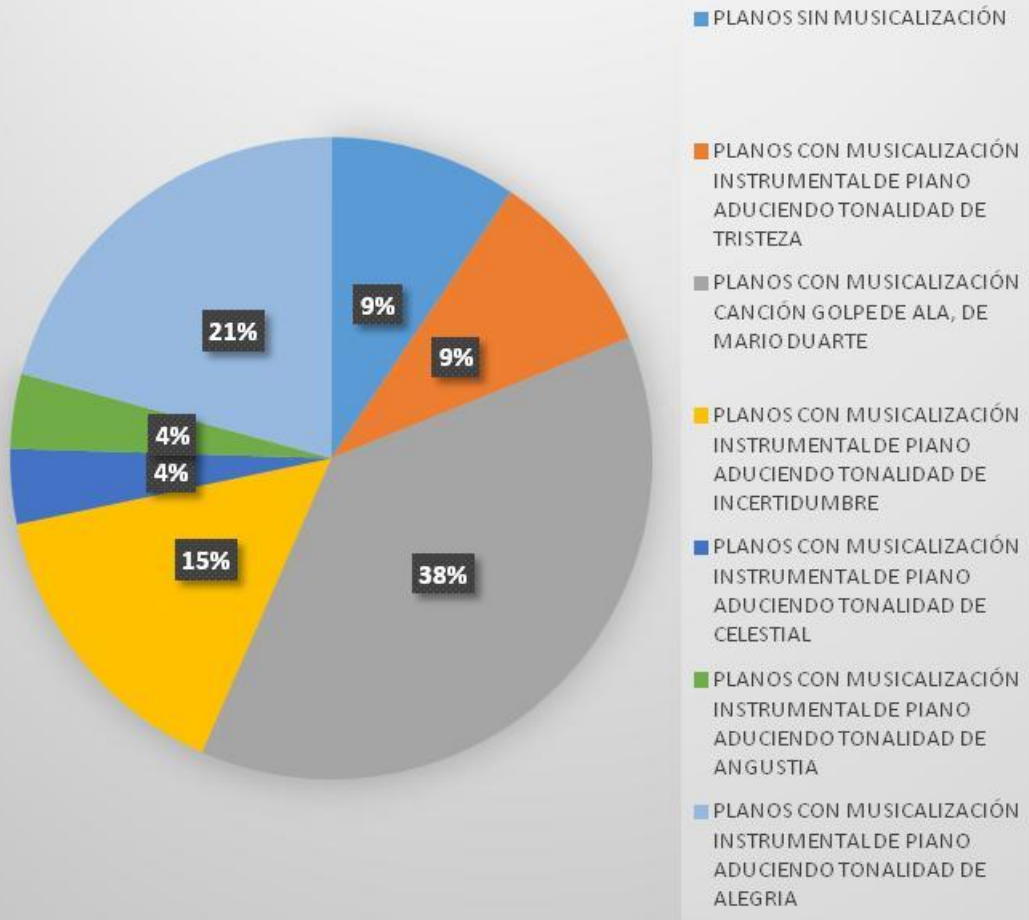


Figura 12: música.

MÚSICA



MÚSICA

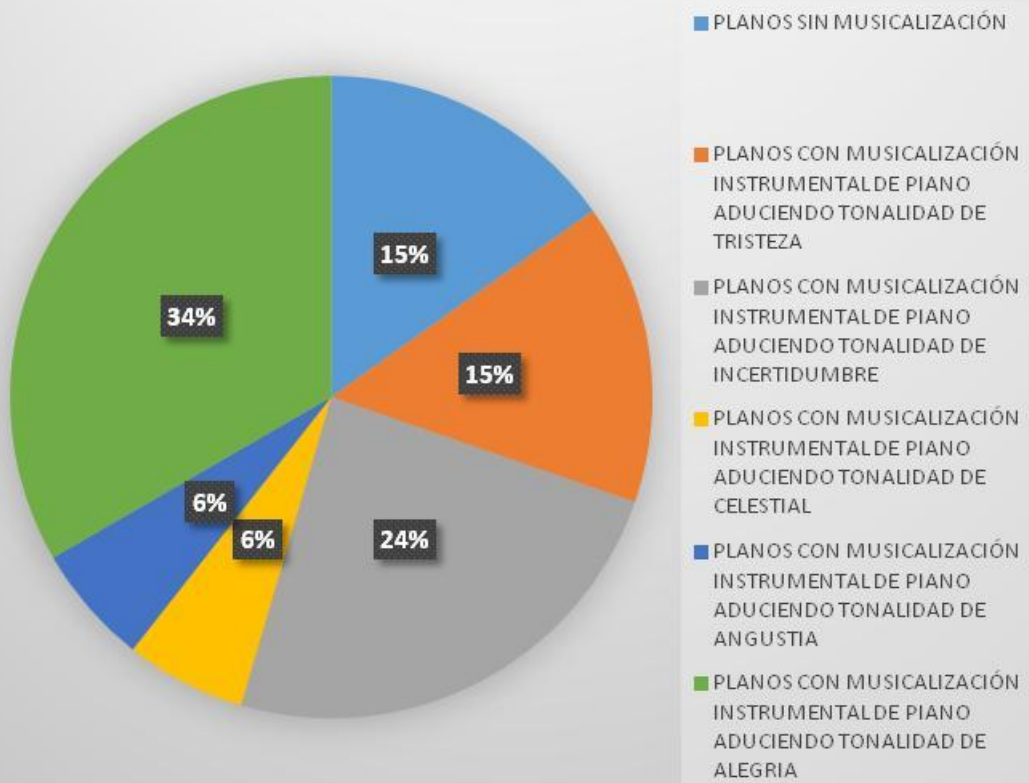


Figura 13: sonido ambiente.

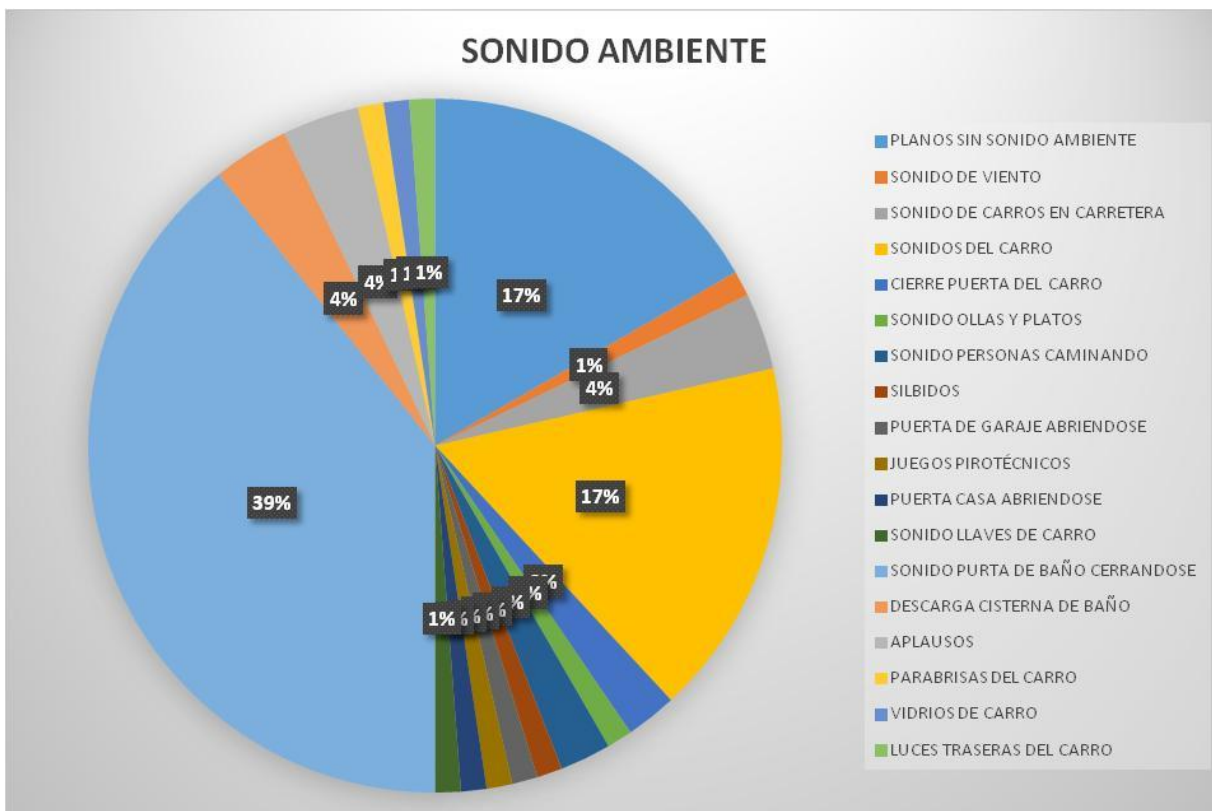


Figura 14: sonido incidental.

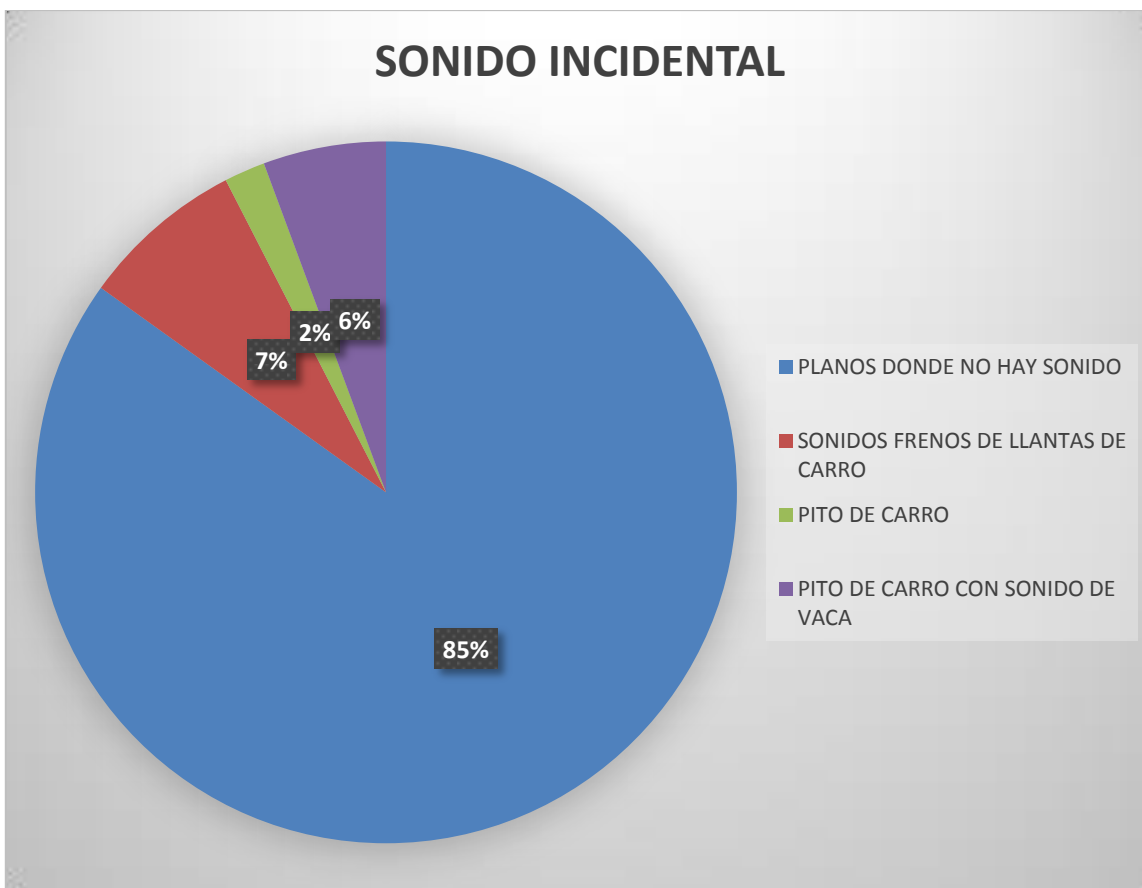


Figura 15: lenguaje.

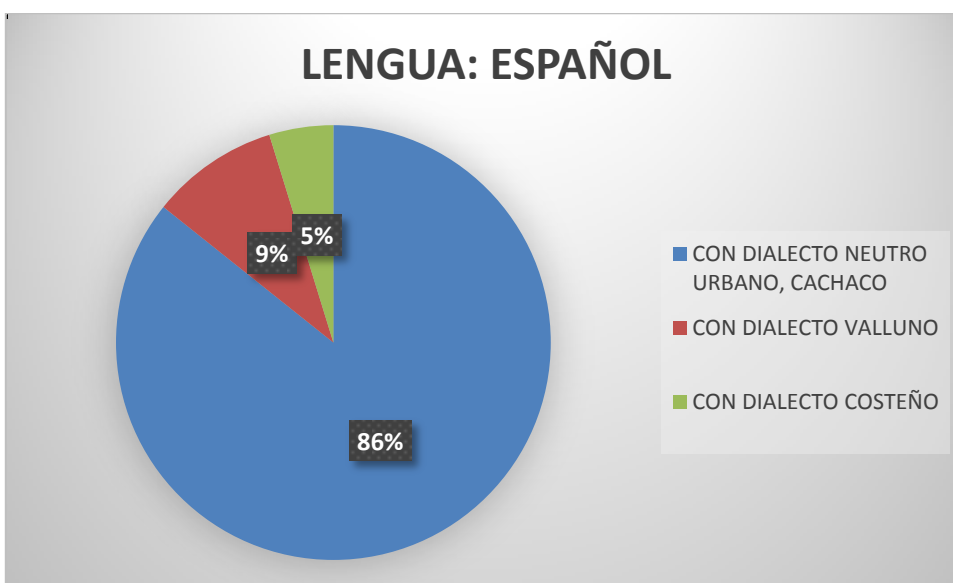


Figura 16: silencios.



Formas de contenido (personajes)

Figura 17: figurantes.

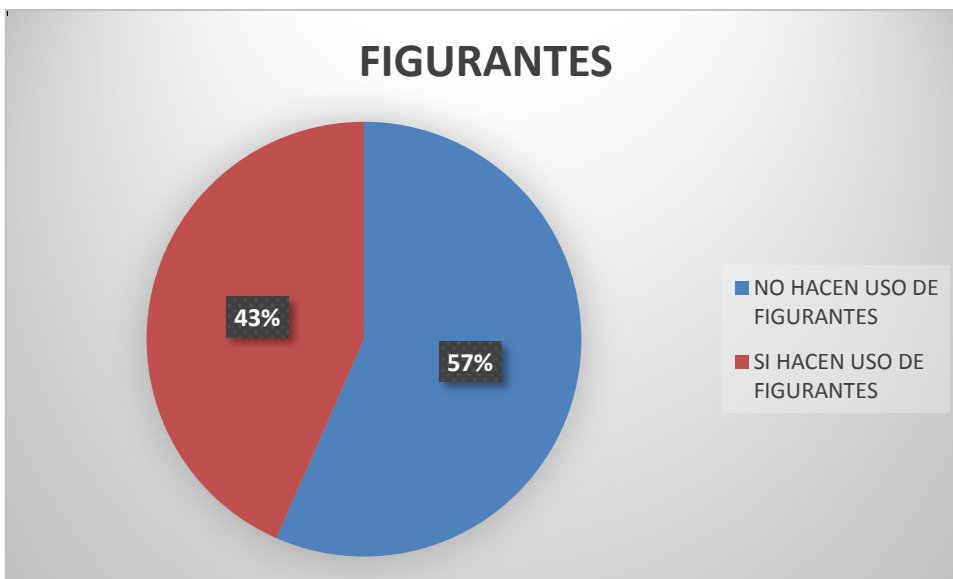


Figura 18: plano figurante.

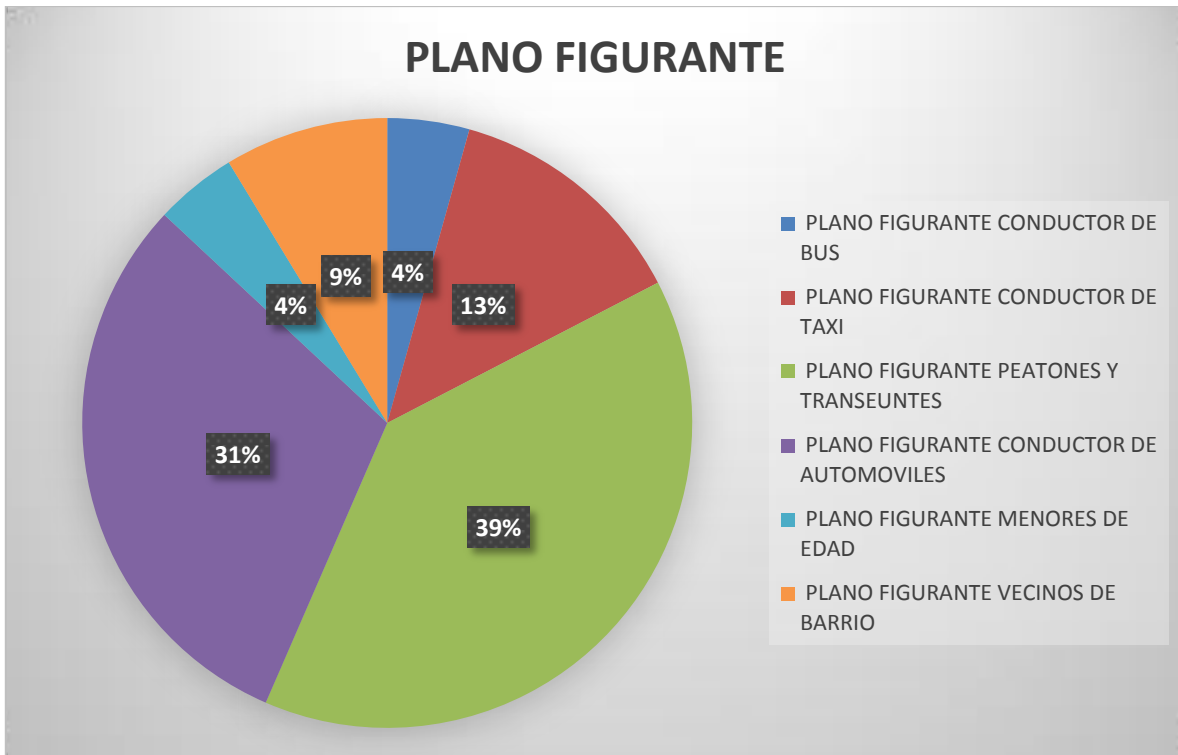


Figura 19: personajes principales.

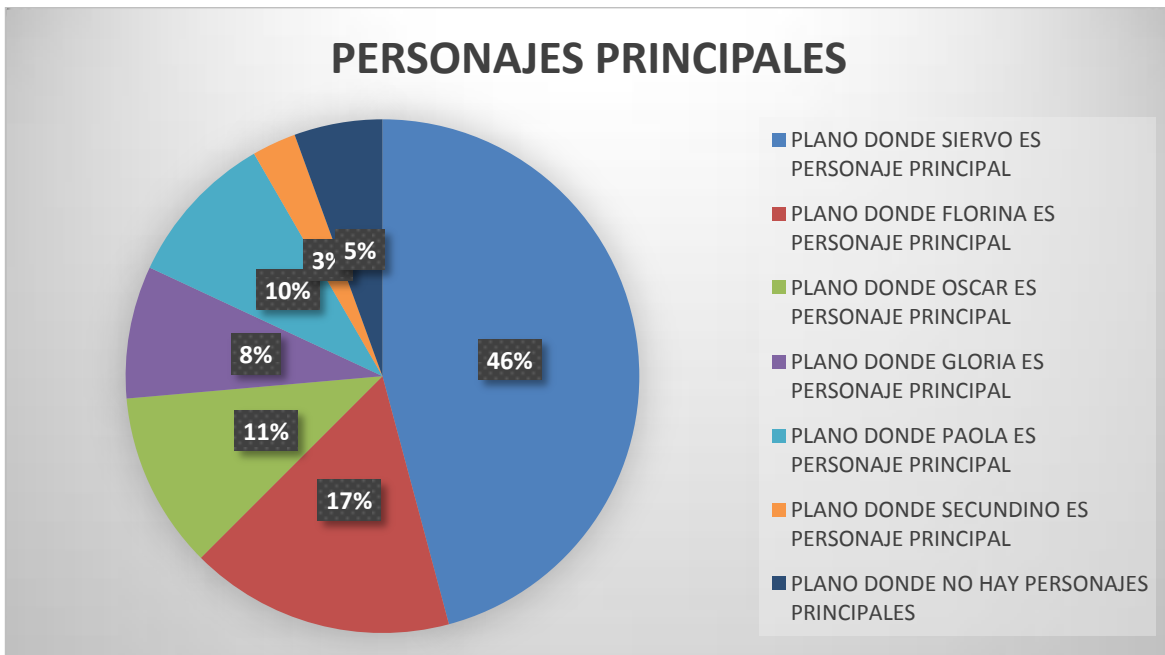


Figura 20: planos sin personajes principales.



Figura 21: personajes secundarios.

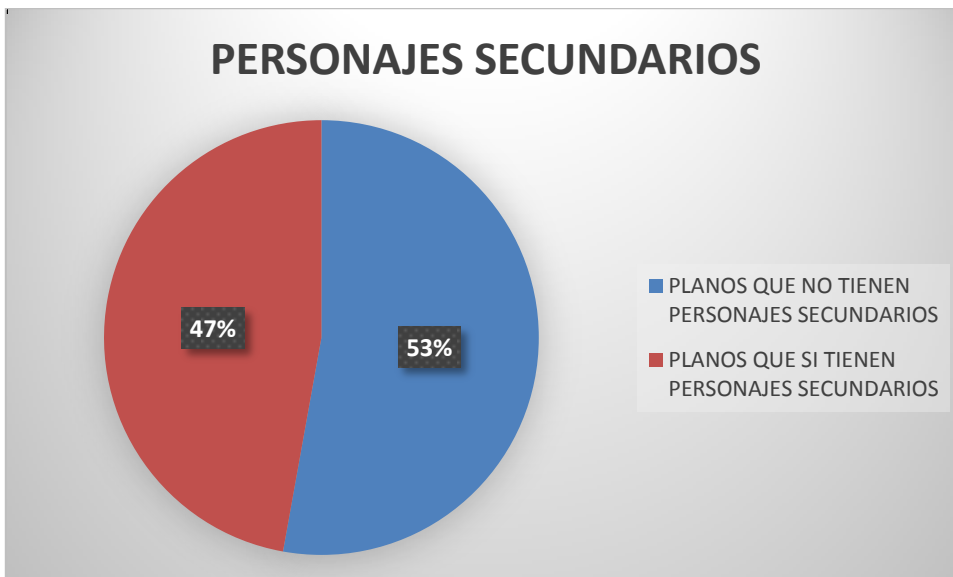
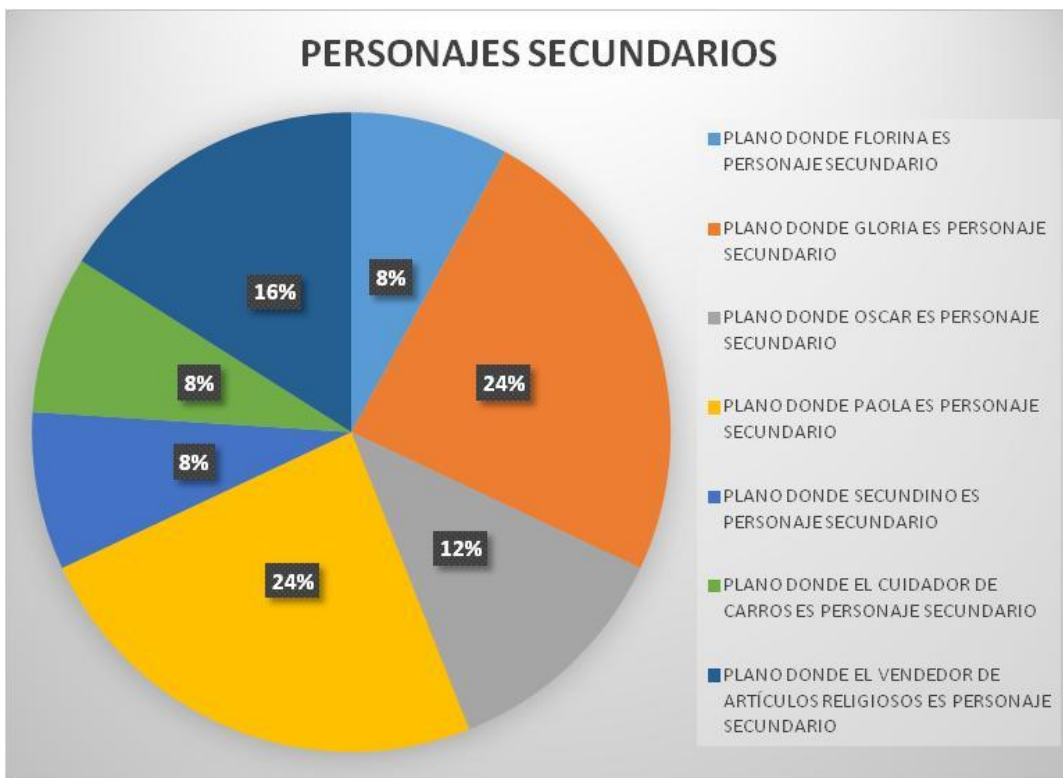


Figura 22: personajes secundarios.



Formas de contenido (conflictos y acciones)

Figura 23: acciones entre personajes.

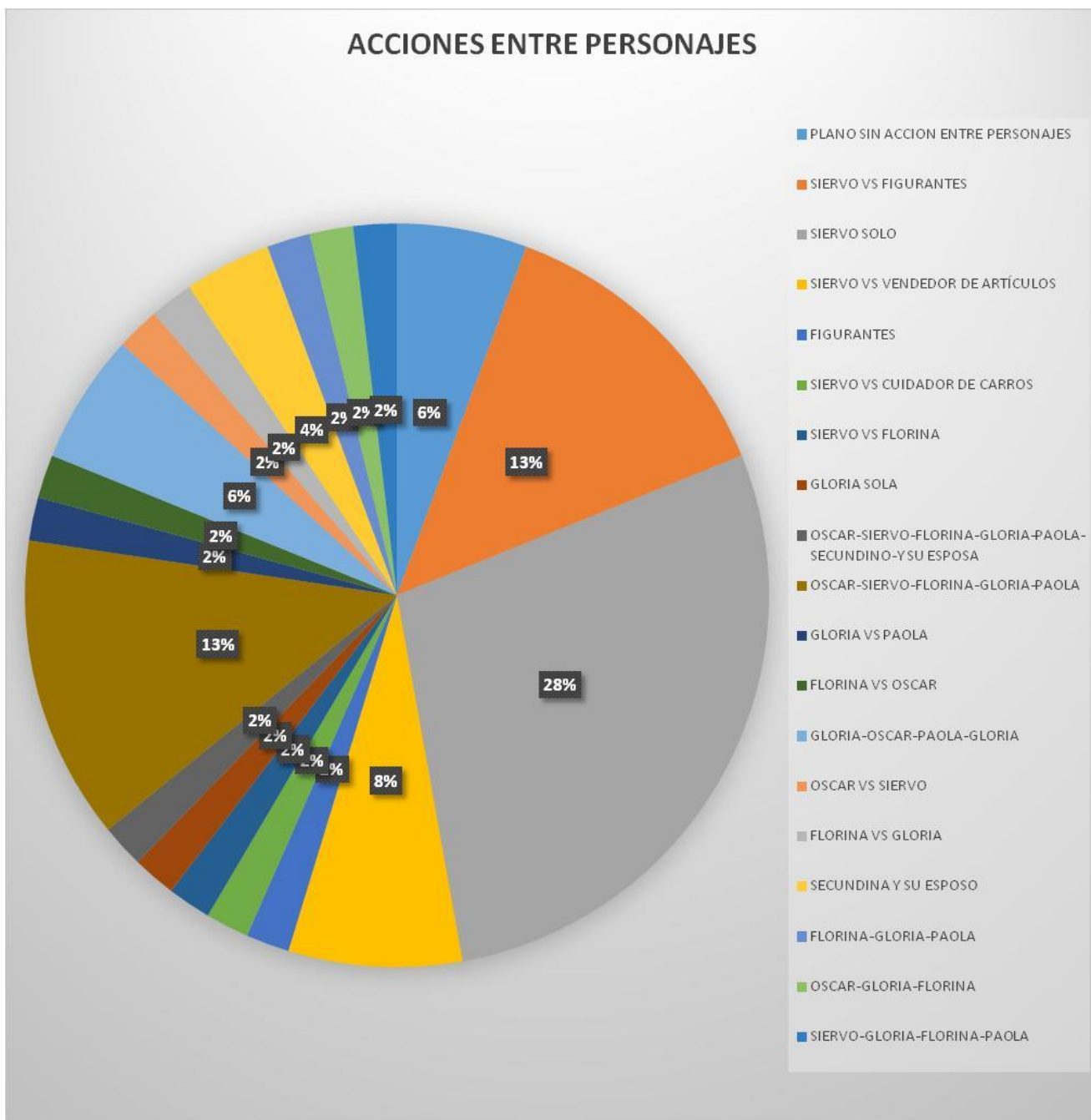


Figura 24: descripción narrativa.

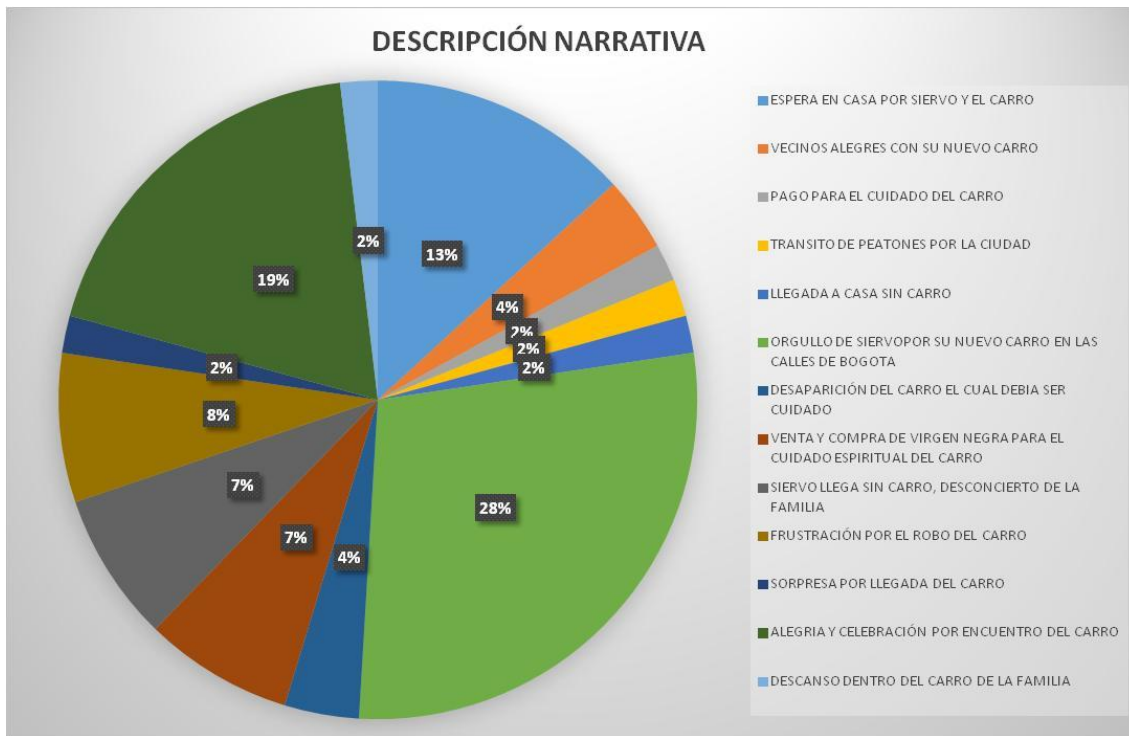


Figura 25: ambientes.

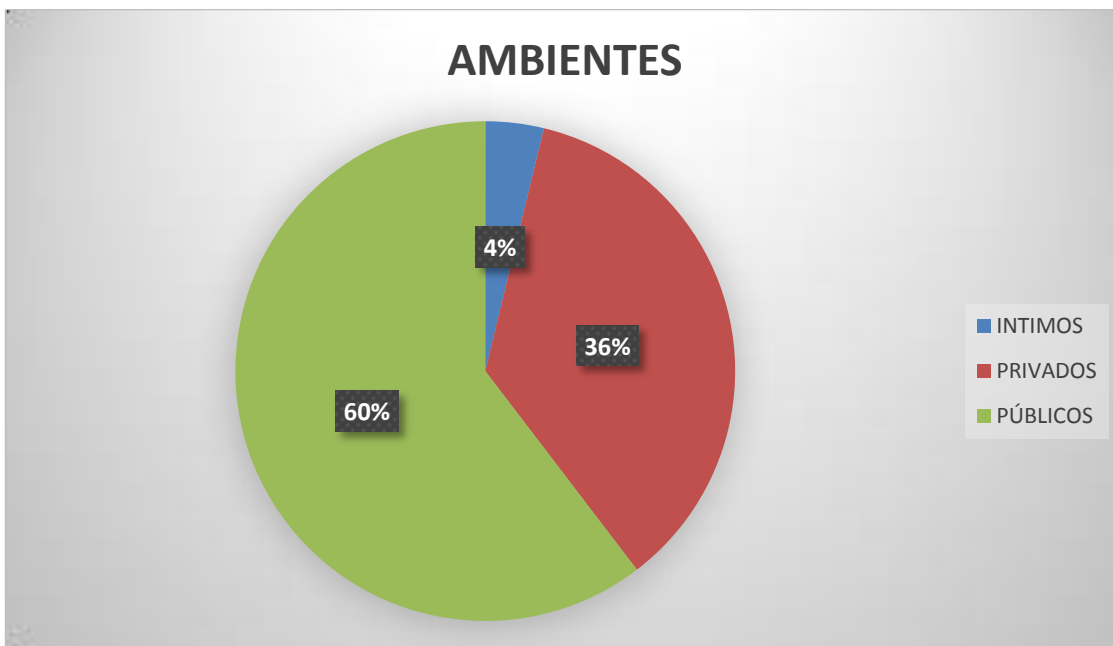
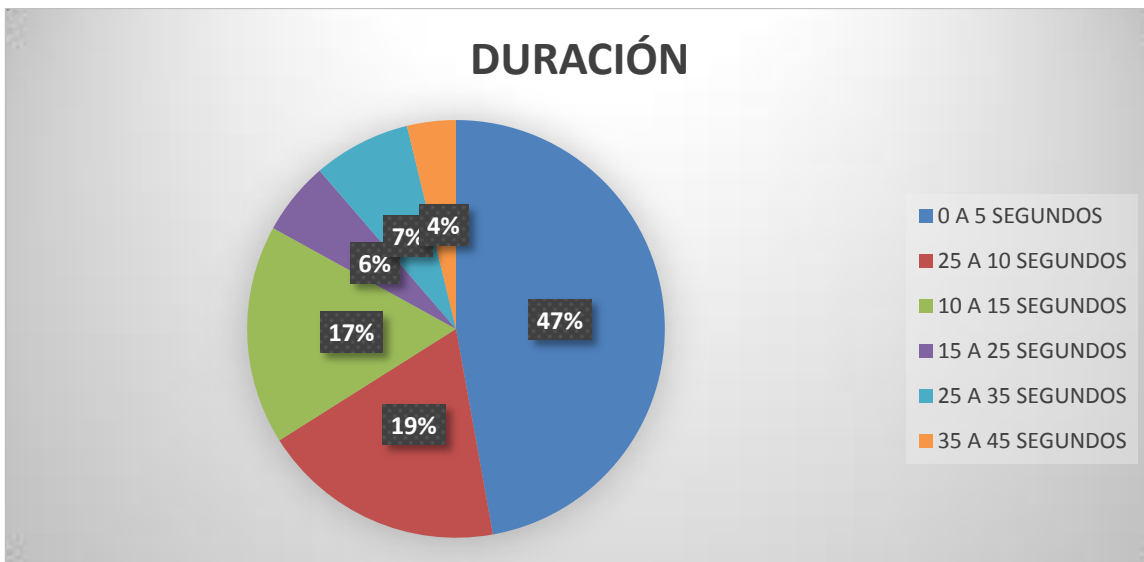


Figura 26: duración.



Sustancia de contenido

Figura 27: Subtemas.

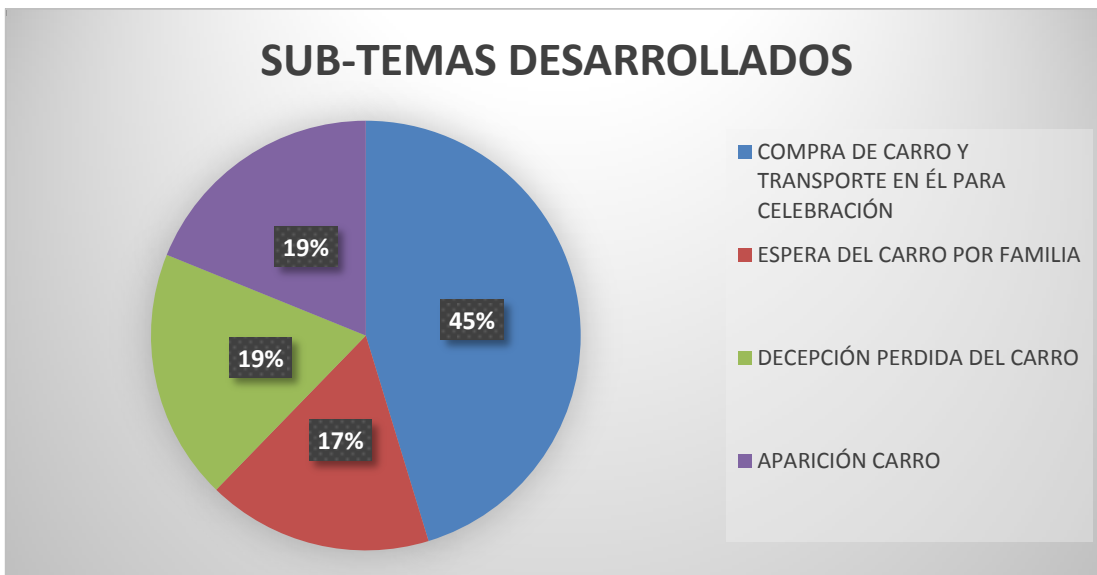


Figura 28: temáticas.

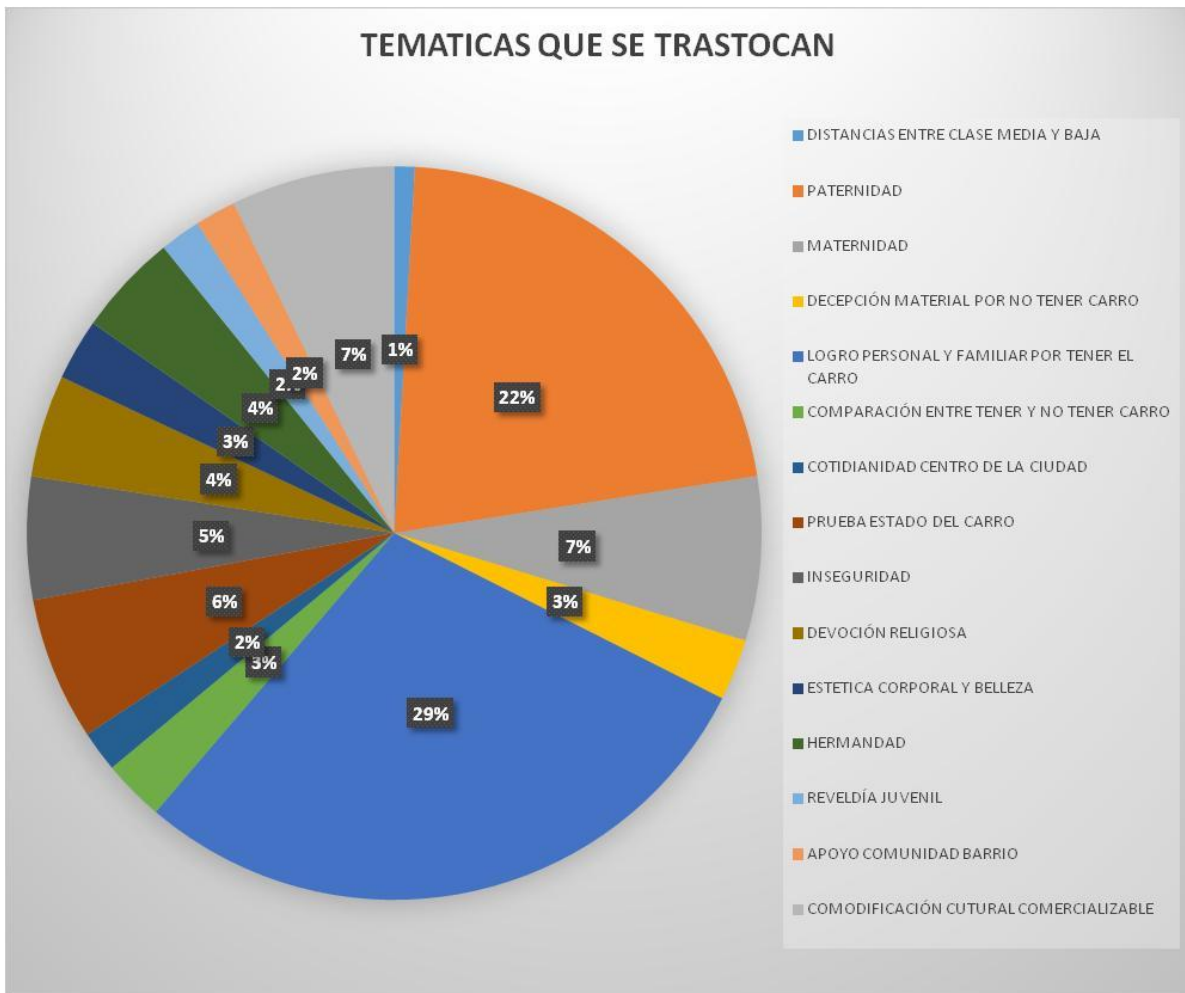


Figura 29: instituciones.

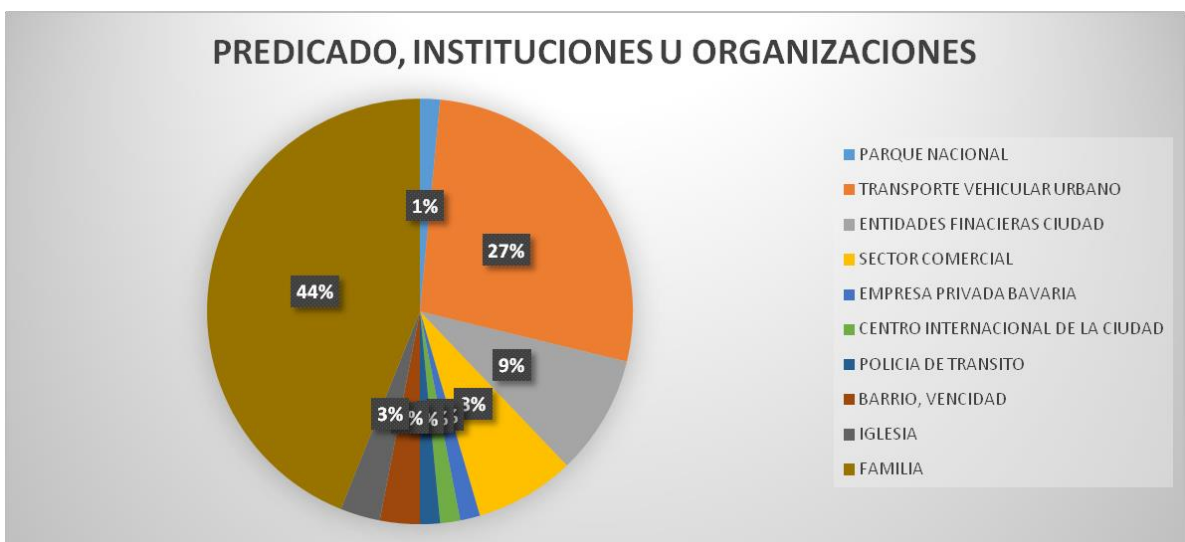


Figura 30: sentimientos.

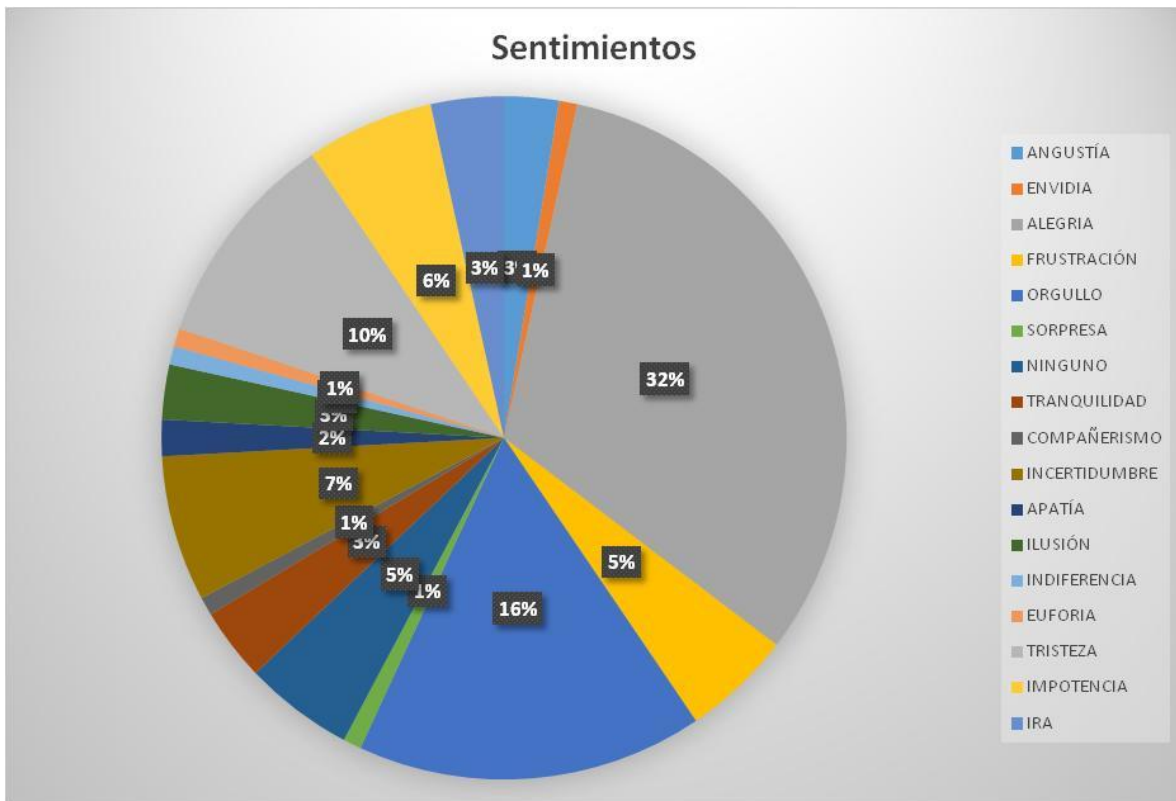


Figura 31: relaciones familiares.

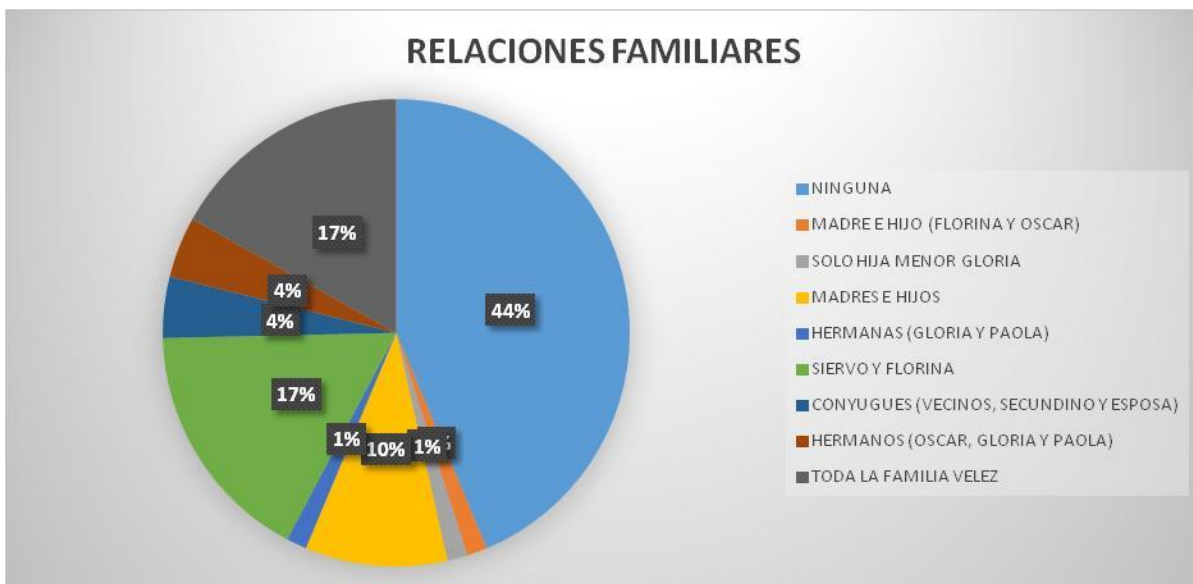


Figura 32: relaciones de amistad.

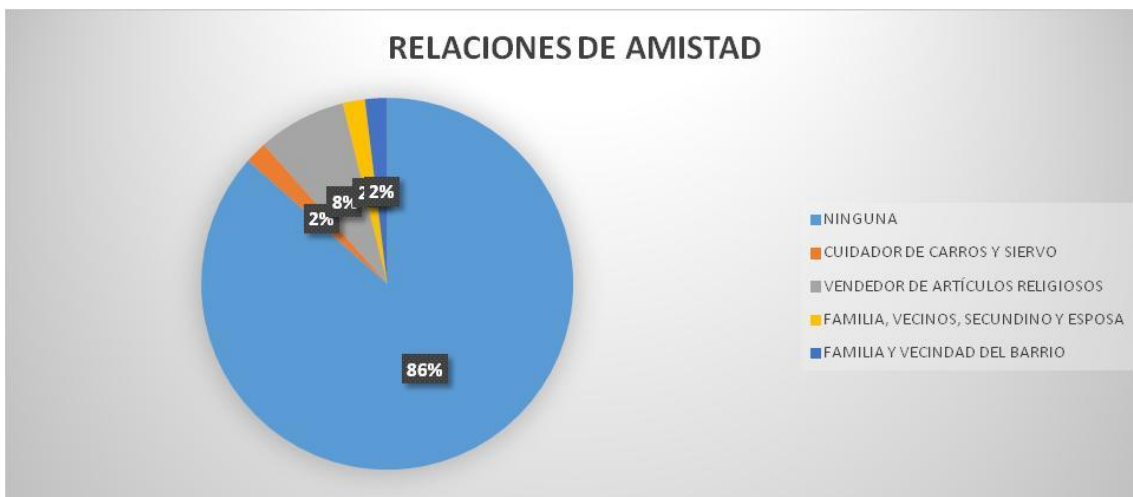


Figura 33: territorio.

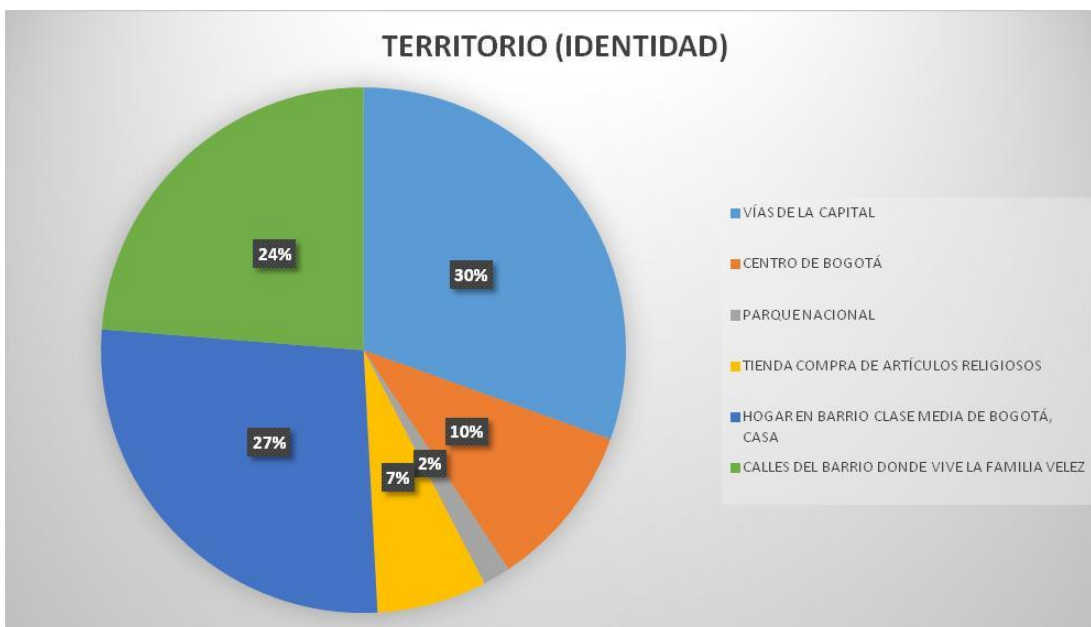


Figura 34: rituales.

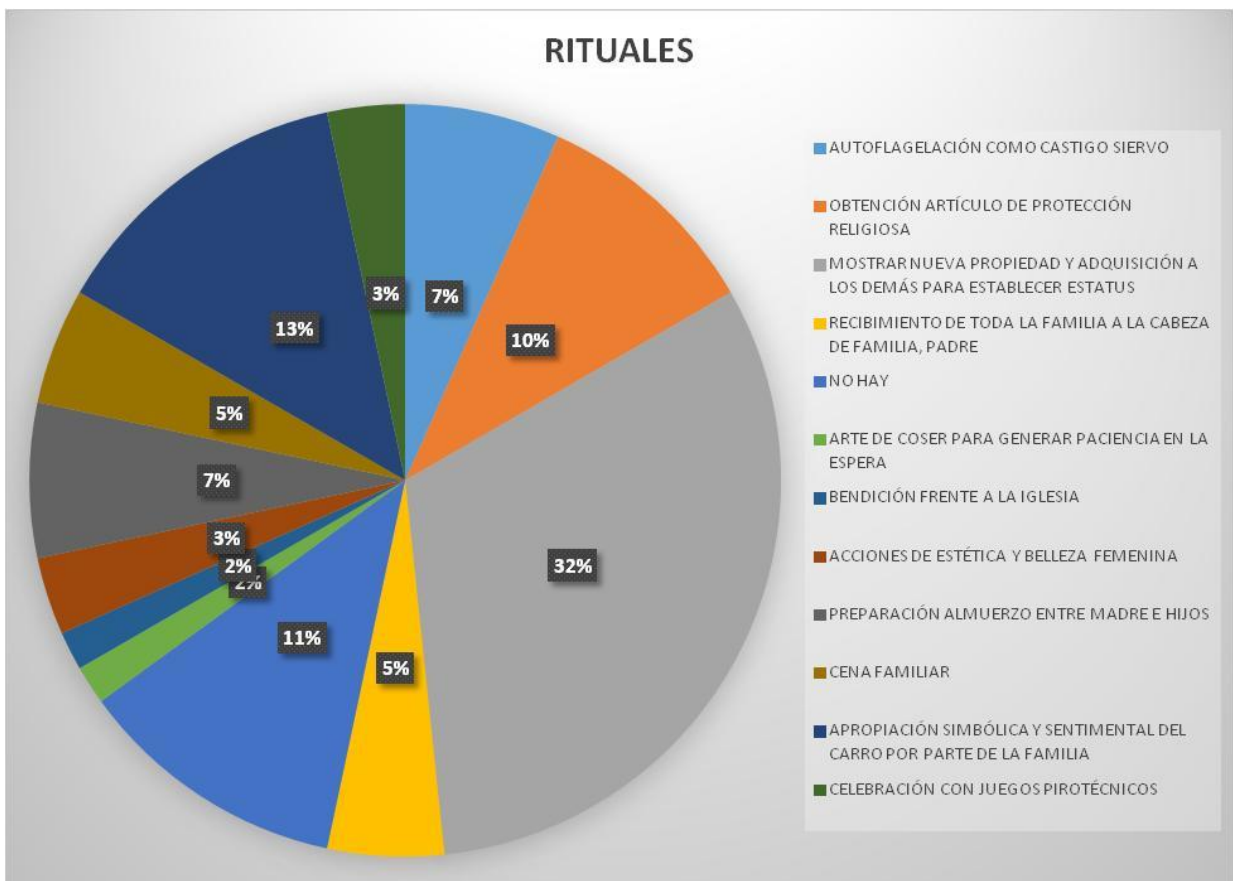


Tabla 5: Los viajes de viento

Producción Cinematográfica (Película)						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES	
47 planos 45 transiciones de corte en seco, donde se pasa inmediatamente de una imagen a otra.		<p>Plano: Primer plano: 3, 1 en secuencia. General: 6, 1 en secuencia. Medio: 14 Americano: 4 Corto: 20</p> <p>Iluminación: Artificial (noche): 45 Natural (día): 2</p> <p>Encuadre: Profundidad de campo limitada: 34 Profundidad de campo moderada: 4 Profundidad de campo amplia: 9</p> <p>Interior o exterior (territorios y arquitectura): Casco urbano de una ciudad pequeña, Valledupar, con aires rurales y de una tradición costeña, arquitectura establecida dentro de marcos abiertos debido al clima cálido. Exteriores (Plazoleta principal, tarima de presentación evento musical vallenato): 42 Interiores (casa): 5</p> <p>Ángulos: Neutral: 46 Contrapicado: 1</p> <p>Efectos visuales: No hay.</p> <p>Movimientos: Dentro de los</p>	<p>Parlamentos: De 47 planos, en 37 no hay parlamentos. 12 parlamentos de Fermín 10 parlamentos de Ignacio 9 parlamentos del organizador del festival vallenato 1 parlamento de Alfredo 4 parlamentos de Moncho</p> <p>Música: 12 planos con la canción vallenata sin ti 20 planos con la canción caballito, la cual era cantada por los protagonistas, Ignacio y el grupo 15 planos sin música</p> <p>Efectos: No había efectos especiales de sonido</p> <p>Sonido ambiente: 18 planos donde no había sonido ambiente 2 acordeon, caja y guacharaca 8 viento 8 agrupación cantando 6 aplausos del público 1 carro de juguete 2 de pasos acercándose</p>	<p>Caracteres: Ignacio Fermín Organizador festival vallenato Moncho Alfredo</p> <p>Personajes principales: En 15 de los 47 planos, no se presentan personajes principales. En 18 planos Fermín es personaje principal. En 24 planos, Ignacio es un personaje principal.</p> <p>Personajes secundarios: En 33 de los 47 planos, no hay personajes secundarios. En 9 planos el organizador del evento es personaje secundario. En 3 planos Moncho es personaje secundario. En 11 planos Alfredo es personaje secundario.</p> <p>Roles: Fermín, joven que quiere ser acordeonero y que emprende un viaje tratando de cumplir su sueño de músico. Ignacio:</p>	<p>Acciones entre personajes: Entre figurantes: 10 Fermín vs figurantes: 2 Fermín vs Ignacio: 7 Fermín, Ignacio, organizador festival: 4 Fermín, Ignacion, Organizador festival, Moncho y Alfredo: 3 Ignacio, Fermín, Organizador y Alfredo: 1 Organizador vs figurantes: 1 Ignacio, Fermín y Alfredo: 3 Ignacio solo: 11 Alfredo solo: 3 Fermín solo: 2</p> <p>Género: Drama</p> <p>Descripción narrativa: Grupo musical que busca demostrar sus habilidades: 1 Fermín observa grupo con ilusión: 1 Fermín indaga sobre festival vallenato: 3 Participación en el festival, consecución o formación del grupo: 5 Presentación grupo de Fermín, Ignacio y Alfredo: 25</p>	<p>Tema general: Un acordeonero reconocido de Sucre quiere emprender un viaje para regresar el acordeón que le pertenece a su maestro con el fin de no tocar más. Quien lo acompaña es un joven ávido de experiencias en el entorno musical. Arriba a Valledupar para buscar la forma de participar en el festival vallenato, para conseguir dinero.</p> <p>Sub-temas desarrollados: Los primeros 13 planos establecen la búsqueda de participar en el festival vallenato por dinero. Los siguientes 32 planos establecen la participación en el festival vallenato. Los últimos 2 planos establecen la continuación del viaje y partida de Valledupar.</p> <p>Temáticas que se trastocan: Música floclórica vallenata: 40 planos. Ambiente provincial y</p>

		<p>mismos planos Paneo: 4 Zoom out: 1 Traveling: 1 Vestuario: Personajes con camisa clara: 53 Personajes con camisa oscura: 3 Personajes con pantalón oscuro: 47 Personajes con pantalón claro: 1 Accesorios mochila: 16 Sombrero costeño: 28 Vestido rojo: 7</p>	<p>16 insectos 3 aves Sonido incidental: No había Lengua: Todos los parlamentos están en lengua española, con un dialecto costeño del Caribe. Silencios: Silencio preludeo antes de presentación : 4 Silencio al terminar presentación donde el público se queda callado, disgusto: 5 Silencia que motiva a Fermín a tocar la caja: 1 Silencio que motiva a Ignacio a dejar a Fermín tocar la caja: 1 Silencio que establece proceso de pensamiento frente a qué va a tocar Ignacio: 1</p>	<p>Acordeonero reconocido de Sucre quien ha recorrido muchas partes del costa interpretando el acordeón. Es un señor que sirve de guía en toda la película y es atormentado por una deuda, llevar un acordeón hasta la Sierra nevada de Santa Marta. Organizador del evento: es una persona que se encarga de decidir y organizar los acordeoneros dentro del festival vallenato. Alfredo: músico que participa en el festival vallenato tocando la guacharaca. Moncho: músico que participa en el festival vallenato tocando la caja. Figurantes: En 18 planos de 47, no hay figurantes. En 2 planos, joven espectador tarima. En 9 planos, publico espectador del festival vallenato, entre 20 y 40 personas. En 1 plano, público de 4</p>	<p>Figurantes observando presentación: 10 Ignacio y Fermín retoman su camino: 2 Ambientes íntimos, privados o públicos: Públicos: 42 Privados: 5 Duración: 0-10 segundos: 24 11-20 segundos: 20 21-30 segundos: 2 31-40 segundos: 1 70 – 80 segundos: 1 Ritmo: Lineal, no contiene flashback ni flashforward. Continuidad narrativa: Deriva de una secuencia de viaje que hace Ignacio carrillo para poder regresar el acordeón a su maestro Guerrero y Fermín es un joven que desea ser acordeonero y busca acompañar a Ignacio Carrillo en su viaje.</p>	<p>regional Caribe: 40 planos Ilusión incursión musical: 16 planos Estructura de un grupo vallenato: 3 planos Diferenciación clase media y alta: 8 planos Maternidad: 8 planos Remuneración económica: 1 plano Predicado, instituciones u organizaciones: Fundación festival de la leyenda vallenata: 7 planos Alcaldía Valledupar: 1 plano Agrupaciones folclóricas música vallenata: 45 planos Policía: 3 planos Sentimientos: Alegria: 16 Entusiasmo: 12 Incertidumbre: 14 Tristeza: 7 Disgusto: 4 Desconcierto: 4 Nostalgia: 9 Incomodidad: 2 Desprecio: 2 Serenidad: 3 Temor:1 Relaciones familiares: No hay: 36 planos Moncho y su primo: 2 planos Madre e hijo: 8 planos Conyugues: 1 plano Relaciones de amistad: No hay: 29 planos Grupo vallenato: 2 planos</p>
--	--	---	--	---	---	---

				<p>personas. En 7 planos, transeúntes del parque. En 3 planos, grupo vallenato compuesto por acordeón, caja y guacharaca. En 7 planos, mujer espectadora desde su casa con un niño. En 1 plano, solo el niño. En 2 planos, policía. En 1 plano, el jurado del evento.</p>	<p>Ignacio y Fermín: 16 planos</p> <p>Territorio (identidad): Toda la secuencia se establece en el casco urbano de Valledupar, zona de referencia costeña Caribe. Específicamente en la plaza central.</p> <p>Rituales: Festival de la leyenda vallenata: 45 planos No hay: 2 planos Reunión composición musical: 2 planos</p> <p>Clases sociales: Clase social media: 39 plano Clase social alta: 8 planos.</p>
--	--	--	--	---	---

Fuente: elaboración del autor

Formas de expresión (imagen)

Figura 35: plano.

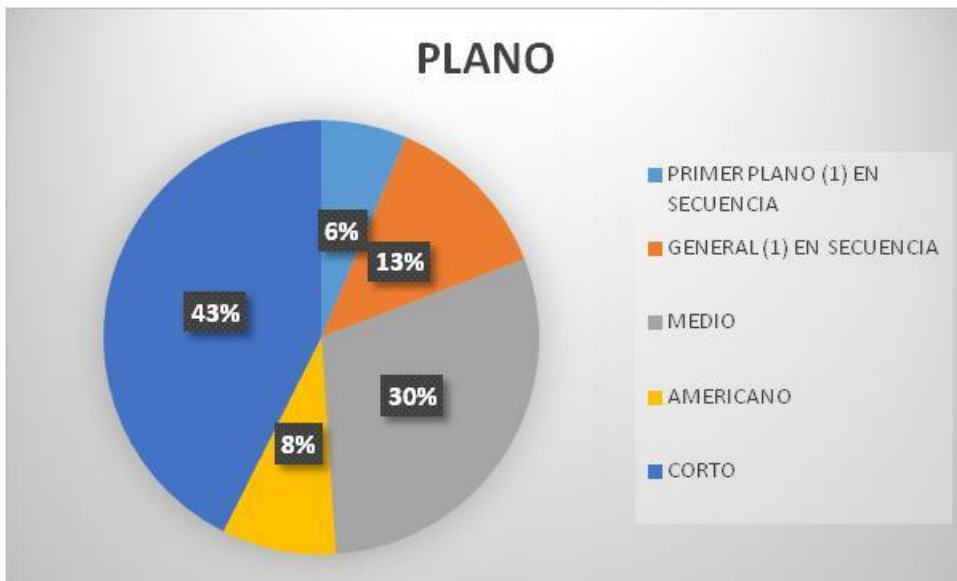


Figura 36: iluminación.



Figura 37: encuadre.

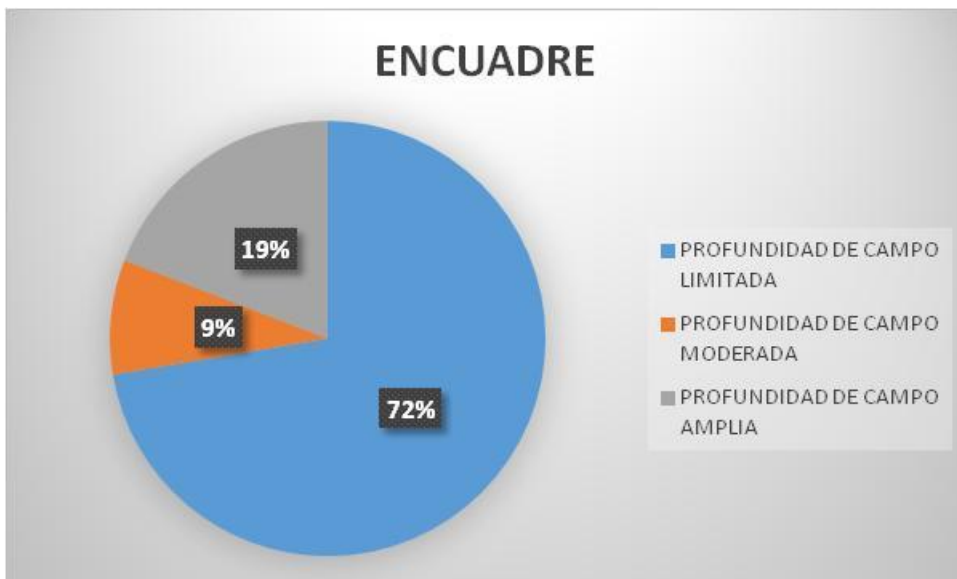


Figura 38: interior o exterior.

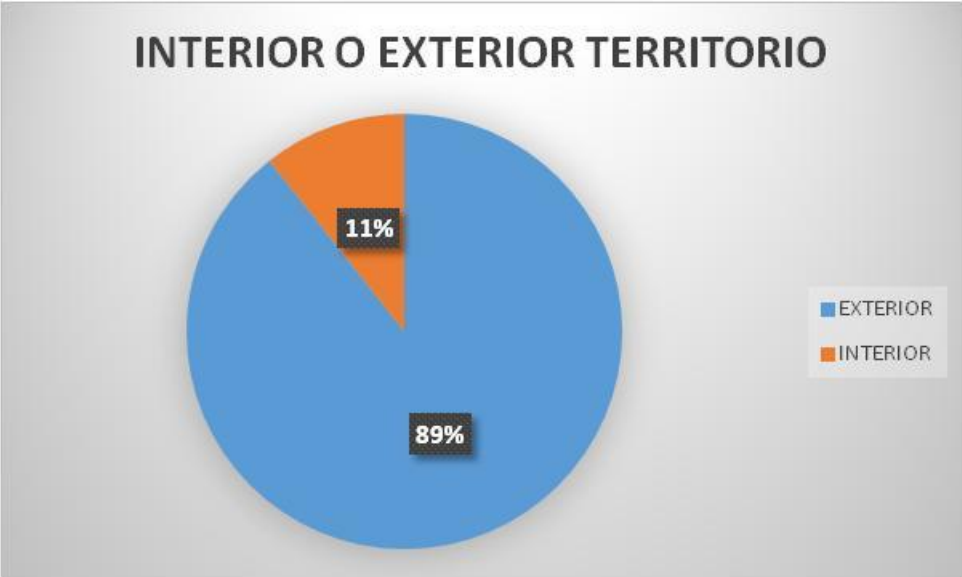


Figura 39: ángulos.



Figura 40: movimiento.

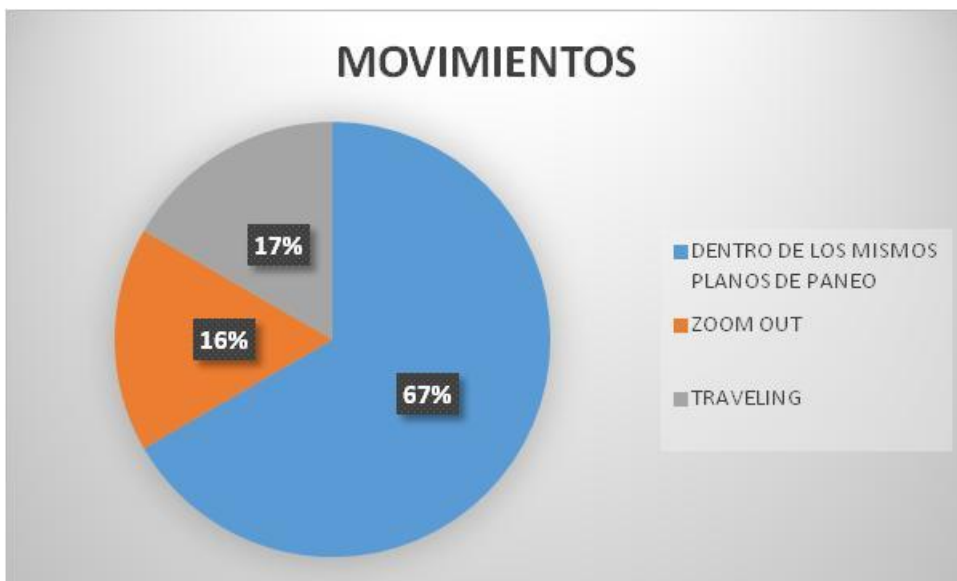
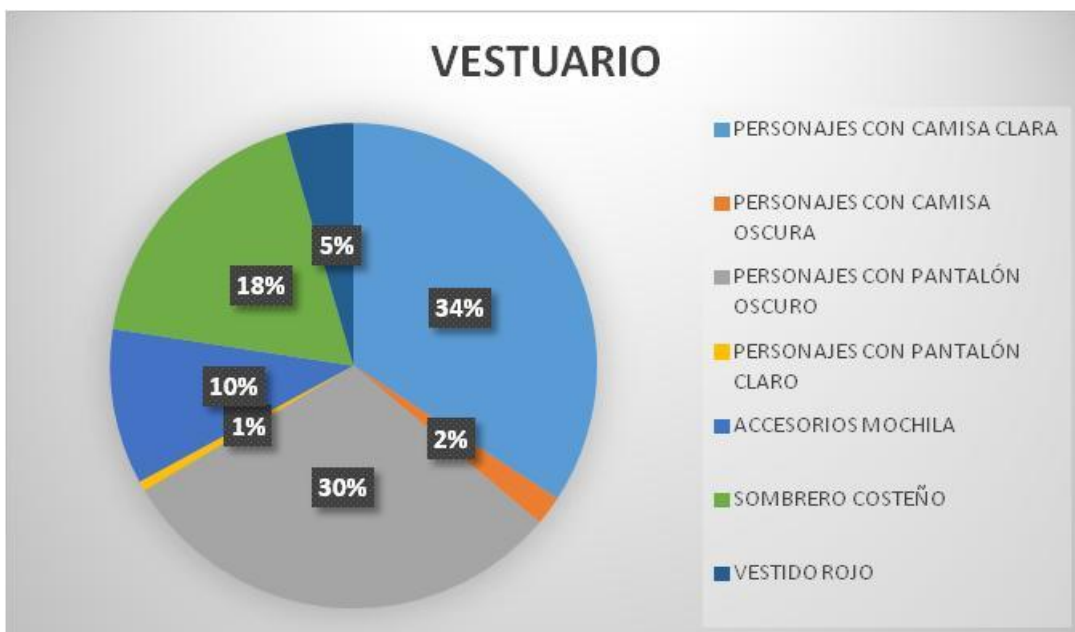


Figura 41: vestuario.



Formas de expresión (sonido)

Figura 42: parlamentos.

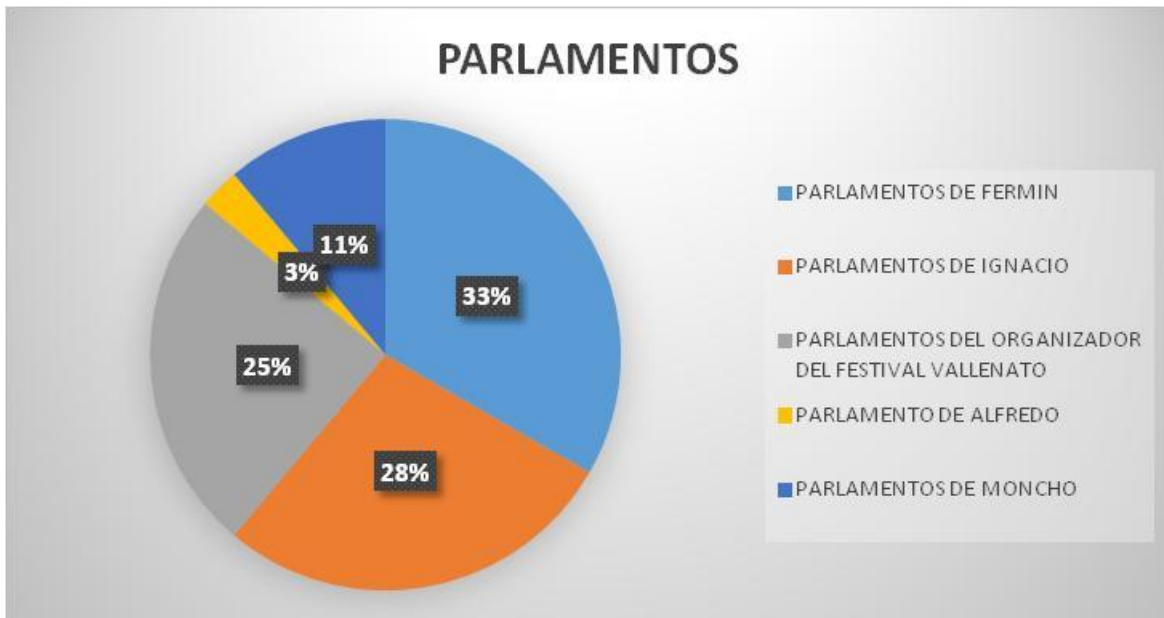


Figura 43: música.



Figura 44: sonido ambiente.

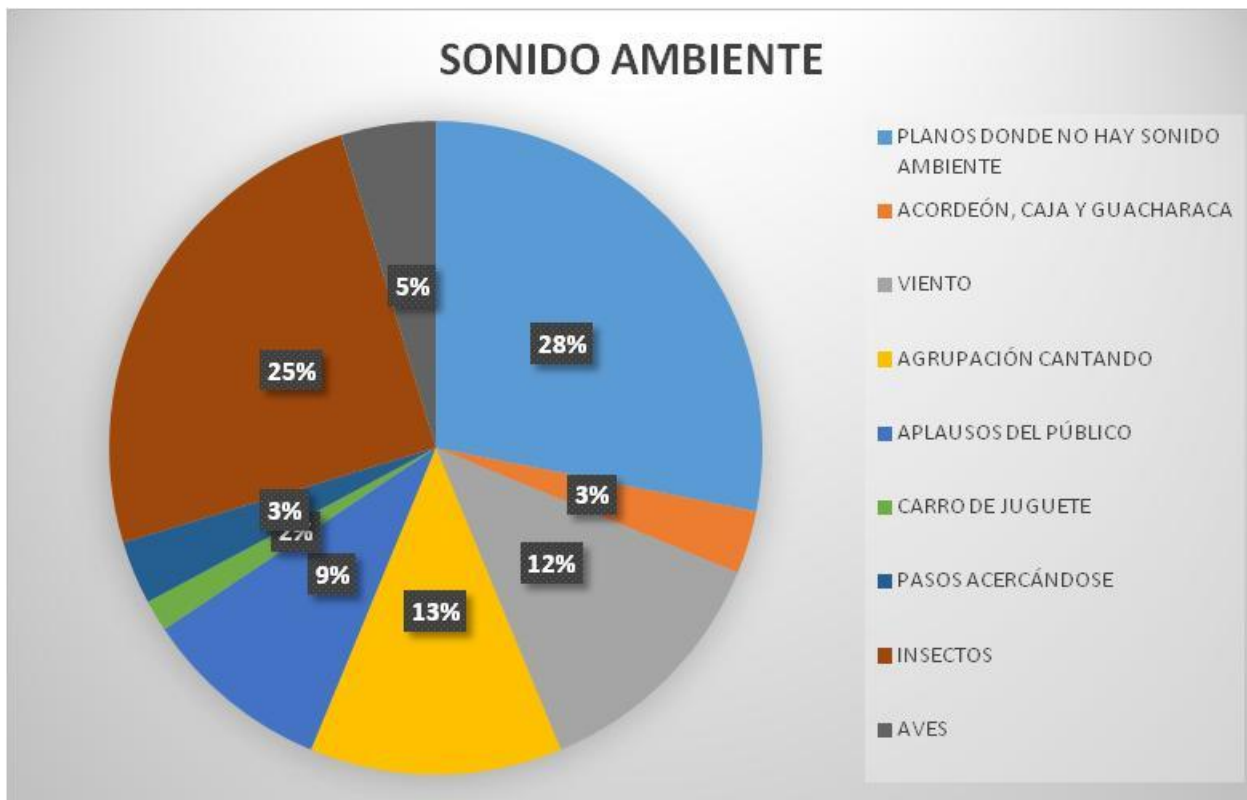
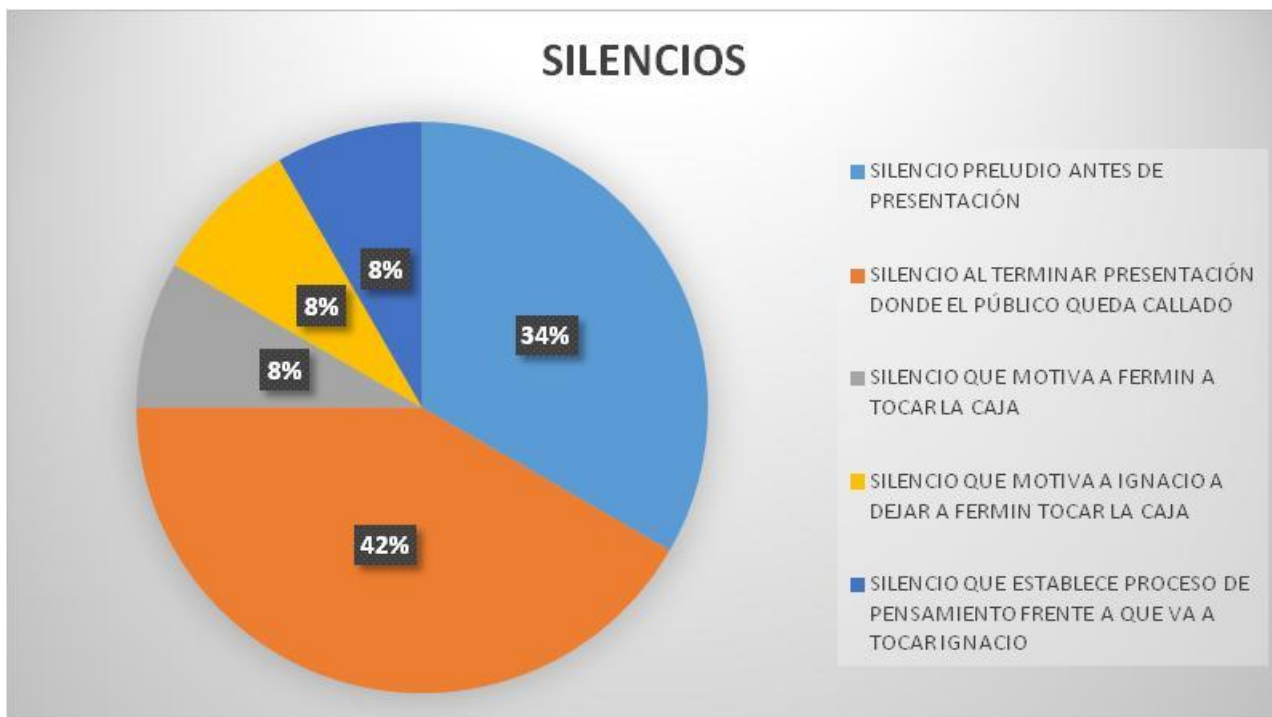


Figura 45: silencios.



Formas de contenido (personajes)

Figura 46: personajes principales.

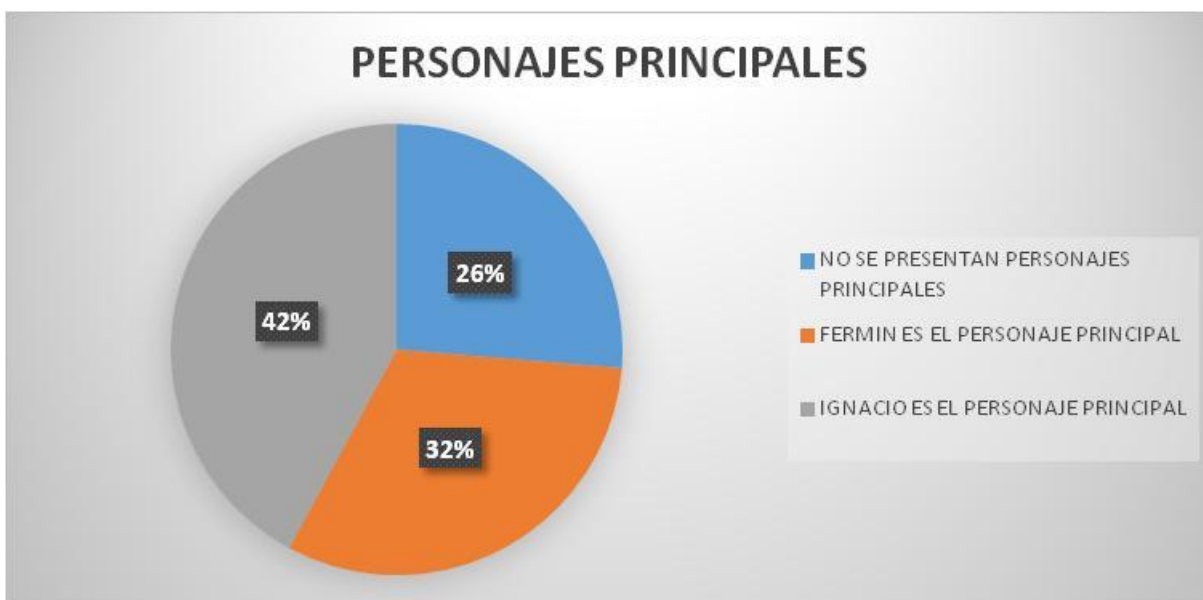


Figura 47: personajes secundarios.

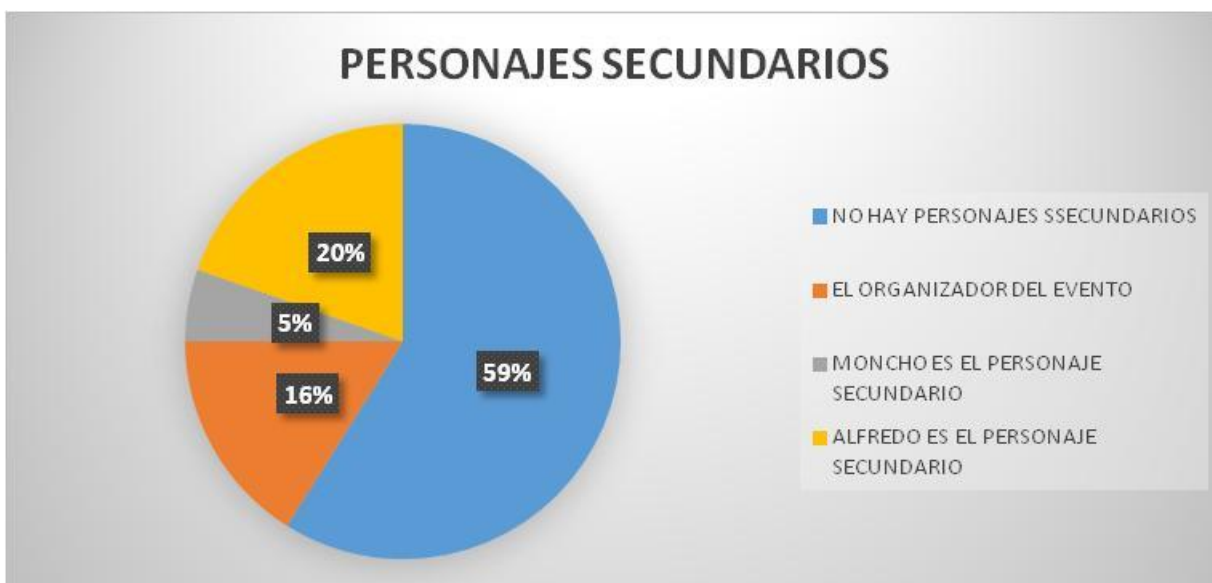


Figura 48: figurantes.

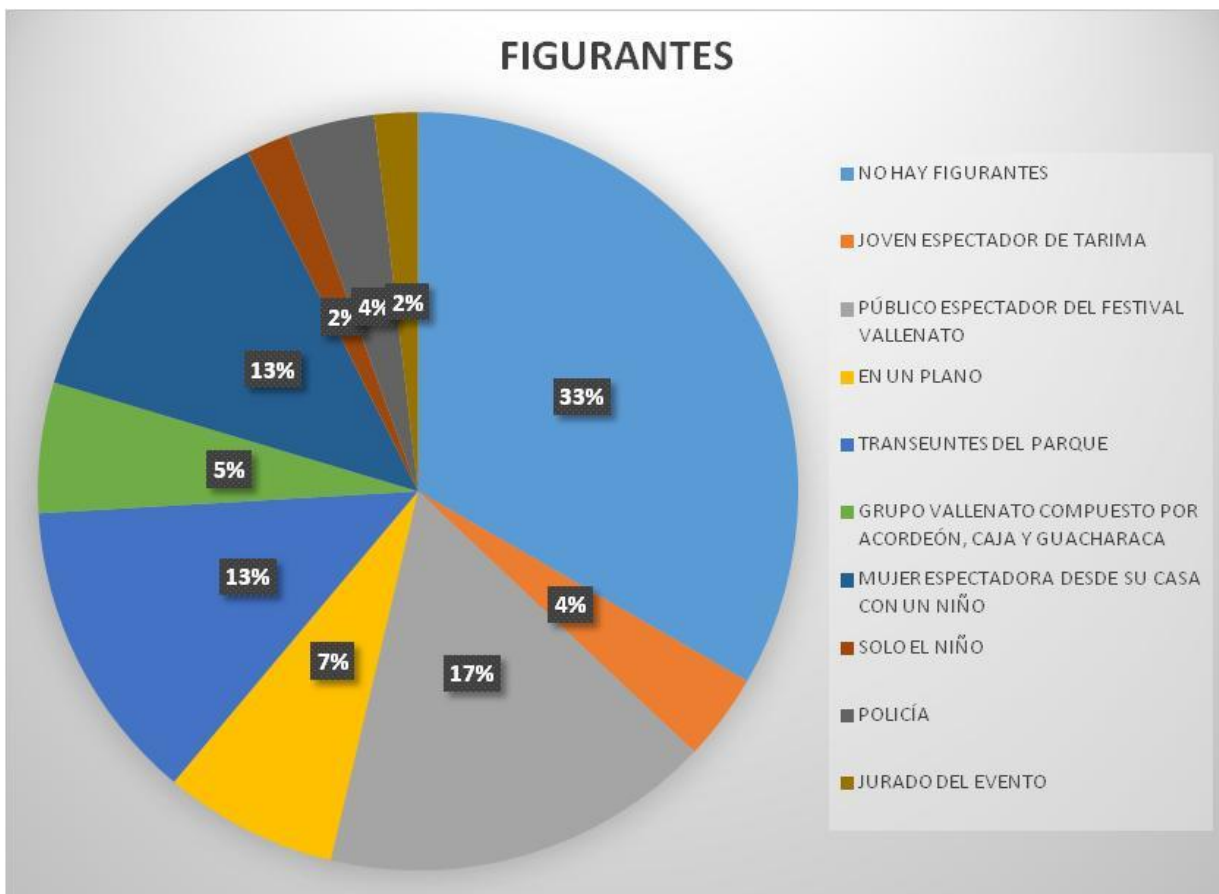


Figura 49: acciones entre personajes.

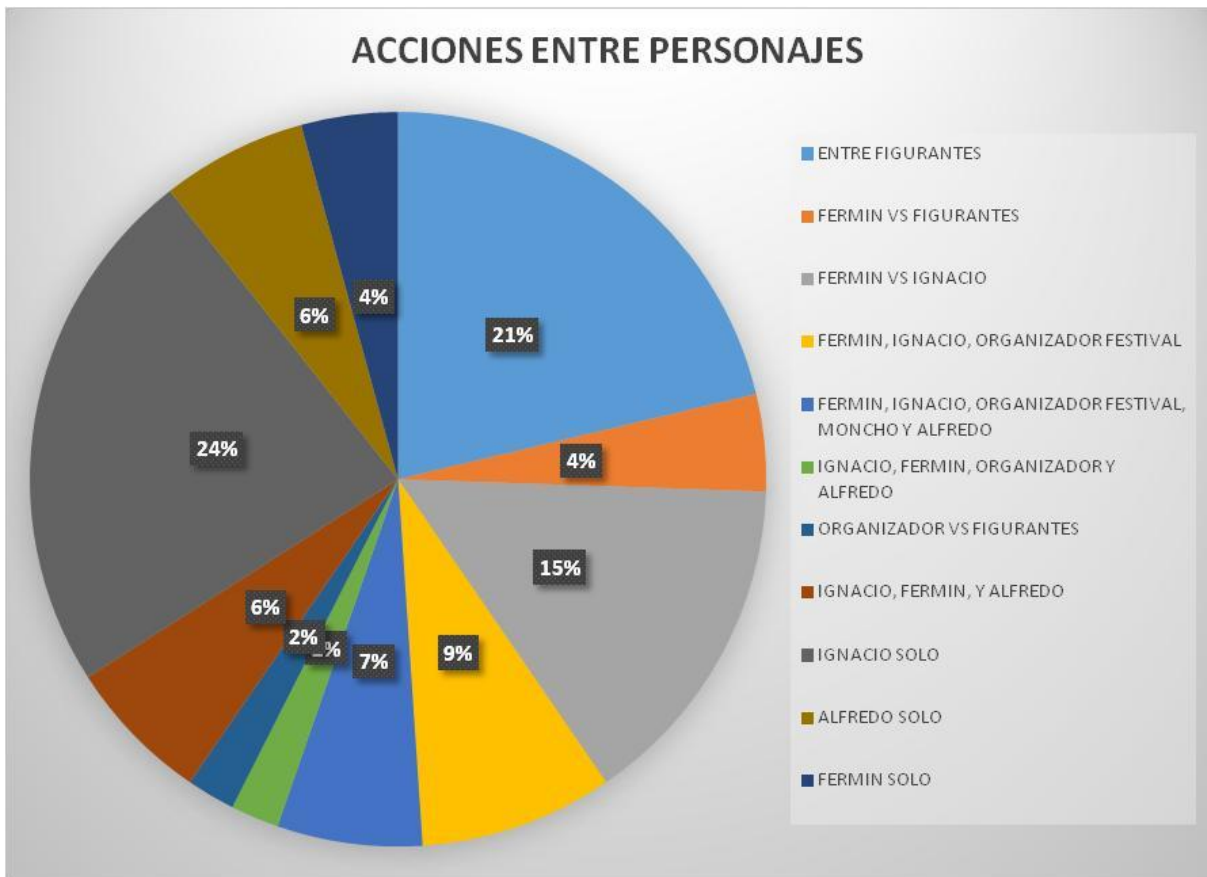


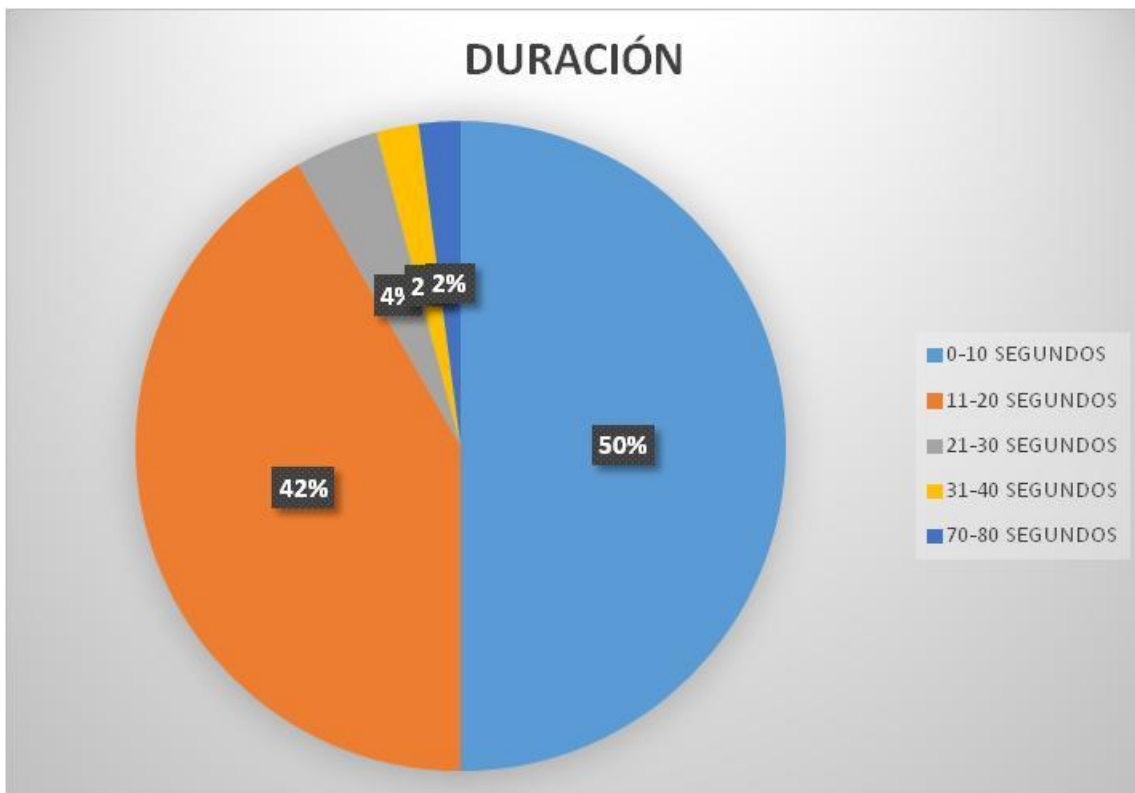
Figura 50: descripción narrativa.



Figura 51: ambientes íntimos, privados y públicos.



Figura 52: duración.



Sustancia de contenido

Figura 53: subtemas desarrollados.



Figura 54: temáticas que se trastocan.



Figura 55: predicado, instituciones u organizaciones.



Figura 56: sentimientos.

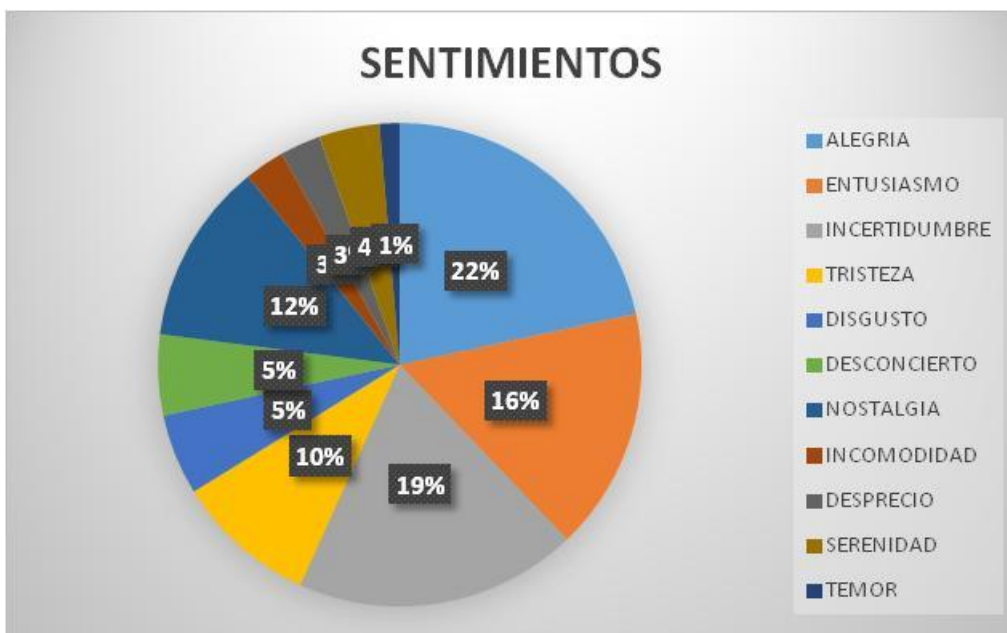


Figura 57: relaciones familiares.

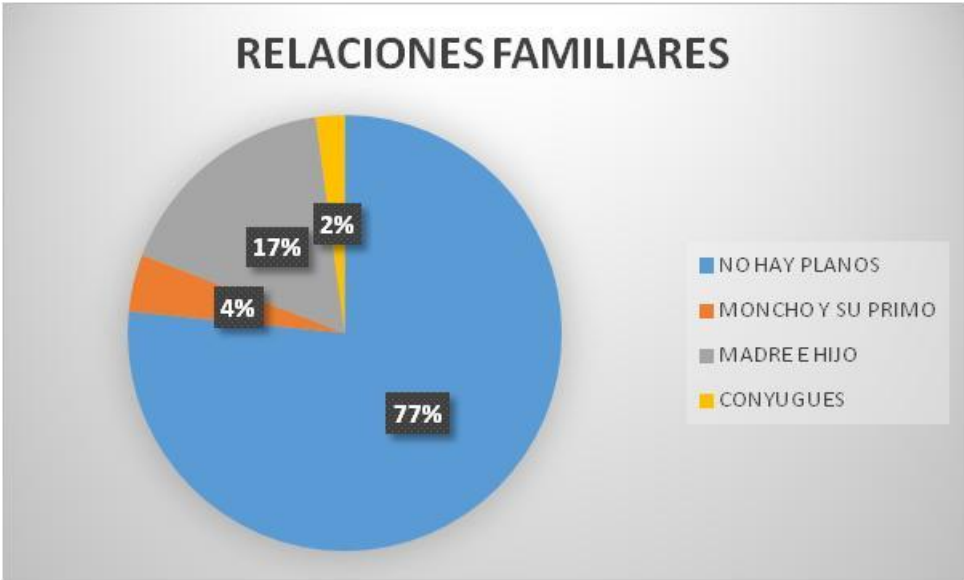


Figura 58: relaciones de amistad.

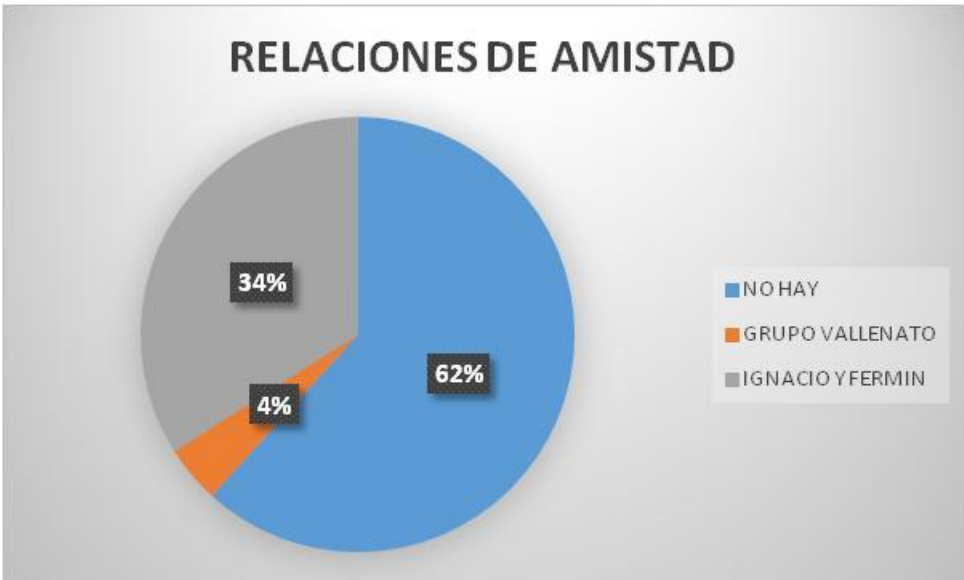


Figura 59: rituales.

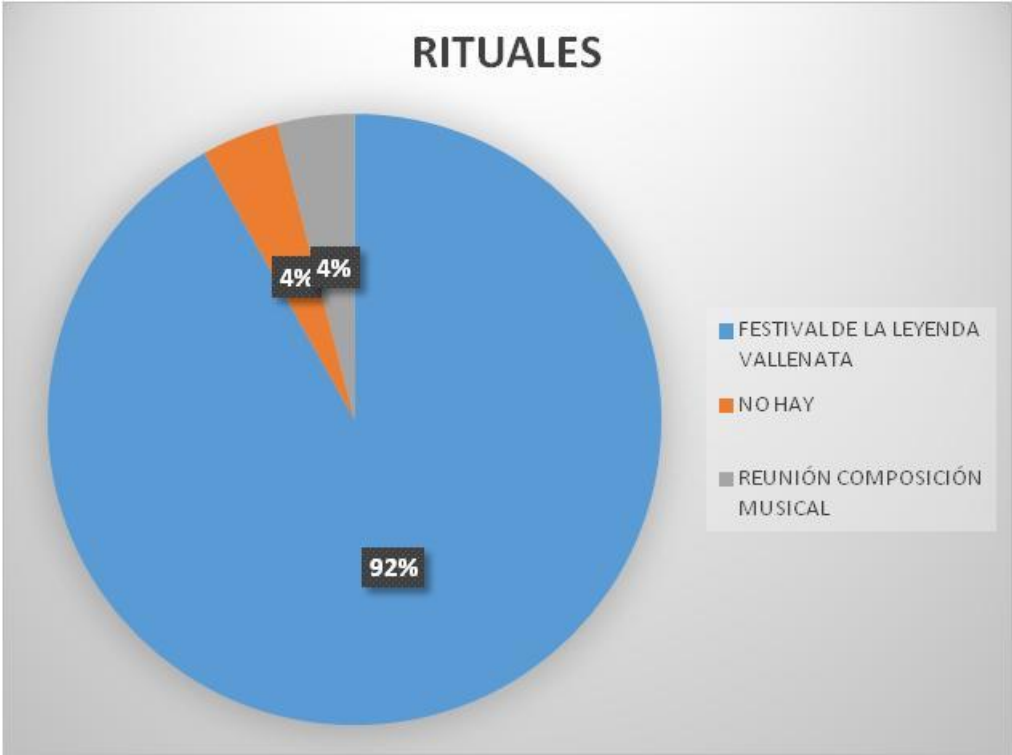


Figura 60: clases sociales.



4.1. Análisis Cualitativo De Resultados

Con el fin de establecer, cómo es el tipo de narración de nación que se establece a través del cine, esta investigación buscó identificar el cine como un código basado en lógicas culturales, las cuales están circunscritas a dinámicas oral-icónicas y narrativas de acuerdo a sus formas de expresión y formas contenido; lo que permite caracterizar dicha narración para interpretar sustancias de contenido derivadas de una cultura alfabética que tejen lo que se puede comprender como nación, esto en el marco del periodo que comprende la década 2000-2010.

A diferencia de los documentos recopilados a manera de antecedentes, este estudio permitió describir el cine como código y contextualizarlo en Colombia, en una década específica determinada por unas lógicas de producción particulares dadas por la ley de cine de 2003, lo cual recrea unas cualidades propias de este contexto. Consecuentemente, se pudo establecer la incidencia de la estructura narrativa cinematográfica en la mediación de una categoría abstracta como nación, la edificación de un código cultural oral-icónico bajo una matriz narrativa y dramática que busca expresar una sustancia de contenido enmarcada dentro de la tradición alfabética, la nación.

En ese sentido y con un *corpus* definido en dos secuencias de dos películas pertenecientes a la década 2000-2010, la matriz de análisis utilizada como instrumento metodológico con sus categorías de análisis, permitió deconstruir las piezas fílmicas de manera estructural para analizar sus diferentes elementos y la hilación entre ellos por medio de una gramática, identificando la noción de código en ellas. Estas producciones (El Carro y Los Viajes del Viento), a la luz de un proceso de descripción cuantitativa y algunos resultados cualitativos, concedieron la posibilidad de

vislumbrar una serie de reflexiones alrededor de la constitución de nación en este código, las cuales se presentarán a continuación.

Formas de expresión (imagen)

En el carro, la mayoría de planos son cortos, estableciendo la importancia de la caracterización de los personajes principales y sus roles; en la mayoría de planos se instauro el padre de familia Siervo, fortaleciendo el liderazgo de una institución como la familia, institución prioritaria y emblemática que sobre sale en el film. Esta idea es apoyada con el tercer porcentaje mayoritario que son los primeros planos (Ver tabla No 1).

En segundo lugar, con un porcentaje importante están los planos generales, que establecen la importancia de ubicar la trama en un contexto, en este caso establecer un contexto urbano bogotano con una mayoría de planos en exteriores, los cuales son apoyados con luz natural diurno, lo que constituye una mayor claridad de la imagen (ver figuras No 1, 2 y 5). En este sentido, la contextualización de los encuadres toma vital importancia para reflejar un territorio emblemático, el cual está situado en su mayoría en el centro de la ciudad, seguido por el hogar (reforzando la institución de la familia) y el barrio como escenario de comunidad; esto se deduce al trasponer estas formas de expresión con los porcentajes predominantes de las sustancias de contenido en la instituciones, organizaciones y predicados (ver figuras No 4, 5 y 29). Los encuadres determinan en su mayoría una profundidad de campo limitada, lo que establece que los planos, sean cortos o generales, se preocupen por darle un mayor enfoque a los protagonistas. En ese sentido se puede inferir que se preocupan por dar una contextualización territorial urbana, pero es predominante el sujeto en ese contexto y el rol que desempeña allí. A través de cimentar los roles de los personajes en los planos, se refuerza como institución de la familia, la cual siempre

está guiada por una cabeza principal, el padre Siervo, quien determina un mayor protagonismo como caracter y el rol que desenvuelve, esto al hacer una contrastación con la narrativa y su forma de contenido (ver figuras No 4 y 19). En ese orden, según los resultados en la aparición y preponderancia de los personajes, se puede observar que se fortifica el papel de la familia, en la cual Florina (esposa y madre) y Oscar (hijo mayor) le siguen en el orden de importancia a Siervo (ver figuras No 19).

Siguiendo con el análisis de las formas de expresión en cuanto a la imagen, en la secuencia del film El Carro, la gran mayoría de ángulos son neutrales, es decir, son paralelos a la posición del personaje y la cámara; sin embargo utilizan el recurso de angulación de la cámara en 10 planos, donde se referencian ángulos de picado y cenital, con una inclinación hasta de 90 grados sobre los personajes; esto instaura una intención narrativa en ciertos puntos, donde se quiere establecer una posición de dominación del personaje ante una situación y un contexto; por ello, estos planos con dichos ángulos obedecen a contextos donde aparecen sentimientos de tristeza, incertidumbre, impotencia, ira, reflejados en su mayoría por el personaje principal Siervo (padre de familia), y aunque estos sentimientos no son los preponderantes en las tablas de sustancias de contenido, sí establecen momentos de clímax narrativo del conflicto y giros en la trama (ver figuras No. 3, 19 y 30).

Ahora bien, se puede encontrar que en esta pieza cinematográfica, la utilización de los ángulos concierne unos personajes supeditados a los acontecimientos o problemáticas que pueden suceder dentro un contexto urbano capitalino, como puede ser la delincuencia; se puede inferir un valor importante de la incidencia del contexto en las actitudes de los personajes y el desarrollo de la trama: en este caso, las vicisitudes que presenta una ciudad como Bogotá determinan la vida de los personajes, situaciones que no están en manos de los personajes y se establecen como

fuerzas ingobernables ajenas a sus decisiones; esto se puede evidenciar en la descripción narrativa, que aunque el número de planos no son mayoritarios en los apartados de la desaparición del carro y el desconcierto por la familia y frustración por robo del mismo, estos apartados son fundamentales para instaurar el momento de crisis dentro de la trama de manera dramática (ver figuras No 3, 19 y 24). Entonces, la delimitación territorial de un contexto establece la perspectiva de los personajes al sentirse en una comunidad imaginada llamada nación, donde las lógicas de Bogotá inciden en el carácter recio y precavido de los personajes; es más, la delimitación del contexto se sobrepone ante los sujetos aunque sean estos los preponderantes en la secuencia. Esto se puede reforzar con un análisis cualitativo de los mismos parlamentos (forma de expresión), en los cuales, el personaje principal Siervo, recrimina narrativamente en la trama a través de su rol (formas de contenido) las situaciones de inseguridad de la ciudad y como hay que adaptarse a ellas (sustancias de contenido) (ver figuras No 10).

Otras categorías de las formas de expresión referentes a la imagen, como la iluminación, constituyen una concordancia directa con la consecución de espacios exteriores e interiores, como también la incidencia narrativa de los ambientes públicos, privados e íntimos (forma de contenido), y la concepción de territorio (sustancia de contenido). El mayor porcentaje de planos en la película El Carro destacan por tener una iluminación natural (58%), estos planos fueron rodados en exteriores (57%), determinando ambientes públicos (60%) (ver figuras No 2, 5 y 25). En relación con esta información, hay una gran inclinación por evidenciar un territorio común entre personajes y figurantes, quienes ayudan a fomentar esa concepción de comunidad imaginada donde están los caracteres (personajes). Los espacios abiertos, públicos y exteriores hacen hincapié en la ciudad y su estructura, a nivel urbano, local y barrial, indicando de esta manera puntos habituales de los sujetos que conviven en un territorio determinado. La iluminación natural obedece a una consecución de planos en exteriores durante el día, en horas de la mañana y tarde,

lo que hace alusión a una cotidianidad urbana de Bogotá, donde existe un encuentro entre los sujetos de la ciudad dentro de sus quehaceres del día a día (estudiar, laborar, etc.). Estas características fortalecen la idea de recalcar constantemente a nivel de estructura narrativa y gramatical el contexto urbano mediante un territorio de común unión con lógicas de cotidianidad.

En este punto, se observa cómo el territorio instaurado como sustancia de contenido se narra a través de características urbanas determinadas por espacios públicos, de encuentro, de cotidianidad, determinados por las vías, el centro de la ciudad, las calles del barrio, lugares que evidencian múltiples entidades, organizaciones e instituciones. De acuerdo con los planos, su iluminación, exteriores, ambientes públicos, se puede decir que hay una preocupación por narrar el territorio urbano y ciudadano, a través de aspectos urbanísticos como las vías de transporte vehicular, entidades financieras y comerciales en mayor proporción (ver figuras No 2, 5, 25, 29 y 33).

Por otra parte, la iluminación artificial también obtiene un porcentaje importante (42%), la cual se instaura mayoritariamente en espacios interiores y ambientes privados e íntimos (excepto las escenas exteriores de noche). Estos espacios y ambientes se hallan de manera primordial en el hogar de la familia Vélez, resaltando la concepción de la familia como institución principal de la sustancia de contenido, como territorio privado que hace parte de la estructura social del sistema sociedad, que a diferencia de la noción de territorio urbano, es la institución con mayor aparición en los planos (ver figuras No 2, 5, 25, 29 y 33). A esto se le puede sumar la predominancia de los roles familiares en los planos y encuadres respecto a la profundidad de campo, citado anteriormente.

Ahora, cabe mencionar que no obstante la mayoría de planos en interiores son edificados en el hogar de la familia Vélez, es válido decir que el otro escenario determinado por luz artificial, en

interiores, como ambiente privado, es la tienda de artículos religiosos, sitio donde Siervo (padre) va a comprar una virgen para brindar protección al nuevo carro. Este escenario desencadena el clímax de la secuencia narrativa y una gran paradoja, ya que va en búsqueda de protección para su carro, y después éste desaparece. De aquí se pueden extraer varias reflexiones: en primer lugar, hay una territorialización de creencias católicas bajo este espacio, una identificación también a la religión y la iglesia como institución delimitante de la subjetividad de los roles de los personajes, sobre todo del personaje principal, Siervo. Que este espacio sea privado recrea una ritualización individual frente a la religión, también lo son algunas prácticas como la venia ante una iglesia; además, al establecer un espacio religioso, también se quiere fundamentar la concepción religiosa católica en la cultura popular colombiana, entonces se referencia un sistema moral que se inmiscuye simbólicamente en la concepción de nación, a través del icono de la virgen negra, lo que de igual forma hace alusión a una apertura racial en la religión (ver figuras No 2, 5, 19, 24, 25, 27, 28, 29 y 33).

En cuanto a los movimientos de cámara, se puede encontrar que en toda la secuencia solo se percibieron 12 movimientos, de los cuales un 42% establecen un zoom in (acercamiento) y otro 42% un paneo (seguimiento horizontal de la cámara). Estos movimientos son tomados en la secuencia con el propósito de darle mayor trascendencia en el plano a los personajes, ya que el zoom in hace un acercamiento a los personajes con el fin de dar un tinte dramático a sus gestos por medio de una comunicación kinésica; el paneo en la secuencia hace un seguimiento a las acciones de los personajes, en su totalidad, la familia Vélez. En la estructura narrativa, los movimientos sirven para cimentar dramáticamente acciones preponderantes y momentos de crisis, para establecer cambios de planos y para determinar la importancia de los personajes; así, se implanta con mayor fortaleza el rol del cabeza de familia, Siervo, y los sub-temas desarrollados (ver figuras No 6 y 27).

La ilación de planos, donde los cortos y generales tienen mayor importancia en la secuencia, busca dar una mayor ponderación simbólica a los personajes que al contexto, aunque la secuencia demuestra que estos últimos son importantes en varios niveles de análisis. El vestuario es imperante en la consecución de los roles principales y los figurantes, tanto para determinar las características del personajes, como para dimensionar el contexto y reforzarlo. En este orden, las prendas de mayor uso entre personajes masculinos, femeninos y figurantes referencian una ropa de clima frío, con tonalidades oscuras y parcas, dando alusión a una institución familiar formal, urbana, en concordancia con las tonalidades grises, azules y negras del proceso de urbanización de la ciudad de Bogotá en cuanto a sus calles, edificios y zonas peatonales, claramente se establece un arquetipo de ciudadanos dentro de un territorio urbano de la capital. Es de resaltar que se puede evidenciar la demarcación de un regionalismo en las vestimentas como contraste con la urbe, con el fin de evidenciar una diversidad en menor proporción (ya que la mayoría de personajes son bogotanos), tres de los personajes destacan por sus prendas claras y menos abrigadoras, Secundino, su esposa (son de la costa Caribe) y Florina (madre, de la región de Valle del Cauca); esto evidencia una comunidad imaginada alrededor de la diversidad, pero con una mayor carga hacia la ciudad Bogotá (ver figuras No 7, 8 y 9).

Al analizar la segunda pieza fílmica, con estos mismos parámetros, Los Viajes del Viento devela particularidades en sus formas de expresión para concebirse como código cinematográfico. Esta secuencia está compuesta por 47 planos, de los cuales un 43% obedecen a planos cortos, seguidos de un 30% de planos medios (ver figura 35). Se puede deducir que esta secuencia de planos destaca el afán por enfatizar a los personajes principales y sus rasgos ante la expresión de las situaciones, en las cuales Ignacio (42% de preponderancia como personaje principal) y Fermín (32% de preponderancia como personaje principal) sobresalen como caracteres vitales (ver tabla 46). Los planos cortos acentúan los roles que desempeñan estos personajes, su papel, acciones y

funciones dentro de la trama y el contexto; es así, que se destaca el papel de Ignacio como acordeonero reconocido de la zona norte del país, actividad cultural primordial a nivel musical; éste se desempeña como guía y líder por su bagaje melodioso y de contexto frente a la trama. Por otro lado, se encuentra a Fermín, quien está inmerso en una cultura tradicional costeña en un rol de pupilo de Ignacio. En el ámbito musical toca lo que se conoce como la caja. En este orden, se puede observar la importancia de las dinámicas conservadoras de la cultura, la transmisión simbólica a través de procesos de enculturización; en este caso Fermín es un discípulo de Ignacio, quién además de mostrarle un mundo autóctono musical colombiano, lo ayuda a reflexionar sobre ese mundo y ese territorio atiborrado de unas prácticas culturales, que evidencian una incidencia del territorio en su cosmovisión.

Aunque la mayoría de los planos se destacan por ser cortos y medios, los encuadres están determinados en su mayoría por una profundidad de campo moderada con un 72% (ver figura 37). La distancia entre los objetos en un encuadre y la cámara, su enfoque a través del lente, establece la importancia de los elementos en los planos, entonces, a pesar de que los protagonistas tienen un papel fundamental por el tipo de planos, una profundidad de campo moderada destaca un enfoque no solo de los personajes, sino también del contexto que los cobija; por lo tanto, la delimitación territorial alusiva a la costa Caribe, un contexto rural pero encasillado en el casco urbano de Valledupar, destaca una serie de tradiciones culturales fundadas en el festival de la leyenda vallenata, dando así lugar a la idealización de una comunidad imaginada propia de esta zona de Colombia que es representativa dentro de su diversidad.

Teniendo en cuenta que esta secuencia escogida se grabó en su mayoría en exteriores (89%), su iluminación en un 96% es artificial, debido a que una gran parte de planos son ejecutados de noche (ver figura 36 y 38). Con estos datos se puede deducir la importancia de los personajes en

un contexto determinado, de ambientarlos en un territorio que brinda unas posibilidades a sus acciones, las cuales están condicionadas por el festival de la leyenda vallenata. Los roles de maestro y pupilo de los personajes principales, las acciones de los secundarios y los figurantes, están determinados por un ambiente que se desenvuelve en exteriores, con el objetivo de ofrecer una noción de comunidad territorializada e institucionalizada, donde se establece una unión de sujetos alrededor de unas prácticas culturales en lugares públicos y concurridos, como la plaza principal del pueblo. De allí que haya una concordancia con los ambientes públicos, los cuales se establecen con un 90% en las formas narrativas (ver figura 36, 38 y 51).

Dichas dinámicas circunscritas en la música desarrollan una idiosincrasia costeña, establecen la importancia de instituciones públicas como la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, la Alcaldía de Valledupar y la Policía, estas últimas aparecen con pequeños porcentajes (13%, 2% y 5%, respectivamente), sin embargo son apoyadas por instituciones culturales que están inmersas en las directrices que ellas mismas dictan, como las agrupaciones folclóricas de música vallenata con un 80%. Se encuentra entonces que todas las instituciones son avaladas dentro del marco de lo público, donde los exteriores y los ambientes públicos revelan una noción de apertura a los sujetos que son integrantes de una comunidad, donde las instituciones son reguladoras de la misma en ámbitos culturales (ver figura 38, 51 y 55).

Es de aclarar y puntualizar que aunque la mayoría de planos son en exteriores, existen unos planos en interiores (11%), que se pueden identificar y relacionar directamente con una estratificación o una condición de clase social dentro de esta pieza fílmica. Los planos exteriores hacen referencia a las acciones de los protagonistas frente a una práctica cultural y popular, como lo es un concurso de música vallenata, el cual se desenvuelve en un lugar público; de allí en cuanto a las sustancias de contenido, la instauración de clases sociales se identifique con un 83% de clase media. Sin

embargo, la totalidad de planos en interiores referencia personajes secundarios de clase alta (mujer y niño), y algunos de los planos en exteriores referencian la transición de una locación en exterior a una en interior de estos personajes, dando como resultado un 17% de planos donde se observa personajes de clase alta (ver figura 38, 51 y 60). En este sentido, los interiores brindan una noción de seguridad a las clases altas dentro de una celebración cultural, las cuales tienen que estar resguardadas y separadas de la clase media en ambientes privados (10%, ver figura 51). Esto conlleva a encontrar la necesidad de la separación de clases, de una delimitación palpable de ellas, aunque se observa claramente que esa noción de comunidad imaginada se guía en mayor proporción a la idealización de una clase media.

Frente a los ángulos identificados, la mayoría de planos establecen ángulos neutrales, sin ninguna variación de la cámara con grados de inclinación (98%); esto quiere decir que tanto los personajes, objetos y locaciones son organizados bajo una misma estructura narrativa y expresiva, no referencia ninguna jerarquización en este orden; sin embargo, en el sentido de consecución de planos y predominancia de personajes y sus acciones se puede observar dicha jerarquización. Así que se puede encontrar que este recurso no es utilizado para brindar un orden preponderante en la secuencia (ver figura 39). Asimismo, en la secuencia se encuentra solo 6 movimientos de cámara, en 47 planos, con un 67 % de paneo (4 movimientos), 17% traveling (1 movimiento) y 16% zoom in (1 movimiento), esto quiere decir que tampoco es de suma importancia la utilización de este recurso, y los movimientos encontrados se referencian para hacer seguimiento a las acciones de los personajes principales, donde el cambio de locación es predominante (ver figura 40).

En la característica de vestuario, el contexto es fundamental, ya que dictamina el vestuario de los personajes. Enmarcado en un contexto caribeño, de la costa Caribe como territorio, en el casco urbano de Valledupar, donde se referencia un ámbito rural sin embargo, la mayoría de planos son

en exteriores, con ambientes públicos, de noche, pero con un clima cálido por el territorio. Con estas características, el vestuario busca tener una concordancia con el territorio y el tema dominante que desarrolla la trama, que es la celebración de un festival vallenato. La mayoría de personajes son masculinos, los cuales en su mayoría visten pantalón oscuro (30%) y camisa blanca manga corta (34%). Los personajes femeninos destacan por utilizar vestidos con colores fuertes (rojo). Como accesorios buscan enfatizar en la mochila wayuu y el sombrero vueltiao a través de los protagonistas (Fermín e Ignacio), símbolos culturales de la tradición costeña en el atlántico, que en sentido de de recurrencia con el personajes, se puede anclar el sombrero con la figura del maestro y la mochila con la figura del pupilo y viajante (ver figuras 41 y 46).

Ahora bien, estableciendo los hallazgos encontrados en las formas de expresión cruzados con algunas categorías de análisis de las formas y sustancias de contenido, las dos piezas fílmicas ofrecen, a través del análisis, coincidencias y particularidades.

Se puede encontrar una preponderancia frente a referenciar los personajes principales y sus roles a partir de los planos, esto a través de planos cortos que permiten generar una mayor empatía con la comunicación kinésica y proxémica, de los espacios y los gestos, sin embargo, la profundidad de campo establece que el enfoque de cámara referencia la importancia del personaje en un contexto determinado, lo cual se apoya en que la mayoría de planos son en exteriores, características que determinan la importancia de establecer a los personajes en contextos emblemáticos, de fácil recordación y que determinen los procesos modernos en el país, como lo es la ciudad de Bogotá y el casco urbano de Valledupar.

Aunque en las dos películas se referencia la institución de la familia, no hay un igual balance, ya que en una la institución familiar es la base de la película y la trama, en la otra se referencia la institución musical. Sin embargo, en hay una similitud en la consecución de los personajes

masculinos como protagonistas principales, los cuales son el pilar de los procesos de enculturización, por una parte esta Siervo como padre de familia y en el otro Ignacio como maestro.

Frente a los tipos de ambientes, la mayoría son públicos, acudiendo a una noción de comunidad espacios de libre y continua interacción, como son las calles de la ciudad o la plazoleta central de Valledupar. Aunque para contrastar, un film tiene la mayoría de sus planos en el día, mientras que el otro se desarrolla en la noche, esto obedece a hacer hincapié en las prácticas culturales que acogen a todos los integrantes de las secuencias, en el carro es relevante un contexto familiar, urbano, que obedece a la cotidianidad de los ciudadanos; en Los Viajes del Viento, la noche recae en las practicas musicales, de feria y fiesta, naturales de la región costeña su idiosincrasia. Se puede observar un poco porcentaje de movimientos de cámara en las dos secuencia, los cuales buscan seguir movimientos de algunas escenas de los personajes principales, lo mismo con los ángulos.

Ambas piezas fílmicas establecen que la comunidad más representativa entre personajes y extras tiene que obedecer a una clase media, la cual se le puede presentar varias vicisitudes en su vida. Además, es de resaltar que las dinámicas culturales conservadoras (las cuales se instruyen a través de las generaciones según el contexto) son de gran influencia, de allí que el papel de la familia sea tan importante, además el contenido religioso, ya se a través de los espacio (iglesia, tienda de artículos religiosos, plaza con iglesia principal) o prácticas (canciones musicales, bendiciones, etc.) instaura una importancia en la delimitación narrativa que se quiere de los que es nación, aunque estas cualidades no sean constantes en las piezas.

En Los Viajes del Viento, hay una necesidad más palpable de recrear la nación colombiana a través de las particularidades de una zona del país, como lo es la zona Caribe, por ello espacialmente se

remite a ella, se pretende una visión más singular. En el carro, la capital es sinónimo del proyecto desarrollista del país, y para evidenciar la diversidad, lo hace a través de sus personajes, los cuales son de otras zonas del país, busca ofrecer un visión holística, sin profundizar en la variedad cultural que acoge la nación. Esto es matizado con el vestuario, que destaca el rol de cada personaje, sobre todo la procedencia cultural al que hacen parte, sin embargo, también establece una estratificación social, esto se observa con mayor precisión en Los Viajes del Viento, en el caso de la mujer y el hijo, los cuales pertenecen a un clase social alta. Con respecto a esto, cabe acotar, que la institución de la familia en su mayoría, se expresa en espacios privados, al interior de sus hogares, en las dos películas.

Formas de expresión (sonido)

Ante una cultura oral-icónica en la que se desenvuelve el cine y estas piezas analizadas, es pertinente establecer las formas de expresión cifradas en el sonido y la tradición oral, con el fin de poder encontrar su la relación con la gramática y las sustancias de contenido. En el film El Carro un 55% de los planos contiene parlamentos (la mayoría de planos contienen con representaciones orales hacen con la lengua española), un gran porcentaje (45%) no hacen uso de diálogos; entonces, en relación con las formas expresivas de imagen, se puede establecer que la narrativa recae en mayor medida en las expresiones artísticas icónicas y no en las que se basan en el lenguaje y la tradición oral, ya que todos los planos hacen uso de la imagen, su contextualización frente a personajes y roles para ayudar a establecer la sustancia de contenido, en el caso de los

parlamentos, no todos los planos hacen uso de este recurso, de cierta forma un gran porcentaje no los utiliza, por ello la dramaturgia basada en los gestos, movimientos y espacios es la mayor herramienta expresiva para un alcance empático y perceptivo.

Los parlamentos estipulados en esta película revelan la jerarquización de los roles en cuanto a las locuciones, las cuales al ser escasas revisten un importancia expresiva y reflexiva de cada parlamento, es de recordar que apenas un 55% de los planos tiene diálogos. En esto sentido, aparece un hilo conductor por medio de un narrador (hija menor de la familia Paola en voz en off) el cual ocupa un 36% de todos los parlamentos (ver figura No 10); esto conduce a develar la importancia de un personaje omnipresente, que no es externo (ya que es un personaje y hace parte de la película); éste guía la trama, la juzga y la precisa a través de su participación en primera persona; se podría deducir que ayuda a establecer acciones o sentimientos que no son explícitos y la imagen no logra evidenciar con exactitud. Que el narrador se la hija menor, significa una posición ideológica dominante de la historia, la cual se basa en la cosmovisión de una adolescente que teje un hilo generacional entre padres e hijos en el marco de la cotidianidad, además narra la necesidad de obtener un carro en el proceso de mantener un status quo de la clase media, por ello se crea la mediación interpretativa de este personaje.

Siguiendo con el análisis de la característica de parlamentos, como se mencionaba anteriormente, permiten instaurar una jerarquía de los personajes, de los roles que interiorizan y la importancia reflexiva de ellos; se puede apreciar que la mayor representatividad la tiene Siervo, el padre de familia con un 29% en concordancia con su aparición en la mayoría de planos, le sigue su hijo Oscar con un 12%, Florina su esposa con un 10%, su hija Paola como personaje con un 5% y su hija Gloria con un 2% (ver figura No 11); esta descripción de la tabla permite distinguir la preeminencia del género masculino, los dos personajes masculinos poseen la mayoría de diálogos, se establece

que ellos tiene una herramienta reflexiva a través de la tradición oral, sobre todo en el papel de Siervo, quien utiliza esta instrumento para guiar a su familia como cabeza de familia. En el caso de Oscar, el hijo mayor, sus diálogos encajan con el personaje jocosos en la gramática narrativa (formas de contenido), éste le otorga flexibilidad moral a la pieza cinematográfica, sin embargo sus acciones demuestran la percepción errónea del marco moral que se observa en el film sobre el desenvolvimiento cotidiano a través de valores éticos como la responsabilidad, la solidaridad, la honestidad, lo cual establece la dicotomía entre lo que es correcto e incorrecto. Florina como madre y ama de casa de clase media, ocupa el tercer lugar, aunque es un referente de poder frente a sus hijos, está supeditada a su esposo Siervo, y sus parlamentos se caracterizan por comprender y reflexionar acerca de las acciones de este último.

El papel en los parlamentos de las hijas de la familia, Paola y Gloria, se caracterizan por un disminuido protagonismo de sus roles, por un lado Gloria, en el contexto general de toda la película, representa un hija adolescente que es entregada al esnobismo, es imprudente y queda embarazada, este serie de vicisitudes son referentes en el contexto colombiano, pero tiene un nivel protagónico mayor al considerarse una acción indebida (ver matriz de análisis de El Carro, formas de contenido, característica roles); es de recalcar que este filme en sus formas y sus sustancias de expresión prioriza narrativamente un proceso de catarsis donde las acciones que determinan una perspectiva de verdad y bondad sobresalen frente a las acciones reprobables (ver análisis de forma de expresión, figuras 11, 12 y 29). En el caso de Paola, es de resaltar que aunque tiene el papel de adolescente rebelde que busca romper con los estándares instaurados por la familia (ver matriz de análisis de El Carro, formas de contenido, característica roles), y este papel no es representativo con sus diálogos como personaje y en su aparición en los diferentes planos, su rol de narradora es de suma importancia al tratar de equilibrar una balanza generacional, otorga una visión de familia contemporánea en el contexto urbano que precisa una complejidad

enmarcada en las lógicas matizadas por los distintos roles de sus integrantes, así constituye esta institución en la cual hay personajes que velan por la conservación cultural del marco moral (Siervo y Florina, padres), como también hay personajes que cuestionan dichos procesos (los hijos), Paola como narradora destaca en sus parlamentos la visión de los hijos sobre las acciones de los padres.

En cuanto a la musicalización, el 38% de los planos están contextualizados musicalmente por la canción Golpe de Ala de Mario Duarte (ver figura No 12), la cual es la única pieza musical de este tipo durante la secuencia. Esta canción es de corte urbano del género de rock alternativo, su letra establece una serie de acciones cotidianas de un personaje que se levanta por la mañana un sábado y quiere afrontar las tareas del día. Esta canción da un tinte festivo a la visión urbana de la ciudad de Bogotá, se desarrolla musicalmente por medio de algunos instrumentos latinos y urbanos como las trompetas, el piano, la guitarra y los tambores. Esta musicalización busca dar ese contexto de cotidianidad urbana capitalina desde una óptica anglosajona por su tipo de género, rock alternativo mezclado con ritmos locales, lo que relata una visión urbana occidental.

El resto de la musicalización de la secuencia de El Carro, obedecen a composiciones meramente instrumentales, sin ningún tipo de letra, las cuales buscan enfatizar en algún tipo de emoción, así se observa que este tipo de elementos sonoros están íntimamente ligados con la percepción de sentimientos de las sustancias de contenido. El sonido permite lograr una identificación armoniosa con el sentimiento que evocan los personajes, por ello, el 21% de planos que establece una composición que evoca una tonalidad de alegría, están en concordancia con un 32% de planos en los que se identifican que hay sentimientos alegres explícitos en las acciones de los personajes; es acertado decir, como lo reafirman otras características ya mencionadas, que las acciones que establecen sentimientos alegres predominan al ser consecuencia de un proceso catarsis en la

trama, en otras palabras, acciones en donde se reflexiona a partir de situaciones incorrectas o problemáticas y se llega a condiciones aceptadas consideradas correctas. Por otra parte, se observa un 15% de planos con composiciones de tonalidad referente a incertidumbre, en contraste con 7% de planos donde se identifica esta emoción en los personajes; un 9% de tonalidad que indica tristeza, donde un 10% de planos indican que se expresa este sentimiento; estos sentimientos y tonalidades son claves al establecer los momentos de clímax y de tensión necesarios en la trama, además se puede analizar que no siempre la expresión de un sentimiento se observa a través de las acciones dramáticas de los personajes, en algunos casos se cimentan en la musicalización (ver figuras No 12 y 29).

El sonido ambiente de las formas de expresión establece un uso que concuerda con las acciones y ambientes sin destacar una predominancia importante, se utilizan para reforzar acciones como cerrar la puerta de un carro, sonido del viento, sonido de carros en la vía, entre otros. La mayoría de sonidos ambiente son referentes de automóviles, consecuente con la temática que desenvuelve la película frente al carro. Otra característica, como lo es el sonido incidental no implica mayor trascendencia, el 85% de los planos no utilizan este recurso, y cuando es utilizado solo busca referenciar elementos que no son evidenciados icónicamente, como sonido de frenos o pito de carro, esto relacionado con el objetivo primordial que establece el film, la obtención de un carro como elemento de éxito o emancipación de la clase media. La utilización de silencios, al igual que el sonido incidental, es casi nulo, de los 53 planos solo 4 tienen silencios, y dos de ellos es para asociarlos con momentos de tristeza y angustia, se puede deducir que los recursos de sonidos incidentales y silencios son poco utilizados como estrategia narrativa, dando prioridad a las imágenes y a los parlamentos, y las pocas veces que se utilizan son para reforzar los sentimientos de los personajes (ver figuras No 13, 14 y 15).

Por último, cabe señalar que el idioma predominante en esta pieza cinematográfica es el español, pero se matiza con dialectos de las regiones colombianas. En primer lugar está el dialecto cachaco, el cual tiene una mayor presencia en los diálogos con un 86%; en segundo lugar está el dialecto valluno con un 9% y en el tercer lugar se encuentra el dialecto costeño con un 5%; estos porcentajes permiten deducir que, al igual que con la consecución de personajes, vestimenta y la iconicidad religiosa a través una virgen negra (formas de expresión figurativas o de imagen), se busca dar una noción de diversidad y complejidad en el contexto urbano mediante la pluralidad de personajes y sus expresiones orales teñidas por los dialectos, estableciendo la variedad de cosmovisiones a través de las razas y grupos culturales, sin embargo se observa un predominancia hacia el contexto urbano capitalino y los sujetos que viven allí, se establece una comunidad imaginada con una clara posición dominante de los sujetos originarios de la capital, instaurados en la clase media.

Los Viajes del Viento y su secuencia, establecen que de los 47 planos, 37 no tienen parlamento, entonces se puede sugerir que la carga narrativa y el transcurso de la trama recae en las formas de expresión icónicas, sin embargo los diálogos son muy cuidadosos y concisos para aportar a la trama momentos de reflexión y protagonismo a los personajes. La mayoría de los diálogos se encuentran en tres personajes: Fermín con un 33%, Ignacio con un 28% y el organizador del festival vallenato con un 25%; de aquí, se puede entrever que los roles (formas de contenido) juegan un papel fundamental en la consecución de los parlamentos y su reiteración; Fermín como pupilo, recalca un rol de aprendizaje a través de las vivencias del viaje y de un continuo vínculo con Ignacio, al referenciar su estado de aprendizaje e ignorancia en el contexto, utiliza continuamente la oralidad para preguntar y proponer. Seguidamente, en su rol de guía y maestro, Ignacio toma las decisiones y las instaure a través de la oralidad. Por último, aparece el organizador, representa la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, institución que es emblemática en la secuencia

como sustancia de contenido, sus diálogos son alusivos a fomentar la participación de los grupos musicales (ver figuras No 42 y 55). Cabe añadir, que los parlamentos asientan pautas para el desarrollo de las temáticas en los planos, las cuales giran alrededor de la participación de los personajes en el festival con el fin de conseguir dinero; esto último, devela una directriz capitalista frente a la consecución de capital con el fin de subsistir, por medio de un ámbito que mezcla las tradiciones culturales con la visión de ganancia, se genera un fenómeno que permite una estratificación en la consecución de capital dentro de un mercado o sistema monetario, en este caso se observa unas dinámicas culturales enmarcadas en la clase media rural del norte de Colombia (ver figuras No 42, 53 y 55).

La musicalidad es fundamental en esta secuencia, en general en la pieza fílmica, ya que a través de ella busca evidenciar el vínculo cultural entre comunidades, territorio y prácticas musicales. En ese orden, la mayoría de planos cuentan con musicalización (32 de 47 planos), el 43% de planos están ambientados con la canción Caballito, composición vallenata que muestra un vínculo íntimo con los sentimientos del personaje Ignacio, sentimientos de nostalgia y tristeza, los cuales tiene una alto grado de representatividad en los planos como sustancias de contenido (12% y 10% respectivamente); del mismo modo, esta pieza musical y su lugar en la secuencia logra incorporar sentimientos en los otros personajes de gran repercusión en la trama, como lo son la incertidumbre y el desconcierto con un 19% y 5% (ver figuras No 43 y 56). Por otro lado, un 25% de planos se ambientan con la canción vallenata Sin Ti, la cual apoya otro tipo de sentimientos de acuerdo al contexto general del festival, donde la alegría con un 22% y el entusiasmo con un 16 % relatan la percepción cultural que se quiere brindar acerca de la comunidad costeña colombiana; además, esta composición musical apoya las instituciones más emblemáticas de las sustancias de contenido, las cuales son de tendencia musical, la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata y las agrupaciones folclóricas de música vallenata (ver figuras No 43, 53, 54, 55 y 56). Así, se puede

observar la constante ilación entre la música como forma expresiva para cimentar los roles de los personajes como formas de contenido, y los sentimientos e instituciones como sustancias de contenido.

En cuanto al sonido ambiente, es predominante, toma la pauta durante la secuencia y desplaza el sonido incidental, el cual no hay. Este tipo de sonido, aunque no está en todos los planos (no hay en el 28%), es de gran trascendencia para describir un contexto rural en un casco urbano, lo que matiza a los personajes. La mayoría de los sonidos del ambiente están relacionados con las agrupaciones folclóricas, a través de sus instrumentos y los aplausos del público (ver figuras No 44 y 55). Sin embargo, el 25% obedece a un sonido ambiente de insectos, grillos y luciérnagas, en ocasiones se mezcla con la intencionalidad del silencio del público, pero en gran medida busca escenificar y apoyar la referencia rural nocturna y tranquila del campo costeño.

Por último, los silencios como forma expresiva están ligados a la descripción narrativa dentro de las formas de contenido, las cuales se desenvuelven en ocho planos. En primera instancia, aparecen dos grandes silencios en las escenas, uno que relata, con un 34% de preponderancia, un preludeo al inicio de la presentación en tarima del grupo de Ignacio y Fermín, lo que desencadena narrativamente la presentación formal; por otro lado, con un 42% de predominancia, aparece un silencio al terminar la presentación, respuesta por parte del público que no es esperada y determina una desaprobación del mismo, este momento contrasta con un público de clase media caracterizado en un contexto costeño rural por ser alegre. Consecuentemente, los silencios son pautas de las formas expresivas y también de contenido para marcar la estructura narrativa, además se relacionan con la instauración de sentimientos de los figurantes y caracteres, en quienes predominan, en esos planos, el desconcierto, el disgusto, la incertidumbre y hasta el

temor, sustancias de contenido que tuvieron porcentajes representativos (ver figuras No 45, 50 y 56).

Las dos secuencias analizadas, en este punto, coinciden con la predominancia que tiene la estrategia icónica en contraste a la instauración de parlamentos. Sin embargo, los diálogos permiten afianzar los roles de los personajes y un marco moral frente a lo que se considera correcto, ello se evidencia en las relaciones de la institución familiar y la relación pupilo-maestro.

Por otro lado, los parlamentos sirven como pautas narrativas en las formas de contenido, en El Carro a través del narrador y en Los Viajes del Viento por medio de los personajes. Cabe anotar, que al afianzar los roles, por medio de las formas de expresión icónicas y en los parlamentos, se fortalece la importancia de los procesos de transmisión y conservación cultural en las relaciones familiares y de pupilo-maestro.

La musicalización es fundamental en las dos piezas analizadas, establecen elementos de contextualización en los encuadres y las relaciones entre personajes, entabla referentes simbólicos dentro de una concepción cultural anclada a un territorio específico, lo que permite establecer sistemas de creencias de las comunidades. Por un lado, en El Carro la canción establecida fortalece el ámbito urbano de la capital; por otro lado, Los Viajes del Viento, las canciones son articuladoras de las tradiciones culturales costeñas y el territorio de índole rural. Además, los apoyos musicales, de manera expresiva, recalcan los sentimientos de los personajes, que en momentos de clímax narrativo tienden a la nostalgia, la tristeza y la incertidumbre; pero cabe mencionar, que en la película El Carro, los elementos musicales se inclinan a reforzar los momentos de catarsis, los cuales pasan de momentos de tristeza a contextos alegres.

Aunque el idioma español es preponderante, los dialectos matizan los parlamentos, los roles, una noción de pluralidad, no obstante, hay una inclinación cultural hacia los dialectos del territorio

donde se contextualizan las películas, en El Carro hacia el dialecto cachaco y en Lo Viajes del Viento hacia el dialecto costeño de valledupar, puntos de convergencia cultural, lo cual referencia un gran implicación del territorio en la concepción lingüística del dialecto y su papel dominante.

Los sonidos ambientales e incidentales, como parte de las formas expresivas, no son herramientas de alto impacto en las formas de contenido; sin embargo, sí apoyan la instauración de sustancias de contenido, en cuanto a caracterizar el territorio y las instituciones.

Formas de contenido (personajes)

Las formas de contenidos establecidas como la estructura narrativa y dramática, están íntimamente ligadas a la edificación de las formas de expresión, en cuanto a la consecución y enlace de los encuadres analizados en los planos con anterioridad. De allí se partió a escoger como fragmento narrativo la secuencia, un encadenamiento de elementos iconográficos y su organización, lo que evidencia una gramática. En ese sentido, los géneros planteados por las piezas fílmicas analizadas son la comedia y el drama, estos permiten examinar la correspondencia entre las acciones, las relaciones y las conductas de los personajes.

La producción cinematográfica El Carro es un filme instaurado en la comedia, donde los personajes están envueltos en una trama familiar con momentos de clímax que conducen a una resolución satisfactoria dentro de un esquema moral urbano, marcado por la edificación de la institución de la familia en la consecución del ideal de progreso a través de la compra de un carro.

Los personajes de manera dramática buscan generar empatía e identificación con el espectador y guiar algunas emociones frente a los contextos estipulados. En ese orden, como se había visto anteriormente en el análisis de los planos, sus encuadres y los parlamentos (formas de expresión), hay una predominancia del 46% de Siervo como personaje principal, le sigue con un

porcentaje de 17% Florina, con un 11% Oscar, un 10% Paola y un 8% Gloria. Se sigue reforzando las acciones y el rol del cabeza de familia, el padre, además, hay una tendencia masculina en esta característica, donde el tercer lugar también es masculino, ocupado por el hijo mayor. Florina ocupa un segundo lugar donde cumple una labor de apoyo para el personaje principal. También se puede plantear una jerarquía de poder piramidal en la familia según la preponderancia de los roles, en la punta está el padre de familia, le sigue la madre, y después los hijos, los cuales también evidencian un rango, Oscar es el mayor y el que tiene un papel cómico y problemático, le sigue Paola, que es la hija menor pero es la que crea reflexión y contraste a toda la perspectiva familiar, genera contrapeso; por último está Gloria, una hija que destaca por ser un prototipo de mujer mimada por sus padres, la cual se interesa por características de belleza y moda (ver tabla No 19 y matriz de El Carro, formas de contenido, roles).

Aquí se formula un modelo de la institución de familia a través de los personajes (la cual tiene un 44% como institución en la sustancia de contenido), donde el cabeza de familia, el padre, es de carácter recio y dominante, es quien pone las pautas morales y vela porque sean transmitidas; la madre es el apoyo del padre, es quien hace de “procuradora”, determina que el horizonte de la cabeza de familia y los demás miembros no se desvíen de una ruta trazada hacia la prosperidad, hacia la acumulación de ciertos bienes simbólicos marcados por la urbanización, el carro. Los hijos matizan la inexperticia que hay frente al “camino de la vida” o proyecto de vida, en la adolescencia hay varios tipos: el hijo ambicioso que quiere todo de forma rápida y fácil (Oscar), lo cual va en contravía de los lineamientos productivos de la clase obrera a la que pertenece, por ello es corregido; la hija rebelde que cuestiona la institución de la familia y las directrices de la misma (Paola), pero que sucumbe ante ella; y la hija que es inerte a las situaciones exteriores, solo obedece y se interesa por satisfacer necesidades estéticas (Gloria), implantadas por unas

dinámicas de consumo, también dictadas por la misma familia (ver tabla No 29 y matriz de El Carro, formas de contenido, roles).

Por otro lado, los personajes secundarios destacan por haber sido personajes principales en otros planos pero relegan su protagonismo a otro personaje, es así que aparece Gloria y Paola con 24% de predominancia en esta característica o categoría, Secundino (vecino costeño) con un 16 %, y Oscar con un 12%, otros personajes secundarios, como el vendedor de artículos religiosos y el cuidador de carros funcionan como catalizadores del momento de clímax en la descripción narrativa de la desaparición del carro (ver figuras No 22 y 24).

Como ya se había mencionado en el análisis de los parlamentos y los planos (formas de expresión), los personajes establecen contrastes culturales para evidenciar una diversidad en la composición de la comunidad nacional dentro de un territorio emblemático como lo es la ciudad. Entonces, entre los personajes principales y secundarios se observa un afán por destacar la diversidad cultural con personajes de distintas partes de Colombia (Florina del Valle del Cauca, Secundino de la Costa Caribe, y los demás personajes de la capital), no obstante, cabe señalar que hay una inclinación, como lo habían evidenciado otras categorías, hacia los personajes de la capital, de índole cachaco, como caracteres emblemáticos de la clase media colombiana, de la comunidad nación, por ello que los personajes de otras regiones sean secundarios o estén relegados a otras funciones dentro de la familia, además de que sean minoría de forma cuantitativa en las formas de expresión y las formas de contenido (ver figuras No 19, 21, 22 y 33).

Los figurantes o extras, tienen un papel decisivo al contextualizar el escenario capitalino por medio de la visión social y cultural de comunidad. Estos aparecen en el 57% de los planos y destacan por referenciar sujetos inmiscuidos en las dinámicas urbanas de movilidad, es decir, el 34% son peatones o transeúntes, el 31% son conductores de automóviles, el 13% son conductores de taxis

y el 9% son los vecinos del barrio (ver figuras No 17 y 18). Ahora bien, estos resultados vinculan una noción de la comunidad ciudadana anclada o vinculada obviamente con los automóviles como objetos simbólicos de progreso de la clase media, pero también dicha noción se relaciona con una visión de ciudad vista desde sus espacios públicos y el proceso de urbanización territorial por medio de sus calles y de la movilidad en ellas.

La noción de territorialidad, característica imperante de nación, destaca por un escenario donde la comunidad se pueda movilizar como igual, esta concepción de territorio (sustancia de contenido), por donde se desplazan los caracteres y figurantes, se observa en la secuencia con un 30% de planos que se graban en las vías de la ciudad, un 24% en las calles del barrio y un 10% en el centro de la ciudad (ver figura No 33); es de mencionar, que todos los personajes que hacen presencia en la ciudad representan en su mayoría una clase media como grupo preferente (ver figuras 17, 18 y matriz de El Carro, sustancias de contenido, clases sociales).

En la secuencia de Los Viajes del Viento, los personajes principales son Ignacio y Fermín, los cuales tienen una predominancia del 42% y el 32% respectivamente (ver figura No 46). Estos personajes o caracteres, demuestran una fuerte relación de Maestro-pupilo en sus acciones (ver figura No 49), que como se ha demostrado con características anteriores, establecen que la conservación cultural es una dinámica primordial para la instauración generacional de marcos de costumbres morales, en este caso alrededor de la música y la idiosincrasia costeña. Si bien, hay una mayor carga en Ignacio como personaje principal, como se menciona con anterioridad, Fermín tiene una mayor participación en los parlamentos, prueba de que este personaje, en su rol de aprendiz, plantea sus apreciaciones de forma hablada, entonces, aquí la oralidad es una herramienta para reflexionar e indagar, en concordancia con la cultura alfabética, por ello este personaje muestra atisbos de esta cultura frente a los procesos de aprendizaje y enseñanza (ver figura No 50); en

cambio, el personaje principal de Ignacio se basa mayoritariamente en la gestualidad para transmitir su percepción ante las situaciones, se planta de manera acérrima en la dramaturgia y la iconicidad que estipula los planos, este rol provee un conocimiento ya establecido que quiere ser transmitido, hablando culturalmente, arraigado en Ignacio (ver figura No 46).

Es de mencionar que un 26% de los planos, no cuentan con personajes principales, otorgando importancia a la contextualización de un territorio de índole rural costeño para instaurar las prácticas culturales, de nuevo el territorio como sustancia de contenido es emblemático (ver figura No 46).

Los personajes secundarios en esta pieza son muy pocos, la mayoría de planos recae en la interpretación de los personajes principales y la contextualización del territorio, por ello que haya un 59% de planos con ausencia de los mismos. Entonces, se destaca la participación de Alfredo con un 20% de preponderancia en los planos en que aparecen los personajes secundarios; él es un guacharaquero que se presta para formar un grupo musical con Ignacio y Fermín; en segunda instancia, aparece el organizador del evento con un 16%, quien establece un rol de representación institucional del escenario cultural y musical de la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata; por último está Moncho con un 5 %, personaje conflictivo frente a la integración del grupo musical a causa de incompatibilidades externas con Ignacio, este personaje toca lo que se denomina como la caja (ver figura No 47 y matriz de Los Viajes del Viento, formas de contenido, roles).

Alfredo actúa como un personaje clave, es un catalizador frente a la adversidad de poder presentarse al festival, este sujeto funciona para afianzar la trama de manera positiva, permite conformar el grupo musical y a los personajes principales demostrar sus capacidades en el ámbito cultural musical; en contraste, aparece Moncho, quien establece un punto de quiebra en el que se niega a participar con Ignacio, establece un problema, sin embargo, al presentar un conflicto, hace

que germine el rol de Fermín como músico, quien lo reemplaza en la caja, por ello, aunque su participación es corta, ayuda en el desenvolvimiento del aprendiz, hay que denotar que hay mayor prelación a los personajes que fomentan una solución a las acciones. Desde otra orilla, el organizador del evento, que referencia la institución del festival, contextualiza el escenario del mismo, y además, se instaura como sujeto de poder, quien coloca unas condiciones organizativas, unas pautas de funcionamiento del contexto junto a las otras instituciones evidenciadas, como la alcaldía y la policía (sustancia de contenido), lo que significa que este personaje alude a la pretensión de revelar estructuras de poder que organizan a la misma comunidad (ver figuras No 47 y 55).

En el caso de los figurantes, el análisis cuantitativo muestra que se presentan en la mayoría de planos con un 67%, el porcentaje restante obedece a planos donde solo están los personajes principales y secundarios. En ese sentido, el público o la comunidad de Valledupar asistente a la tarima del festival obtiene una preponderancia con un 17%, le sigue los traseuntes de la plaza principal con un 13%. Estos porcentajes destacan el objetivo de caracterizar la comunidad a la que hacen parte los personajes, los cuales son integrantes de esta comunidad imaginada sin tenerse que conocer todos entre sí, contextualizan el ámbito rural costeño de Valledupar, apoyado por formas de expresión como el mismo vestuario. Es importante acotar que los figurantes se circunscriben a una clase media rural con un 83% de preponderancia ante esta característica; añadiendo que fomentan la ritualización alrededor de prácticas culturales germinadas en la música vallenata con un 92%, según las sustancias de contenido (ver figuras No 48, 59 y 60).

De otra manera, bien que, con un menor porcentaje aparecen como figurantes la mujer y el niño con un 7%, estos son elementos importantes en la concepción de las clases sociales y las dinámicas que se tejen entre ellas. Estos dos figurantes son de clase alta, se configuran en un

círculo cerrado de dos personajes, dando alarde de la concepción de oligarquía; la vestimenta y su representación en los planos (formas de expresión), plantean una diferenciación notable de los demás figurantes, por ello trastoca temáticas en las sustancias de contenido como lo es la diferenciación de la clase media y alta, la cual tiene un porcentaje de 7%; esto ayuda a fortalecer una apreciación anteriormente estipulada, hay una clasificación o taxonomía de clases, sin embargo, esa comunidad imaginada se identifica con mayor fuerza en la clase media (ver figuras No 41, 48, 54, 59 y 60). Finalmente, es importante indicar el figurante policía con un 4% de representatividad, dando alusión a una institución vigilante y garante de la seguridad del pueblo, el escenario cultural y la comunidad; aunque no tiene un porcentaje mayoritario, reviste de importancia al ser un figurante que denota una separación o segmentación que los distingue en la población.

En síntesis, se puede coincidir que las dos piezas escogidas referencian como personajes principales a sujetos masculinos (Siervo e Ignacio), los cuales tienen una posición dominante sobre los demás personajes, controlan la trama debido a sus posiciones y roles sociales, de cabeza de familia y maestro, son los que toman las decisiones que afectan el contexto. Estos personajes, al platearse como guías en el horizonte de la trama, recalcan la preocupación por las dinámicas de conservación cultural, lógicas de estabilidad en un proyecto de nación, a través de ámbitos o instituciones claves como lo son la familia o el ámbito educativo de enculturización simbólica.

Formas de contenido (conflictos y acciones)

Entrelazar y dar sentido dramático a los personajes es trabajo de los conflictos y acciones, relatan una dinámica oral – icónica en las formas de contenido que determinan procesos de elipsis sintáctica del cine como código, además, permite la interacción de todos los elementos que componen las formas de expresión de manera articulada bajo el tamiz de la narrativa que recrea una cultura mediática del llamado séptimo arte.

En este sentido, bajo la estructura narrativa que comprende los roles de los personajes y su actuar bajo el género ficcional de narración, se puede abordar en primera instancia la relación entre personajes y sus acciones, las cuales sustentan y refuerzan la prevalencia y predominio de ciertas figuras para la comprensión de directrices del proyecto de nación que intentan narrar estas películas analizadas.

En primera instancia, de los planos segmentados en la secuencia escogida en la película *El Carro*, se observa con gran repercusión la interacción del personaje Siervo con el entorno de manera solitaria en un 28% de aparición en planos, reforzando la importancia del papel del padre en la familia y una concepción patriarcal de esta institución en los ámbitos urbanos. A esto se le puede sumar un 13% de interacción de siervo con los figurantes, los cuales contextualizan los espacios y tiempos. Por otra parte, sustentando con gran ahínco la importancia de la institución familia, el 13% relata en vínculo familiar completo y un 12% la interacción entre madre e hijos (figura No 23).

Ahora bien, frente a la descripción narrativa, en los planos existe mayor relevancia en describir el orgullo de siervo por adquirir su nuevo carro y ostentarlo en las calles de la urbe, Bogotá, con un 28%, seguido de un 19% al recuperar su carro con gran alegría junto a su familia (figura No 24). Esto determina y apoya las anteriores afirmaciones y hallazgos en las sustancias de expresión y formas contenidas, donde hay un especial tratamiento y énfasis en el entorno familiar y el papel patriarcal de siervo, como también la consecución de un carro para determinar un estatus social en el entorno urbano, lo que conlleva a una edificación material y económica de la clase media dentro de la escala poblacional que construye la noción de nación en el filme.

Frente a los ambientes, el 60% de los planos se desarrollan en espacios públicos y el 36% en privados (figura No 25), lo que conlleva a la necesidad de evidenciar el contexto urbano de lo público, el escenario juega un papel muy importante en la narrativa, ubicar a los personajes en un

contexto que pertenece a la esfera pública relata la relevancia que es pertenecer a una comunidad imagina que se desenvuelve día a día en un territorio determinado, el cual es la capital bogotana y es emblemática la hora de representa una multiplicidad cultural de los personajes en convergencia de un mismo espacio, unidad y noción de características de nación.

En cuanto a la duración, el 47% de los planos obedecen entre 0 y 5 segundos (Tabla No 26), planos de corta duración que representan una gran movilidad y ritmo del filme, esto determina la continuidad de las acciones de los personajes y el continuo cambio de escenarios, sin embargo que haya prevalencia de los mismos en los planos determina que el ritmo y el continuo cambio busca dar matices y varias aristas a mismos espacios para generar una mayor contextualización de los personajes y ambientes, en este caso el orden capitalino y la institución familiar.

Por el lado de la película Los Viajes del Viento, la acción entre personajes se dan sustancialmente entre los figurantes con un 21%, lo que significa la importancia de evidenciar las características de la población costeña colombiana enmarcadas en un contexto rural que se quiere implementar como emblemático. Con un 24 % aparecen planos en donde se desarrolla el maestro Ignacio, destacando la figura y el rol de guía en esta cultura vallenata, por último se puede referencia la relación entre maestro y pupilo, entre Ignacio y Fermín, destacan de nuevo el rol de guía en la sociedad costeña (figura No 49).

En la descripción narrativa, existe una gran preocupación por la interacción de los personajes con el rito musical predominante que es el festival vallenato, donde la presentación del grupo con Fermín e Ignacio tiene un 53%, seguido de los figurantes observando la presentación con un 21% (figura No 50), esto representa la importancia fundamental que tienen los sistemas simbólicos que entretejen la cultura musical para abarcar convenciones sociales autóctonas en una comunidad imaginada, lo cual se dimensiona en una población mayoritaria de clase social, la clase

media. Esto destaca una necesidad de dar rasgos sólidos y estables en ese marco simbólico del código cultural, así sea en una noción de diversidad en la narración de nación. Ante unos fuertes elementos culturales que destaca el ritual vallenato del festival, los ambientes públicos son predominantes con un 90% (figura No 51), es elemental que al quiere destacar un contexto como este, junto a la consecución del planos generales (formas de expresión) y el atribución de personajes figurantes de los mismos, se busca ambientes públicos que referencien estas prácticas culturales más allá de los personajes principales, dando como consecuencia una fuerte marca del contexto musical para desencadenar las acciones de los personajes, como también el actuar colectivo.

Por último, se puede evidenciar una paridad entre la duración de planos cortos y largos, donde existe un 50% de planos que oscilan entre los 1 y 10 segundos y un 42% de planos entre los 11 y 20 segundos. Esto descifra dos condiciones fundamentales, en primera instancia los planos de duración corta pero que referencian mismos espacios y tiempos quieren matizar los mismos, darle múltiples vistas al espectador del contextos y los personajes; en segunda instancia, los planos que tiene mayor duración buscan inmiscuir las reacciones de los personajes frente al contexto y el acto cultural de la música, para darle mayor profundidad y relevancia a estas acciones.

En este punto, las formas de contenido revelan ciertas características diferentes en las dos películas, como también similares, pero que tejen una complejidad ante la narración de nación en su trama. Es de destacar que en ambas la acción de los personajes entre si y solos, destaca con fuerza la figura masculina para la toma de decisiones en los colectivos, casi de manera patriarcal en los círculos sociales. Además los figurantes son esenciales para destacar los contextos urbanos y rurales dentro de ámbitos públicos, lo que determina una noción compartida de comunidad

imaginada y destaca en los dos filmes un contexto moderno de urbanización que referencia progreso en esa noción de nación, el territorio es predominante en este caso.

Sustancia de contenido

Con el fin de establecer las temáticas y los acuerdos o convenios culturales que determina las formas de expresión y contenido a nivel gramatical del código, las sustancias de contenido evidencian los elementos abstractos enmarcados en una cultura popular que permiten matizar de manera referencial que contenidos comprenden las piezas fílmicas para retratar a través de las formas lo que se puede interpretar como nación el cine colombiano, de allí que se halle “ocurrencias en unidades semánticas generadas por el sistema semántico” (Eco, 2000, p. 89). En este sentido, estos códigos están sistematizados por medio de la matriz en características que instauran unidades culturales de índole denotativo y connotativo, las cuales construyen un entramado cultural que hace parte de sujetos y colectivos frente a saberes, valores, sentimientos, instituciones, clases sociales, etc.

Es así, en primer lugar se desarrollan algunas subtemas anclados al desarrollo de la trama y su narración, entonces, determinan el objetivo dramático de las piezas cinematográficas y las acciones de los personajes. En el filme *El Carro*, se puede observar con gran preponderancia como subtema la consecución de un bien material para dar noción de felicidad, seguridad y estabilidad a la institución familiar, la cual se cimienta gracias a las formas del código. Así, la compra del carro es el subtema fundamental de la secuencia con un 45% de reiteración en los planos seleccionados (figura No 27). Se puede destacar que la obtención de un carro conlleva, apoyada por las formas de expresión y contenido, una acción enmarcada dentro de los principios neoliberales y capitalistas de una cultura popular y alfabética instaurada en Colombia, a través de procesos

instaurados por la modernidad (como se establece en profundidad en el capítulo del marco teórico), entonces las perspectivas de los personajes que hacen parte de una institución familiar, la cual es la institución más importante con un 44% de representatividad, está determinada por la obtención de un bien que significaría, dentro de la trama narrativa (formas de contenido), un ascenso o descenso social en la jerarquía de clases, lo cual simbolizaría repercusiones en el bienestar familiar. En este orden, es pertinente dilucidar como las lógicas capitalistas de consecución de bienes es de suma importancia para la estabilidad de una institución familiar que determina las lógicas de producción de sentido en los sujetos de clase media, la cual es imperante en la consecución de personajes, sus roles y contextos, esta clase social está presente en los 53 planos de la secuencia escogida. Estas apreciaciones son apoyadas con los demás subtemas identificados, los cuales se desarrollan alrededor del objeto principal de la película, el carro; y además apoya la noción de la institución familiar como eje cultural de conservación frente a las directrices que conlleva la noción de nación.

Por otra parte, apoyando la institución familiar en formas y sustancias frente a sus representaciones y dimensiones, como temática fundamental se trastoca la paternidad en un 22% de los planos, donde se da un sentido patriarcal de la familia. Con la mayor preponderancia en las temáticas, aparece el logro personal y familiar que se obtiene en la compra del carro con un 29% (figura No 28), lo que conlleva a reforzar la apreciación moderna de estatus social de la clase media frente a la obtención material y simbólica del carro en las directrices capitalistas y neoliberales, lo que destaca las condiciones económico – sociales de esta noción de nación.

En cuanto a los predicados, instituciones u organizaciones importantes, prevalece la familia con un 44%, destacando esta institución como pilar fundamental de instauración de valores simbólicos en la sociedad. Sigue con un 27% el transporte urbano, que establece la importancia de

los procesos de urbanización y densificación poblacional para determinar una comunidad imaginada, y en último lugar se destaca las entidades financieras con un 9% (Tabla No 29) las cuales son muestra de la importancia del sistema económico para la naturalización de las interacciones sociales y culturales arraigadas a unos sistemas ya mencionados.

En el espectro de los sentimientos identificados con más ahínco, los cuales le dan matices a las representaciones narrativas y a los roles caracterizados de manera dramática, estos buscan lograr grados de identificación con los personajes familiares para vehicular una empatía con la trama y la noción de nación que trasmite, entre otras, de allí que el sentimiento que prevalezca a manera de catarsis es la alegría con un 32%, seguido de angustia con 16% y tristeza con 10% (Tabla No 30), sentimientos que ayudan a aumentar el clímax de la trama para llegar al sentimiento preponderante y catalizador de empatía con el espectador, lo que lleva a fomentar una adhesión con las características antes analizadas de manera emotiva.

Ante las relaciones familiares y de amistad que se identificaron en la película, es de mencionar que se sobrepusieron las primeras, ya que la institución por excelencia que referencia es la familia. Entonces, entre estas relaciones aparece la de Siervo y Florina con un 17%, pilares de la familia y cabezas de las decisiones, aunque si se toma como referencia los resultados de las formas de contenido y expresión frente a las narrativas y los planos, se instaura el rol de padre como directriz social de la familia, institución que demuestra lazos emotivos fuertes con un 17% en sus relaciones (figura No 31). Los vínculos de afinidad o amistad se evidencian en pocos planos, un 8% entre Siervo y el vendedor de artículos religiosos, y la familia y los vecinos con un 2% (figura No 32), sin embargo, que tengan presencia denotan algo muy particular en cada caso, en primer lugar, se destaca las habilidades comerciales que debe tener la cabeza de familia, como también su dependencia religiosa para solventar una protección dogmática, esto realza ritos religiosos y

comerciales que se entremezclan, una noción moral que dirige el actuar de la familia colombiana de clase media. En segundo lugar, que se destine pocos planos a la relación con los vecinos, pero sustanciales en términos narrativos de tiempo y que conlleven sentimientos catárticos de alegría, que es el sentimiento preponderante, establecen que estas relaciones logran una unidad de clase urbana, de apoyo de dicha comunidad imaginada, la cual se observa dentro de una unidad que da noción de diversidad territorial, lo cual acoge la urbe capitalina, ya que tanto los vecinos como algunos integrantes de la misma familia corresponden a distintas áreas geográficas del territorio colombiano.

Ahora bien, como se puede ver en este análisis, en sus distintas aristas de formas y sustancias, el territorio es fundamental, desde la consecución de planos generales y las disposiciones planos, hasta su juego narrativo entre escenarios y personajes para formar un contexto, lo cual es fundamental en la noción estipulada de nación, que concibe una territorialización determinada para establecer límites de actuación e instauración de ritos, clases sociales, dinámicas económicas de intercambio, entre otras características. En este orden, el territorio establecido se inscribe en un contexto urbano, pero da prelación a algunos segmentos de la ciudad capitalina como las vías de Bogotá con un 30% de prelación en planos, constituye en gran medida la urbanización en sus vías de acceso y comunicación o transporte, como también recrea la importancia del espacio público para evidenciar la territorialización común de los ciudadanos de clase media. Para ampliar el contexto e implantar una imagen prototipo de la institución familiar de clase media y como interactúa en un escenario urbano, se instaura las calles del barrio residencial con un 24% y el hogar en este mismo barrio con un 24% (Tabla No 33), es así que el barrio más allá de ser factor de urbanización del proyecto moderno, también es un imaginario que construye los elementos que tejen la vida de la comunidad imaginada de clase media, que como concibe la película, es la comunidad preponderante que narra el proyecto de nación en Colombia, por ello, el barrio reúne

desde elementos arquitectónicos donde la familia se concibe en un hogar – casa, hasta dinámicas sociales de apoyo entre los vecinos que buscan el mismo imaginario, solidaridad colectiva que posee los atisbos de la concepción de nación.

Los rituales que se pueden observar en la película *El Carro* de manera sistemática debelan sistemas simbólicos que articulan las formas y sustancias del código cinematográfico, generan prácticas simbólicas y sistemas que buscan su reproducción mediante convenciones sociales que referencian aprobación o rechazo por la comunidad imaginada a la que hace referencia Benedict Anderson al referenciar su concepción de nación. En este sentido, establecer un legado de progreso extraído de la modernidad frente a la obtención material de objetos como el carro establece simbolismos de integralidad en el proyecto de nación y sus directrices neoliberales, esto se refleja en el 32% de planos con el ritual de mostrar una nueva propiedad para revelar mayor estatus y el 13% de apropiación simbólica y sentimental del carro por parte de la familia (figura No 34).

En la película *Los Viajes del Viento*, las sustancias de contenido revelan otras particularidades que obedecen al ámbito rural. En los subtemas desarrollados, se ancla preponderadamente la participación en el festival de la leyenda vallenata con un 68% (figura No 53), otorgando suma importancia a este ritual que relata una conglomeración de sujetos para apreciar y aprobar este tipo de música, a la cual le otorga simbolismo de la cultura costeña atlántica. De allí, y para reforzar el contexto que hace parte de ese proyecto de nación con marcas culturales definidas en la música, se trastoca una temática provincial y regional Caribe con un 34%, seguida de una música folclórica vallenata con un 34% (figura No 54) para descifrar una identidad marcada subjetiva en este colectivo a través de la composición artística.

Por otro lado, dentro del contexto se destacan cuatro instituciones u organizaciones, un 80% de los planos referencias las agrupaciones folclóricas vallenatas, se destaca la carga artística como sistema simbólico regional que se traslada a los actuares emocionales y sociales de las poblaciones de la costa Caribe, en este caso de Valledupar. Como institución reguladora de estas prácticas, aparece la Fundación de la Leyenda Vallenata, que sirve de ente evaluador también, dando un estatus institucional a las prácticas culturales musicales de la región. Como ya instituciones de control gubernamental están la policía con un 5% y la alcaldía con un 2% (figura No 55), esto instaura una gran relevancia, ya que su aparición representa la estructura estatal coercitiva en los habitantes, elemento permanentes en su diario vivir que regula su actuar ciudadano dentro de las convenciones sociales y el contrato social que se adquiere en la noción de nación.

Frente a las relaciones familiares y de amistad identificadas, se observa que en el 17% de los planos aparece una relación de madre e hijo en figurantes, como en un 4% se observan conyugues (figura No 57), entonces la institución familiar to0ma relevancia en estas relaciones y su presentación, tanto en clase media como en las clases altas regionales, es de recordar que la familia es un ente fundamental de conservación cultura para el proyecto moderno de nación en este sentido, y a nivel rural referencia su fuerte presencia para convocar a los escenarios artísticos. En cuanto a las relaciones de amistad, en esta película son bastante fuertes, pero con cierto sesgo jerárquico, ya que la relación predominante es la de maestro – pupilo de Ignacio y Fermín con un 34% (figuras No 58), aquí los mecanismos de conservación cultural y simbólica son esenciales, esta relación establece que los procesos de educación se instauran en estos dos roles de manera simbiótica, evidencia la aprehensión de sistemas simbólicos, en este caso musicales, aprobados por la cultura dominante y mediática para una reproducción sistemática de forma moral y ética en la memoria colectiva de la comunidad imaginada de los que se considera nación.

Esta película tiene un territorio marcado a través de todas sus escenas, sobre todo en la secuencia analizada, la cual se desarrolla en el casco urbano de Valledupar, que se matiza gracias a la población con muchas características rurales costeñas evidenciadas en las formas de expresión. Además, se centra sustancialmente en el ritual que conlleva el festival vallenato, fomentándolo como anclaje cultural de arraigo ancestral dentro de la identidad que forja la comunidad imaginada colombiana. Entonces, para lograr empatía con este ritual, la estructura simbólica que conlleva la música vallenata, los roles de los personajes y la aceptación de sus relaciones sistemáticas, la narrativa dramática busca una identificación a través de las emociones y sentimientos de los personajes, que a manera de catarsis para solventar los problemas y dificultades comienzan con exaltar sentimientos de incertidumbre con 19%, nostalgia con 12% y tristeza con 10%, para llevar a una empatía de los correcto con un sentimiento de alegría con un 22% de presencia en los planos (figura No 56).

Por último, se referencia dos clases sociales en este filme, la clase media con un 63%, una clase que es preponderante y emblemática para dimensionar homogéneamente la población mayoritaria que comparte la comunidad imaginada de una nación, con matices rurales pero con una sostenibilidad económica y un respaldo social frente a las prácticas culturales. También se evidencia una clase alta con un 17% (figuras No 60), la cual se divierte con estas prácticas culturales, pero siempre alejada de la clase media, con ciertos matices en vestimentas y acciones que permiten hacer referencia a sus anclajes económicos.

En este punto, a manera de conclusión se puede encontrar varias intersecciones en las sustancias de contenido de las dos películas de suma importancia que alimentan su noción de nación y las cuales son referenciadas y estructuradas de distintas formas por parte de las formas de expresión y contenido. Entonces, se puede constatar en el análisis que las sustancias de contenido entre los

subtemas y las temáticas trastocadas, relatan una influencia fuerte de la institución familiar como pilar fundamental y conservador de la cultura, de lo que debería ser una sociedad y nación frente a lineamientos morales particulares. Ahora bien, las directrices económicas para determinar un estatus social o una supervivencia, caso de las dos películas y las secuencias, son predominantes de manera socavada, donde se ve el modelo económico y político estipulado a nivel rural y urbano, con consideraciones modernas de urbanización.

Los rituales simbólicos son muy importantes a la hora de evidenciar que sistemas de significación se quieren reforzar en los filmes, sobre todo teniendo en cuenta las estrategias narrativas que utilizan en las formas de expresión y contenido para afianzar empatía a través de los sentimientos y emociones transmitidas en el accionar dramático y narrativo. Es así, que estos rituales evidencian tres vertientes, el musical, el religioso católico y el ascenso social por concebir bienes materiales, y dicha empatía se logra reproduciendo de manera ascendente las emociones en la narración, desde sentimientos de angustia, incertidumbre y tristeza que aumentan la tensión y el clímax, hasta llegar a un panorama de resolución con alegría y aprobación de los mismos.

4.2. Análisis De Acto Formativo Frente A Matriz De Análisis Cinematográfico

El establecer que el ejercicio práctico y académico de la comunicación social y la publicidad implica una íntima relación con el contexto del sujeto y un esfuerzo analítico con este, retrata una necesidad de reforzar un pensamiento crítico de lectura de la realidad o realidades mediáticas, lo que conlleva a una transformación de la realidad desde la reflexión de discursos, lo que hace pertinente el campo de la semiótica en este proceso de formación de los estudiantes.

Este ejercicio busca hacer reflexionar de manera metacognitiva sobre la importancia de herramientas como la matriz de análisis cinematográfico para fomentar las competencias investigativas y de pensamiento crítico en los estudiantes de comunicación social y publicidad,

esto al analizar categorías que comprenden la realidad nacional como lo son la nación en producciones mediáticas como lo son las cinematográficas. En este sentido, después de aplicar todo el proceso explicado con antelación, se utilizó los textos reflexivos creados por los estudiantes donde analizan los datos de la matriz y el ejercicio en sí como proceso de autorregulación del aprendizaje.

Para analizar estos trabajos se expone a continuación los participantes del curso de Pensamiento Crítico de la Universidad Central, quienes trabajaron en grupos de máximo tres personas, en este sentido, de manera consecuente, se secciono el trabajo escrito reflexivo en una matriz sencilla de análisis donde para generar las reflexiones necesarias para este trabajo investigativo, por un lado se observa los conceptos de nación extraídos por los estudiantes según las formas y sustancias de contenido y expresión, y por otro su reflexión frente al ejercicio. Los textos completos y las matrices realizadas de los fragmentos escogidos reposan en los anexos.

Grupo No 1:

Karen Avila (Comunicación social)

Alejandro Eraso Arias (Comunicación social)

Vanessa Baquero Ruiz (Comunicación social)

Grupo No 2:

Danny Claros (Publicidad)

Yesika Velazquez (Publicidad)

Grupo No 3:

Karen Gómez (Comunicación social)

Santiago Reyes (Comunicación social)

Hector Fabián Carrillo

Grupo No 4:

Jorge Asmar (Publicidad)

Brayan Osorio (Publicidad)

Juan Medina (Publicidad)

Grupo No 5:

Juan Diego Forero (Comunicación social)

Katherinne Uintaco (Comunicación social)

Grupo No 6:

Sebastián Mediorreal (Comunicación social)

Tabla 6: Matriz de análisis simple

Grupo	Concepción de Nación en la película según las formas y sustancias de expresión y contenido	Reflexión sobre el ejercicio en la asignatura
Grupo 1 (Película El Carro)	“La película está demarcada por diferentes estereotipos y estilos de vida que se pueden ver reflejados en la actualidad. Los planos y transacciones que nos presenta el director nos	“Este ejercicio nos permite ver el fondo de estas producciones, que a simple vista no vemos. Gracias a la matriz podemos seccionar mejor el discurso de la película y ver su trasfondo,

	<p>sumerge en la realidad de los personajes, en su deseo por obtener un bien material para generar un estatus en la sociedad, situación nada distinta a lo que nos enfrentamos en Colombia".</p> <p>"Los roles dentro de la familia es otra categoría importante para destacar, ya que podemos evidenciar las responsabilidades que tiene cada miembro y como se desenvuelve para crear un ambiente sano entre ellos".</p> <p>"Podemos evidenciar una nación cultural ya que se ven diferentes figuras de persona dentro de los personajes en la película, tanto como en los pertenecientes a la familia, estando en una constante convivencia y respeto hacia los estilos de vida y pensamientos tan distintos que se presentan en cada uno de ellos".</p>	<p>como ver tras las líneas de un texto. Podemos descubrir cómo quieren que veamos nuestra nación de manera implícita. Al poder ver que esconde la película, podemos establecer mejores juicios y llegar a nuevos argumentos para analizarla desde nuestras carreras".</p>
<p>Grupo 2 (Película El Carro)</p>	<p>"La Nación, entendida como un grupo de personas, que se adaptan a un territorio en específico, identificadas por una cultura, identidad, y que se rigen bajo parámetros sociales, económicos y políticos establecidos. La definición anterior nos permite realizar un análisis sobre la secuencia de la película escogida "El Carro" en relación con dicho concepto, aterrizando en el contexto Colombiano. Colombia, es un país latinoamericano, el cual se enmarca bajo un contexto social basado en la historia y acontecimientos que dejaron huella hasta el día hoy. En</p>	<p>No hubo esta reflexión.</p>

	<p>esta secuencia podemos evidenciar varios aspectos que hacen parte de la cultura colombiana y que representa a una familia estrato medio, típica de nuestra sociedad". "Los rituales como el dormir en el carro al ser una nueva adquisición e integrarlo al núcleo familiar, se relaciona con un tema netamente cultural, el apego hacia las cosas materiales y que posicione al sujeto dentro de una sociedad que le da un valor importante a temas como este, hace que las celebraciones vayan más allá de una felicitación. Que todo el entorno social en el que se desarrolla sea parte del sentimiento de "felicidad". "La incidencia de la religión como último factor a analizar dentro de esta secuencia, evidenciamos la incidencia de la iglesia en los pensamientos y formas de actuar del padre de la familia, sin embargo también una crítica sobre la representación dentro de la sociedad, en nuestro país, la iglesia juega una parte fundamental, en una familia como la Velez, se refleja que son devotos aún cuando sepan o vean acciones que pondrían en tela de juicio los fundamentos sobre los cuales se rigen las personas entregadas de lleno a la religión".</p>	
Grupo 3 (Película El Carro)	No hicieron este análisis.	No hicieron este análisis.
Grupo 4 (Película Los Viajes del Viento)	"Los planos que más se usan son los medios y los medios cortos, debido a que se hace	"Esta matriz nos sirve para poder reflexionar a profundidad sobre estas

	<p>énfasis en el elemento de tocar el acordeón, es darle el protagonismo al acordeonero cantando y dedicando su prosa para ganar a su desafiante. Estos cantos se unen a la cosmovisión de nación de que cada persona recoge su tradición, si bien es el mismo encuentro de vallenato, cada participante habla desde sus tradiciones y sus conocimientos”.</p> <p>“el elemento cultural se une a la condición humana que ve en este lugar, el ideal para formar su subjetividad, en este caso el duelo de acordeones”.</p> <p>“Tocar un instrumento musical va de la mano del territorio y el valor cultural que predomina en esta región, por ejemplo el honor de tocar acordeón se valora más en este territorio”.</p> <p>“En el duelo de acordeones se manifiestan los conceptos de nación de aceptar las diferencias y resaltar las coincidencias, aunque haya un solo ganador, el público en general busca lo mismo, escuchar música de su región como forma de mantener tradición y respeto por las raíces de sus ancestros”.</p>	<p>películas y productos mediáticos, que venden ideas de lo que puede ser nación sin que lo percibamos directamente, por eso hay elementos que permiten mirar más afondo. Mirar las formas y sustancias permiten desarmar la película en partes para analizarlas separadas y llegar a mejores conclusiones.</p> <p>Poder ver que hay detrás de estos productos comunicativos permiten generar mejores análisis y tener más argumentos para decidir si poder “tragar entero” o poner en duda lo que dicen”.</p>
<p>Grupo 5 (Película Los Viajes del Viento)</p>	<p>“es importante tener claro el concepto de nación. Como dirían Theodore Coulombis y James Wolfe en su libro ‘Introducción a las relaciones internacionales: Poder y justicia’ “La nación es un concepto histórico fundado en la identidad cultural que comparten personas individuales...” pero nosotros</p>	<p>“Este trabajo permitió de manera directa analizar todos los elementos de la composición de la secuencia de la película, que apartados y herramientas utiliza el director para proporcionar un imaginario de nación. En este sentido nos permitió ser reflexivos y vincular otros saberes que teníamos e</p>

	<p>queremos plantear una hipótesis un poco diferente. Abordaremos el concepto de nación como una simple excusa o un simple invento humano y racional para separar , desglosar y por tanto estigmatizar a cierto porcentaje de la población mundial, es decir, que para nosotros todas esas características que fundamentan la identidad cultural de una población en realidad solo son rasgos mutados de colectivos de individuos separados por el mar, por los kilómetros y por el egoísmo; así como el Apartheid en Sudáfrica, se generan estos distintivos, estas “nacionalidades” para dividir y dominar a los individuos en relación a la imaginación. Igual que Karl Marx separaba a individuos por clases sociales simplemente por su calidad o capacidad de adquirir capital y basado en esa hipótesis los individuos tenían que ocupar un espacio dentro de la sociedad y adquieren obligatoriamente ciertos comportamientos heredados”.</p> <p>“Empezaremos con lo obvio, la historia se desarrolla en Colombia en el año 1968, año en el que se celebró el primer festival de la leyenda vallenata. De por si eso ya es bastante, la música es como diría Beethoven “una revelación más profunda que la propia filosofía” por ende podemos deducir que hace parte fundamental de la</p>	<p>investigamos, así poder profundizar y dar una perspectiva propia, una posición e interpretación con una argumentación solida partiendo de la matriz de análisis. Esto ayuda a ser más reflexivos y críticos, nos da mayores herramientas para observar profesionalmente los discursos que conllevan estas producciones audiovisuales”.</p>
--	--	---

	<p>cultura de una nación, y el vallenato, históricamente es propia de nuestro pueblo, una disputa por la sangre de este país, propia de nuestra supuesta alegría y parrandería. Es un año donde el papa Pablo VI visitó Colombia, no por nada la película empieza con un plano detalle de la frente de devotos católicos recibiendo la cruz de ceniza, indicando férreamente nuestra fe ciega y manca en el señor de los cielos; por esto hay que tener en cuenta que tanto el catolicismo como el vallenato son religión en este país, y la película se encarga de afirmarlo. Ya había ocurrido el bogotazo, hecho que transformó este país, política y violentamente”.</p> <p>“dentro de esta secuela y seguramente dentro de la película, se puede apreciar el elogio que se le otorga al paisaje de los pueblos del norte de Colombia, logrando así una saturación del color dentro de las diferentes escenas, aquí, simplemente analizando la estética del color podemos señalar, a un conglomerado que siente altivez por su territorio y por los contornos difusos, como los son estos pueblos apartados, que carecen de un sustento económico constante, y aunque la nación busca insertar las relaciones étnicas, políticas y culturales, no deja de liarse con el concepto de Estado, y es por ello que buscamos apartarnos de este, sin</p>	
--	--	--

	<p>enaltecer su dominio dentro de la economía, concluyamos que la palidez del color y la apariencia sujetos a la vestimenta de los personajes, pertenecen a una de las singularidades de estos territorios obviados”.</p> <p>“En la Edad Media el concepto de nación tenía relación meramente al origen de alguien, como ya se había mencionado antes en este texto, sin ninguna relación sociopolítica, seguramente podemos contrastarlo con la muerte del campesino dentro de la secuencia, pues es bien cierto que el origen de una lucha solo es la pérdida triunfante de un campesino, que muere con orgullo tras el combate y por haberse encontrado dentro de él y el nacimiento aniquilador de quien logra librarse de la muerte, particularidades de la población Colombia y sobre todo de estos lugares apartados en donde este tipo de rituales son habituales tras la festejación para la fecha, seguramente dentro de nuestras costumbres el espectáculo se encamina más allá de lo elegante o la melodía de un acordeón, que es requerido en segundo plano, para una pugna entre machetes, este último elemento mencionado, también puede caracterizar a la población colombiana, y aunque dentro de este tipo de rituales se suelen utilizar estos artefactos, la violencia debe calificar los comportamientos en los</p>	
--	--	--

	<p>distintos campos, sean estos sociales, económicos, políticos, entre otros y por lo tanto se muestra de manera desmedida y/o excesivo".</p> <p>“La nación “es un grupo humano consciente de formar una comunidad, que comparte una cultura común, está ligado a un territorio claramente delimitado, tiene un pasado común y un proyecto colectivo para el futuro”, así pues, es colectivo el hecho de toparse dentro de la secuencia, un lenguaje burdo, coloquial y palabras entonadas violentamente, por ejemplo “hijueputa”, es un conjunto de términos que han sido adoptadas por nuestra cultura, una abreviación, que se ha emparentado a nuestro lenguaje, pero que en cierto sentido es ajeno a nosotros, pues se sabe que era un conjunto de palabras pronunciadas por los españoles asentados en las colonias de América, que ampararon los indígenas, que de esta misma manera se transformó por la mala dislexia hacia la asimilación de un nuevo idioma y que se ha impuesto dentro de nuestros ancestros para naturalizarlo. Por supuesto no es lo único que hemos adoptado, casi naturalizamos el sonido vallenato dentro de nuestra popularidad, sin embargo, este tiene orígenes europeos, Europa no se lleva el mérito propio, pero si hemos postulado al acordeón diatónico, que tiene origen</p>	
--	---	--

	allí, y que es el instrumento representativo de este género”.	
Grupo 6 (Película El Carro)	<p>“decir entonces que la idea de nación se sustenta desde diferentes frentes como la musicalización que es otorgado por el cantante Mario Duarte y su canción Golpe de ala, que fue muy importante en la década del 2000 en la ciudad de Bogotá, y que en su lenguaje expresa diferentes rituales del día a día que involucran al público en su carácter de recepción”.</p> <p>“Frente a nación, bajo la idea de contar un poco la historia de una “típica familia de clase media” se imprimen varias ideas o idiosincrasias generando empatía e identidad con lo que puede vivir o significar la familia Vélez o cualquier familia que sienta afinidad con los hechos o la historia compartiendo un vínculo histórico, cultural y religioso en un territorio que se demarca bien con la narrativa, la imagen, los sonidos y los personajes de la película el Carro”.</p>	<p>“Este ejercicio potenció mis habilidades de análisis, me permite estudiar un producto mediático de manera sistémica, por partes, con detalle, resaltando y evidenciando elementos que no se descubren a primera vista y desde la comunicación permite hacer una reflexión frente a como somos de conservadores en el concepto de nación, algo que no se observa con detenimiento”.</p>

Fuente: elaboración del autor.

Para empezar, es de acotar que se desprende un análisis de tipo cualitativo de esta matriz, donde se puede identificar regularidades entre los discursos de los trabajos de los estudiantes que permiten retratar coincidencias básicas frente a sus procesos de aprendizaje al utilizar las categorías y resultados arrojados por la matriz de análisis cinematográfico.

En este orden, los estudiantes de esta asignatura de Pensamiento Crítico, retratan un conocimiento previo sobre lo que consideran nación. Se observa en algunos de sus apartados la

construcción previa de la categoría, sin embargo, también mezclan en su retórica saberes recogidos en su experiencia personal y académica, se evidencia una construcción propia de la categoría en conjunto con los compañeros de su grupo, lo cual demuestra la lógica constructivista.

Para este análisis, los estudiantes utilizaron los resultados recurrentes de manera cuantitativa para establecer juicios cualitativos. Es así, que hacen un acercamiento a la opción de nación desde el predominio de los planos con el territorio, recalcan una apropiación urbana de la ciudad, aunque sin mayores detalles, por parte del contexto rural, establecen mas especificidades con los paisajes de las tierras costeñas.

Por otra parte, existen recurrencias en el papel de dos instituciones claves para determinar directrices morales en los sujetos que comparten una comunidad en la noción de nación. En primer lugar, aparece la familia, pero una familia estereotipada desde la clase media, donde instauran unos roles definidos para guiar las actitudes de los miembros de la misma. En segundo lugar, está la iglesia, es un estandarte moral de carácter católico que tiene una gran representatividad por su incidencia en los fragmentos analizados, pero también por su trasegar histórico. En este punto, los estudiantes hay un vinculo entre los parámetros morales de estas instituciones y las implicaciones temporales para arraigarlas en las comunidades.

De manera ambigua, hacen una continua referencia a la carga cultural cimentándola en la identidad, por un lado, determinan la cultura como parte de la noción de nación frente a la sistematicidad de prácticas realizadas que se deben respetar o hacer, por otro, hacen especial énfasis en la música vallenata, como una filosofía popular en sus armonías y letras.

Articuladamente, como práctica cultural, referencian los rituales, dinámicas simbólicas que buscan establecer una posición social en la comunidad que hace parte de la noción de nación. En este

sentido, el apego a la materialidad y los objetos de consumo son de gran influencia para un orden de felicidad en los sujetos al sentirse juzgados por otros dentro de la misma población.

Ahora bien, aquí se puede evidenciar particularidades, en gran manera con el grupo No 5, el cual establece una interpretación diferente y se preocupa por hacerlo saber, mirar dentro de la concepción crítica puntos diferentes a los lugares comunes, entonces, aunque instaura una identidad cultural dentro de la noción de nación, la encasilla como un proceso de dominación por clases dominantes para separa la conciencia colectiva y a los mismos individuos, este fenómeno fomenta la escala social a partir de la adquisición de capital, lo que obliga a los sujetos a adquirir comportamientos heredados para dar forma a la nación.

Los estudiantes en este punto demostraron la capacidad de formar vínculos entre saberes de su experiencia y conocimientos formales investigados en fuentes científicas. También construyen juicios con articulaciones exactas de las categorías de la matriz cinematográfica, de seguir instrucciones frente al ejercicio, crearon dinámicas propias de análisis que vincularon las categorías con sus experiencias e investigaciones.

Ahora bien, se puede observar que los estudiantes tienen dificultad para fortalecer sus argumentaciones a partir de la mención específica de los datos cuantitativos, lo que demuestra un análisis débil en materia de argumentación por ejemplos y deducción, además no utilizan todos los datos que arroja la matriz para el análisis solicitado.

Frente al acto reflexivo de evaluación del ejercicio, algunos grupos no lo realizaron, y los que lo hicieron establecieron apreciaciones generales. Sin embargo se puede denotar una ilación con el sentido de la materia, la carrera profesional y las importancia del uso de la matriz como herramienta de análisis. Como resultado, se puede constatar un ejercicio de metacognición, donde referenciaron su aprendizaje a partir de la segmentación de una producción mediática con

la matriz, fueron totalmente consciente de su procesos analítico y la profundidad que conlleva esto.

El ejercicio develó en ellos la importancia de examinar meticulosamente los discursos desde la semiótica para ver tras las líneas las intenciones de los creadores de los mismos en cuanto a categorías tan importantes como la nación. En este sentido, establecieron la importancia del pensamiento crítico respecto a develar nuevas aristas no visibles para construir discursos sólidos en argumentos tejidos de manera científica desde sus propias carreras. Además, fueron reflexivos frente a la necesidad de ser investigadores y analistas en sus carreras, la necesidad de poder articular saberes estructurados para leer la realidad y observar visiones dominantes en el contexto colombiano.

CAPITULO V

5. Conclusiones Y Recomendaciones

Desde el campo reflexivo que otorga la pedagogía, cinematográfica en un orden informal, se pudo evidenciar como se narra la nación en las prácticas educativas cinematográficas, en su estructuración simbólica, así, este proyecto de investigación develó clara directrices de análisis y reflexión frente al abordaje del cine colombiano, en el caso de las películas El Carro y Los viajes de Viento, frente a la categoría de nación, lo cual es de suma importancia para la edificación de subjetividades en el Colombia e imaginarios mediáticos, donde el cine desde a partir de su historia universal y nacional ha sido un escenarios de anclaje cultural de manera masiva dentro de la lógica occidental moderna desarrollista.

En este sentido, con los resultados obtenidos y su posterior análisis meticuloso, se pueden obtener varias conclusiones respecto a hallazgos cognitivos que arroja la estructura mediática del cine y su

posibilidad formativa de subjetividades en las lógicas comunicativas de los medios en el campo de la educación informal. Por otra parte, de manera metodológica se encontraron conclusiones respecto al análisis semiótico estructural y sus posibilidades educativas ante el fomento de competencias investigativas y de pensamiento crítico en estudiantes de educación superior de carreras como comunicación social y publicidad.

Con este contexto, en primer lugar, es pertinente acotar como se responde la pregunta de investigación, que obedece a los dos primeros objetivos de esta investigación. La pregunta ¿Cómo se narra la nación en el cine colombiano ficcional en el periodo 2000-2010? Se abordó mediante una perspectiva semiótica de la teoría de los códigos de Umberto Eco, la cual fue efectiva para lograr el propósito de los objetivos específicos, permitió de manera sistemática y metódica fragmentar de manera estructural el código cinematográfico para analizar las películas escogidas, así develar sus formas y sustancias y comprender la incidencia de la construcción del discurso, de allí poder develar con precisión la narración de la categoría de nación a partir de dos secuencias de estas películas.

Ahora bien, este análisis permitió hacer precisiones de carácter inductivo, desde las estructuras de las películas sobre la categoría nación, hasta poder referenciar y reafirmar el carácter moderno y desarrollista de la cultura mediática del cine que se explicó con detalle en el marco teórico.

Entonces, al establecer el alcance del primer objetivo específico que relata el Determinar qué nación se construye mediáticamente, a través del cine entre 2000 – 2010, directamente constituye la comprobación de la hipótesis ofrecida en esta investigación, la cual establece que la nación en el cine Colombiano como concepto abstracto se reviste de múltiples características desde los procesos civilizatorios occidentales, de allí que el cine no escape a estas características para abstraer dicho concepto. Sin embargo tiene una particularidad desde sus formas y sustancias para

narrar y dar predominio a ciertas cualidades de este concepto en los cuales se destaque la institución de la familia, la religión, los contextos rurales y urbanos, como también la estructuración de clases sociales.

La categoría de nación derivada del análisis no dista de la concepción construida en el marco teórico y que en gran medida se basa en las apreciaciones del autor Benedict Anderson (2011), las cuales determinan el proyecto de nación como una herencia de varias latitudes del planeta, pero que se cimentan con fuerza desde la modernidad y su proyecto occidental. Es así, que propone vertientes desde varias aristas que comprenden una comunidad imaginada, dimensión de prácticas socio-culturales y simbólicas frente a convenciones y acuerdos, el dimensionamiento de un territorio y las características que este pueda poseer para crear una identidad definida, y entes de regulación y control desde las estructuras estatales que soporten una soberanía.

Entonces, las películas *EL Carro* y *Los Viajes del Viento*, demuestran dos panoramas distintos frente al contexto urbano y rural, no obstante en sus narraciones tejen esa categoría de nación con similares matices. En primer lugar establecen una gran importancia en las relaciones de los personajes (formas de contenido) frente a la conservación cultural y su sentimiento de común unión en dinámicas de maestro – pupilo y padres – hijos. Las configuraciones de las formas de expresión y contenido generan preponderancia en las construcciones de los imaginarios institucionales y la importancia de los mismos, por ejemplo la familia, la cual se evidencia como patriarcal en el ámbito urbano, demás en los dos contextos se marca fuertemente la incidencia moral de la iglesia católica como ente regulador de las prácticas cotidianas, lo que destaca esa tradición sistémica y conservadora de la nación en las vertientes dinásticas y religiosas.

Las formas de expresión establecen varias aristas que variopintan esa concepción de nación de Anderson que presta un panorama amplio de interpretación, entre el análisis realizado se puede

destacar como procesos de elipsis determinan una consecución de planos en exteriores y ambientes públicos para generar inmersión en una comunidad colombiana de las dinámicas, estereotipos y personajes evidenciados a nivel rural y urbano. Además, las instituciones estatales como la policía o las administraciones públicas se presentan como autoridades irrefutables de acatamiento frente a las normatividades que rigen ese sistema nación y se rigen en el acto y escenario de lo público.

Frente a la tradición icónica, la imagen y su composición devela intenciones para armar estructuras de personajes que son estereotipos y arquetipos de la sociedad occidental, pero que en Colombia se relacionan con las características del contexto, entonces se deja ver una mezcla entre colonialidad moderna occidental a nivel urbano y la particularidad y diversidad colombiana. Entonces, así se observe una variedad de personajes al interior de la misma institución de familia o interacción de personajes (costeños, caleños, cachacos, etc.), se mantiene unas directrices en la composición de planos y ángulos frente a comportamientos para establecer roles, como la cabeza de familia Siervo en las decisiones, o el maestro Ignacio. También se resalta herramientas conservadoras de cultura como las instituciones educativas, sin embargo, se prima de gran manera la cultura oral como transmisora de reflexiones y saberes.

Los parlamentos, sonidos y silencios establecen lenguaje propio de contextualización, al igual de la imagen, representan una cosmovisión propia y una huella identitaria a nivel urbano como rural, donde por un lado hay una gran fuerza anglosajona que se combina con los grises y azules de los procesos de urbanización, y por otro aparece las raíces vallenatas tejidas por las tradiciones costeñas y que se mantiene a través de rituales que son oficializados por instituciones estatales.

Las sustancias de contenido son de gran importancia, establecen temáticas y estructuras abstractas que vehiculizan las películas, como el sometimiento hegemónico por los bienes

materiales para establecer un estatus social o la carga cultural musical que describe los territorios que puede delimitar el accionar nacional. Pero, dentro de las dinámicas mediáticas del cine, las formas de expresión y sustancia instauran el cómo se implementan esas abstracciones de manera explícita, el orden de su prelación y jerarquización, son las que permiten aterrizar a un contexto esas categorías y concepciones generales como la nación en este caso. En otras palabras, las formas simbólicas del código cinematográfico son las que otorgan esa marca distintiva frente a la concepción de nación en Colombia.

Ahora bien, aunque existen grandes matices en las formas que determinan la particularidad del proyecto de nación en Colombia, el cine reproduce mecanismos colonizadores modernos, sigue generando una conservación cultural occidental frente al modelo neoliberal y capitalista, implanta modelos de felicidad y escala social germinados en la consecución de bienes materiales y la dependencia económica. Tanto a nivel rural como urbano se observan en los planos generales y las secuencias de los mismos una dimensión de los espacios públicos en las lógicas desarrollistas de las potencias colonizadoras de occidente.

Frente a la referenciación temporal de las películas, antes y después de la ley de cine de 2003, se puede establecer que es difícil llegar a conclusiones determinantes en sus lógicas de producción, además por los tipos de narración de los filmes escogidos, no obstante, se puede decir que el aumento y el incentivo que produjo la ley de cine afectó notablemente los niveles de producción de las películas, esto se puede contrastar en las direcciones de fotografía en los planos, como se puede ver en *Los Viajes del Viento* y la calidad artística de sus formas, esto hace se haga un mayor énfasis en las locaciones exteriores y los contextos, factor clave de delimitación territorial para la concepción de nación.

En este punto, con el alcance del primer objetivo y la confirmación de la hipótesis, la cual se robustece con la investigación realizada, el segundo objetivo toma forma en cuanto al reconocimiento del papel del cine en la formación de la categoría de 'nación' colombiana. El realizar este análisis devela un claro interés del cine por fomentar una visión particular de categorías como nación en sus producciones, lo cual en sus propósitos de entretenimiento fomenta procesos de enculturización.

En este orden, se reafirma las apreciaciones edificadas en el marco teórico frente a la cultura mediática y el cine como medio de discursos, en este caso dominantes occidentales. El cine como industria cultural define, categoriza y jerarquiza discursos, de allí la narración de nación develada, en este proceso, como escenario de entretenimiento, también germina y reproduce discursos que son adoptados, negociados o puestos en duda, pero se solventa en dinámicas comunicativas masificadoras desde una cultura mediática y popular en una sociedad de masas, por ello que genere procesos de enculturización y educación informal, añadiéndole, que su producciones simbólicas basadas en la tradición oral – icónica y narrativo – dramatúrgica hace uso de herramientas empáticas que generan relaciones directas con sus espectadores.

En cuanto al tercer objetivo específico de establecer un acto formativo curricular educativo a partir de los hallazgos de investigación, se realizó a cabalidad, su incidencia trato de articular un proceso de análisis sobre producciones que fomentan una educación informal en un escenario de educación formal. En este sentido, este ejercicio demostró la importancia de establecer concientemente que el cine genera procesos de educación informal y estimula la aceptación de discursos dominantes que afectan la vida cotidiana de los sujetos enmarcados en una nación, entre otras cosas. De allí que sea sumamente importante tener herramientas de análisis minuciosas para poder construir posiciones solidad en argumentaciones basadas en el

pensamiento crítico, así desde una cultura alfabética, desde la educación formal, poder redimensionar los discursos mediáticos y populares del cine como industria y poder concebirle desde otras formas artísticas.

En consecuencia, aunque este estudio se hizo en estudiantes que tiene una relación directa con las lógicas mediáticas y que poseen unas competencias en educación superior, es pertinente decir que desde el fomento del pensamiento crítico en todos los niveles, y con conciencia de la capacidad de los medios de comunicación de lograr subjetividades, se debe potenciar habilidades críticas de lectura de medios y sus discursos, que en términos neoliberales, determine el nivel de consumo de los mismos y el cambio de su tipo de producciones de acuerdo a lo que requiere la sociedad y la transformación social de la misma.

Por ello, y por último, como recomendaciones, en primera instancia se considera ampliar este estudio y análisis cinematográfico a distintos lapsus temporales para contrastarlos y observar su flujo de cambio narrativo. Además, de ampliar la cantidad de segmentos fílmicos analizados. Por otra parte y en segunda instancia, el ejercicio del acto formativo puede ser aplicado a una muestra más amplia, tanto cuantitativamente como cualitativamente, pero es fundamental establecer otras didácticas de análisis crítico de medios para fomentar el espíritu del pensamiento crítico, de allí que se recomiende por último, abordar la necesidad de retomar iniciativas de una pedagogía de la recepción en todos los niveles de la educación formal, generar estudios en este ámbito, donde los medios indefectiblemente afectan las prácticas sociales y culturales y por ende se debe tener posturas argumentativas ante ellos.

REFERENCIAS

1. Acosta, L. (2003). La emergencia de los medios masivos de comunicación. Introducción. En varios autores, Medios y Nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia. Bogotá: Ministerio de cultura.

2. Alba, G., Ceballos, M. y Valenzuela, A. (2005). Historias y argumentos. Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
3. Alegre de la Rosa, O. (2002). La discapacidad en el cine: propuestas para la acción educativa. *Revista Comunicar*, núm. 18. España.
4. Alsina, R. (2007). Modelos de la comunicación. Tecnos.
5. Álvarez, M. y Timón, L. (coord.) (2010). El cine en la escuela como recurso en el área de educación plástica y visual: aspectos educativos y actividades para su desarrollo en la ESO. Wanceulen Educación. Sevilla (España).
6. Amar, V (2003). Comprender y disfrutar el cine. Huelva: Grupo Comunicar. España.
7. Amar, V (2009). El Cine por una Educación Ambiental. *Revista Educação & Realidade*, vol. 34, núm.3. Brasil.
8. Amar, V. (2000). La alfabetización audiovisual a través de la educación con el cine. *Revista Comunicar*, núm. 15. España.
9. Amar, V. (2009). El cine en la encrucijada de la educación y el conocimiento. *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, vol. 6, núm. 2.
10. Aneas, M. (2009). El cine y el teatro como recurso para coeducar y prevenir la violencia de género. Tutorial Formación. Almería (España).
11. Azuar, M. (2012). El cine como herramienta didáctica en el aula de E/LE para la adquisición del español coloquial conversacional. Taller Digital. San Vicente de Raspeig, Alicante (España).
12. Barbero, J. M. (2002). La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana, Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO, Guadalajara, México. [web en línea]. Disponible desde Internet en: <www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/bogues/Barbero.pdf>[con acceso el 25 de marzo de 2010]
13. Barbero, J. M. y Muñoz, S. (2002). *Televisión y melodrama*. Bogotá: Editorial Tercer Mundo.
14. Bazin, A. (1990): ¿Qué es el cine? Madrid, Rialp.
15. Becerra, J. (2005). La semiótica como metodología en las ciencias sociales. En *La comunicación en México: diagnósticos, balances y retos*. México: ITESM, CONEICC.
16. Benavent, E. (2008). Cámara y... acción socioeducativa!. *Educación Social. Revista de Intervención Socioeducativa*.
17. Benjamín, W. (1981). La obra de arte en la era de la reproducción técnica. En j.Curran, M. Gurevitch y J. Woollacot, *Sociedad y comunicación de masas*. México: FCE.
18. Benner, D. (1996). *Pedagogía general. Una introducción sistemática-histórica-problemática a la estructura básica del pensamiento y la acción pedagógicos*. Weinheim y Munich: Juventa Verlag.
19. Berthier, N. y Seguin, J. C. (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid: Casa de Velázquez: Université de Lyon.
20. Bordwell, D. (1995). La narración en el cine de ficción. Barcelona: Paidós.

21. Buitrago, M^a., Carrera, M^a. y Pereira, C. (2008). Hiyab y Proverbio chino. Una propuesta de intervención pedagógica para educar en la tolerancia y la diversidad. En Gobierno de Aragón. Cine, salud y nuevos entornos. Mira local, piensa global (pp. 27-56). Zaragoza, Dirección General de Salud Pública. Gráficas Lema.
22. Burch, N. (1979): Praxis del cine. Madrid, Fundamentos.
23. Cacia, A. (1968). Historia del periodismo colombiano. Bogotá.
24. Campo - Redondo, M. (2006). El cine como recurso tecnológico en la creación de conocimiento: estudio de caso en la enseñanza de la orientación de la violencia familiar. Enlace, 3(3), 11-31.
25. Canclini, N. (1989). «Entrada. Primera Edición». *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
26. Caparrós, R. (2010). Explotación didáctica de la película “Charlie y la fábrica de chocolate” para una clase de inglés. Monsálvez. Málaga (España).
27. Capitán, A. (2002). Breve historia de la educación en España. Madrid: Alianza.
28. Carmen Rodríguez Fuentes. Cinematografía e identidad. Fotocinema: revista científica de cine y fotografía, ISSN-e 2172-0150, N^o. 3, 2011, págs. 76-93.
29. Carrillo, A. (s. f.). *La identidad nacional y el cine*. [en línea]. Recuperado de: <
<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo70.pdf>>
30. Casetti, F. (1993). Teorías de cine (1945-1990). Madrid: ed. Cátedra.
31. Castellanos, N. (2001). La civilización del iletrado: el proyecto ilustrado de la radiodifusión en Colombia 1929 – 1940. En J. Bonilla y G. Patiño, De las mediaciones a los medios. Bogotá: PUJ.
32. Castro, S. (2005). La hibrys del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en le Nueva Granada (1750 – 1816). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
33. Centro De Comunicación y Pedagogía (1997). Guías Didácticas cinematográficas. Barcelona. Asociación Prensa Juvenil.
34. Chica, R. (2014). Cineclubes en la Universidad de Cartagena: una relación histórica y sociocultural. Revista Hist. Caribe vol.9 no.24 Barranquilla.
35. Chion, M. (1993): La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós.
36. Cineplex. (s. f.). Reseña película Los Viajes del Viento. Recuperado de:
<http://www.cineplex.com.co/pelicula-los-viajes-del-viento> .
37. Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. Revista Comunicar, vol. XVIII, núm. 35. España.
38. Coll, M., Pujals, G. y Romea, C. (2001). Cine y literatura: relación y posibilidades didácticas. ICE, Universitat de Barcelona: Horsori. Barcelona (España).
39. Comenio, J. (1976). Didáctica Magna. México. Porrúa.
40. Córdoba, M. y Cubero, J. (Coords.) (2009). Cine y diversidad social. Sevilla: eduforma.
41. Cristancho, J. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. En Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escenicas. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

42. Danielle Parfentieff de Noronha. Cine, memoria y nación una mirada sobre las representaciones de la dictadura civil-militar en Brasil. *Redes.com : revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, ISSN 1696-2079, Nº. 12, 2015 (Ejemplar dedicado a: Tecnologías y Educación), págs. 329-344.
43. De la Torre, S., Oliver, C., Tejada, J., Rajadell, N. y Girona, M. (2004). El Cine como Estrategia didáctica Innovadora. *Contextos Educativos*. No. 6-7, 65-86.
44. Deas, M. (1993). *Del poder y la gramática*. Bogotá: Tercer Mundo.
45. Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre el cine 1*. [Traducción de Irene Agoff]. Barcelona: Paidós.
46. Durkheim, E. (2000). *Educación y sociología*. Barcelona: Ediciones Península.
47. Eco, U. (1999a). La estructura ausente. Introducción a la semiótica. España:Lumen.
48. Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen.
49. Escobar, A. (1998). *La invención del tercer mundo. Construcción y reconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Norma.
50. Escobar, A. (2002). Globalización, desarrollo y modernidad. En Corporación Región (Ed.), *Planeación, participación y desarrollo*. Medellín: Corporación Región.
51. Escontrela, A. y Pereira, M. (2000). El cine como medio-recurso para la educación en valores. Un enfoque teórico y tecnológico. En *Pedagogía Social, Revista Interuniversitaria*. Murcia, número 5. Segunda Época. Monográfico –Educación Social y Medios de Comunicación-, pp. 127-147.
52. Espino, E. (2004). Cuando la cámara habla... se acerca, se aleja... desde arriba, desde abajo... y se mueve también. Propuesta didáctica para leer la imagen cinematográfica. *Revista Iberoamericana de Educación*. Número 33/5, 1-13.
53. Ferrés, J. (1993). *Video y educación*, Paidós, Barcelona.
54. Flórez, M. (2012). La concomitancia entre la formalidad y la informalidad a través del cine Análisis. *Revista Colombiana de Humanidades*, núm. 81, julio-diciembre, pp. 145- 166. Universidad Santo Tomás Bogotá, Colombia.
55. Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
56. Freire, P. (1985). *Pedagogía del oprimido*. Montevideo, Tierra Nueva. México, Siglo XXI Editores.
57. Fundación de Ayuda contra la Drogadicción, (2004). *Programa de cine y educación en valores*. Fundación de Ayuda contra la Drogadicción. Madrid (España).
58. Gamarra, J. (2006). *El cine en el aula: Barry Lyndon*. Háblame Ediciones. Almería (España).
59. García Benítez, C. (2010). *La identidad nacional mexicana desde la lente del cine mexicano contemporáneo*. [en línea]. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/58346>
60. García Canlini, N. (1999d). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires, Eudeba.
61. García, E. (2015). La evaluación del aprendizaje: de la retroalimentación a la autorregulación. El papel de las tecnologías. *Revista Electrónica de Investigación y Evaluación Educativa*. 21(2). Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/RELIEVE/article/view/7546>
62. García, J. (1970). *Vamos a hablar de cine*. Navarra: Salvat.

63. García, M. (2013) . El pueblo español en el lienzo de plata nación y región en el cine de la II República. En *Hispania: Revista española de historia*, ISSN 0018-2141, Vol. 73, Nº 243, 2013, págs. 193-222
64. García, N. (2002). *Las culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
65. Geertz, C. (1997). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
66. Gellner, E, (1993). *El nacionalismo y las dos formas de cohesión de las sociedades*. En G. Delanoi, y P. A. Taguieff, *Teorías del nacionalismo*. Barcelona: Paidos.
67. Gil, F. (2002). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza y Jánés.
68. Giroux, H. (1988). *Schooling and the Struggle for Public Life: Critical Pedagogy in the Modern Age*. Minneapolis: U of Minesota P.
69. Glasersfeld, E. (1998). *Introducción al constructivismo radical*. En Watzlawick et al., *La realidad inventada*. Gedisa. Barcelona.
70. Gómez de Benito, J. (1996). *Psicología, cine y educación*. *Revista Comunicar*, núm. 7. España.
71. Gómez, J. (1996). *Psicología, cine y educación*. *Comunicar*, núm. 7, octubre, 1996 Grupo Comunicar. Huelva, España.
72. González, J.F. (2002). *Aprender a ver cine*. Madrid: Rialp.
73. González, P., Pinheiro, T., Ulloa, M., Angulo, N. (2009). *El cine en la formación ética del médico: un recurso pedagógico que facilita el aprendizaje*. *Revista Persona Bioética*. vol.13 no.2 Colombia.
74. Gordo, A. y Serrano, A. (2008). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*. Madrid: Parsons.
75. Gurpegui, J. (2007). *La imagen práctica. Contra los enfoques técnicos en la educación visual*. En *Cine y habilidades para la vida*. zaragoza: Gobierno de Aragón. Gráficas Lema.
76. Hall, S. (1981). *La cultura, los medios de comunicación y el "efecto ideológico"*. En J. Curran, et al. *Sociedad y comunicación de masas*. Mexico: FCE.
77. Havelock, E. (1996). *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidos.
78. Herbart, J. (1935). *Pedagogía General. Derivada del fin de la educación*. Madrid, Espasa-Calpe.
79. Hernández, R (1998). *Metodología de la investigación*. Mc Graw Hill.
80. Higuera, T. (1970). *La imprenta en Colombia*. Bogotá: Inalpro.
81. Hobsbawm, E. (1998). *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica.
82. Icart-Isern, M.T. (2008). *Metodología de la investigación y cine comercial: claves de una experiencia docente*. *Educación Médica*, 11(1), 13-18. Recuperado en 15 de noviembre de 2017, de http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1575-18132008000100004&lng=es&tlng=es.
83. Instituto Pedagógico Padres y Maestros (2003). *Cine y transversales. Treinta películas para trabajar en el aula*. bilbao: ediciones Mensajero.
84. Irudi Riziak (1997). *El cine en la enseñanza, la singular propuesta educativa*. Bilbao, Irudi Biziak
85. Irudi Riziak (2001). *El cine en la enseñanza. Documentación para profesores*. Bilbao, Irudi Biziak.

86. Jaramillo Morales, Alejandra, "Narración espacial en el cine y relocalización de la Nación en Sur, Tangos, el exilio de Gardel y Un muro de silencio", Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2012, núm. 23, pp. 100-112.
87. Jaramillo, J. (1997). Travesías por la historia. Antología. Bogotá: Presidencia de la República.
88. Jarné, I. (2007). Cine y educación: la fuerza de las emociones. En Cine y habilidades para la vida. zaragoza: Gobierno de Aragón. Gráficas Lema.
89. Jensen, K. (1997). La semiótica social de la comunicación de masas. Barcelona: Boch.
90. Jung, C. (2009). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. Barcelona: Paidós.
91. Kaplún, M. (1992). A la educación por la comunicación. La práctica de la comunicación educativa. Santiago de Chile. UNESCO/OREALC.
92. Kong, A. (2016). Ante la brecha digital: El cine comunitario como herramienta de educación REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios, núm. 72. México.
93. Ley de cine 814 de 2003, Colombia.
94. Liceras, Á. (2006). Medios de comunicación, educación informal y violencia. Comunicar, núm. 26, marzo, pp. 207-214. Grupo Comunicar. Huelva, España.
95. Liceras, Á. (2014). La educación informal de los medios de comunicación y la protección de los menores de la violencia en televisión: historia de un fracaso. Profesorado. Revista de Currículum y Formación de Profesorado, vol. 18, núm. 2, mayo-agosto, pp. 353-365. Universidad de Granada. Granada, España.
96. Lindgren, E. (1963). *The art of the film*. Londres: Allen and Unwin.
97. López Díaz, N. M. (2006), *Miradas esquivas a una nación fragmentada: reflexiones en torno al cine silente de los años veinte y la puesta en escena de la colombianidad*. Bogotá : Alcaldía Mayor, Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
98. López, M. (2013). Aprendizaje, competencias y TIC: aprendizaje basado en competencias. México: Pearson.
99. Lotman, J. (1979). Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.
100. Lucio, R. (1989). Educación, pedagogía, enseñanza y didáctica: diferencias y relaciones. Revista Universidad de la Salle. Año XI. No. 17.
101. Marín, J. (2004). Valores educativos del deporte en el cine. Revista Comunicar, núm. 23. España.
102. Martín, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
103. Martín, M. (2009). La producción social de comunicación. Madrid: Alianza.
104. Martín-Barbero, J. y Muños, S. (1992). Televisión y melodrama. Bogotá: Tercer mundo.
105. Martín-Barbero, J. y Silva, A. (1994). Proyectar la comunicación. Bogotá: Tercer mundo.
106. Martínez, E. (2002). Aprender con el cine, aprender de película. Huelva, Grupo Comunicar.
107. McLaren, P. (1994). Pedagogía crítica, resistencia cultural y la producción del deseo. Buenos Aires, Argentina. Institute for Action Research.

108. Meier, A. (2003). El cine como agente de cambio educativo. *Revista Electrónica Sinéctica*, núm. 22. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Jalisco, México.
109. Meier, A. (2011). Ruta de formación, El Cine como Aliado del Maestro. ITESO. Universidad de Guadalajara. México.
110. Metz, C. (1972). *El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?* En: Barthez, R. y Metz, C. (1972). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
111. Metz, C. (1997). *Imágenes y lenguaje*. En: Martín-Barbero, J. y Silva, A. (Compiladores). *Proyectar la comunicación*. Bogotá: Tm Editores.
112. Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
113. Mitry, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Torrejón de Ardoz.
114. Morduchowicz, R. (1999). La Educación para los Medios es una Educación para la Democracia. *Comunicar*, núm. 13, octubre. Grupo Comunicar. Huelva, España.
115. Morduchowicz, R. (2003): El sentido de una educación en medios. *Revista Iberoamericana de Educación*, 32: Mayo – Agosto. Recuperado de <http://www.rieoei.org/rie32a02.htm>
116. Narváez, A. (2005). ¿Qué entender por cultura? En Ávila (comp.), *Sujeto, cultura y dinámica social*. Bogotá: Antropos.
117. Narváez, A. (2010). *Cultura alfabética y mercado cultural en Colombia y en España*. Signo y pensamiento No 56.
118. Narvaez, A. (2013). *Educación y comunicación, del capitalismo informacional al capitalismo cultural*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
119. Nigro, P. (2004). La educación para los medios. *Educación y Educadores*, núm. 7, 2004, pp. 19-32. Universidad de La Sabana. Cundinamarca, Colombia.
120. Ortiz, A. (2014). *Currículo y Didáctica*. Bogotá. Ediciones de la U.
121. Osorio Mejía, O. (2005). *Comunicación, cine colombiano y ciudad*. Medellín: Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
122. Paramo, (2011). *La investigación en ciencias sociales: estrategias de investigación*. Universidad Piloto de Colombia. Bogotá.
123. Pareja, R. (1984). *Historia de la radio en Colombia, 1919 – 1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social.
124. Peirce, C. (1987). *Obra lógico – semiótica*. Madrid: Taurus.
125. Pereira, C. (2005). Cine y educación social. *Revista de Educación*, núm. 338, pp. 205-228. Madrid: Instituto Nacional de Evaluación Educativa.
126. Pereira, C. (2009). Cine, cárcel y mujeres: Un ejemplo de creación de conocimiento. *Enlace*, 6(2), 39-55.
127. Pereira, C. y Valero, L. (2010). El cine en los estudios de educación social como catalizador para la construcción del espacio europeo de educación superior. *Revista Enseñanza & Teaching*, 28.

128. Pérez, E. (2015). El uso didáctico de la imagen cinematográfica: Estado de la cuestión. *Revista Opción*, vol. 31, núm. 5. Venezuela.
129. Pinos, M., Bermúdez, M. y González, M. (2010). El cine en la educación social. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol. 4, núm. 1.
130. Posner, G. (1998). *Análisis de currículo*. Mc Graw - Hill: Santafé de Bogotá - Colombia.
131. Prats, L. (2005). *Cine para educar*. Barcelona, Belacqua.
132. Quevedo, E. (1993). *Historia social de la ciencia en Colombia*. Bogotá: Colciencias.
133. Rafael Menéndez Fernández. Cine y mitología de los orígenes en el nacionalismo norteamericano: el último mohicano. Fonseca, *Journal of Communication*, ISSN-e 2172-9077, Nº. 1 (Segundo Semestre), 2010, págs. 150-186.
134. Raposo, M. (Coord.) (2009). *el cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula*. A Coruña: Tórculo ediciones.
135. Rey, G. (2002). La televisión en Colombia. En Orozco (coord.), *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
136. Rivera – Betancur, j. (2014.)¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. *Revista anagramas rumbos sentidos comun*. vol.13 no.25 Medellín.
137. Rojas, D. (2003). *Cine Colombiano: uno se mira para verse*. En varios autores, *Medios y Nación. Historia de los medios de comunicación en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
138. Rosales, C. (2009). APRENDIZAJE FORMAL E INFORMAL CON MEDIOS. *Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación*, núm. 35, julio, pp. 21-32. Universidad de Sevilla. Sevilla, España.
139. Rosa-Linda Fregoso. *Mujer y cine en América Latina: proyectando una visión alternativa de la nación*. Papeles del CEIC, *International Journal on Collective Identity Research*, ISSN-e 1695-6494, Nº. 2 (Septiembre), 2016.
140. Rule, I. (1973). *A philosophical inquiry into the meaning*. New York University. Tesis Doctoral. En: Sacristan, G. (1989). *El currículo: una reflexión sobre la práctica*. Madrid. Morata.
141. Runge, A. y Muñoz, D. (2012). PEDAGOGÍA Y PRAXIS (PRÁCTICA) EDUCATIVA O EDUCACIÓN. DE NUEVO: UNA DIFERENCIA NECESARIA. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (Colombia)*, vol. 8, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 75-96. Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.
142. Sánchez, J. (2002). *Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.
143. Sedeño-Valdellós, A. (2012). Cine social y autoría colectiva; prácticas de cine sin autor en España, en *Razón y Palabra*, núm. 1 (80).
144. Separata, *El cine colombiano: presente y futuro ¿una industria y un arte que despegan?* En: *Número (Bogotá)*. -- No.60 (Mar-May. 2009). -- p. ii-xxviii.
145. Sevillano, M.L., de la Torre, S. & Carreras, C. (2015). *Píxel-Bit. Revista de Medios y Educación*. Nº 46. España.

146. Shohat, E. y Stam, R. (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
147. Silva, R. (2002). Los ilustrados de Nueva Granada 1760 – 1808. Genealogía de una comunidad de interpretación. Medellín: Universidad Eafit.
148. Silva, R. (2004). Prensa y revolución a finales del siglo XVIII. Contribución a un análisis de la ideología de la independencia nacional. Medellín: La Carreta editores.
149. Svensson, V. (2012). Géneros cinematográficos y literatura: Una encuesta a recientes egresados del nivel secundario. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. 7 al 9 de mayo de 2012, La Plata. En Memoria Académica. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2505/ev.2505.pdf
150. Svensson, V. (2013). RELACIONES ENTRE CINE, LITERATURA Y EDUCACIÓN. Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales, vol. 1, núm. 16, junio-diciembre, pp. 1- 13. Universidad Nacional del Comahue. Viedma, Argentina.
151. Tamayo, C. (2006). Hacia una arqueología de nuestra imagen. Signo y Pensamiento No 48.
152. Thompson, J. (1998). Los media y la modernidad. Barcelona: Paidós.
153. Torres, P. (2008). La recepción del cine mexicano y las construcciones de género: ¿formación de una audiencia nacional? La ventana. Revista de estudios de género, vol.3 no.27 Guadalajara.
154. Torres, S. De la (1996). Cine formativo. Barcelona: Octaedro
155. Torres, S. De la (1998). Cine para la vida. Barcelona: Octaedro
156. Trembl, A. (1990). Introducción a la pedagogía general. Barcelona: Editorial Herder.
157. Tyler, R. (1981). Specific approaches to curriculum development. En: Sacristan, G. (1989). El currículo: una reflexión sobre la práctica. Madrid. Morata.
158. Valderrama, H. (s. f.). Reseña película El Carro. Recuperado de:
<http://www.cineplex.com.co/pelicula-el-carro> .
159. Vallejo, M. (2006). A plomo herido. Una crónica del periodismo en Colombia (1880 – 1980). Bogotá: Planeta.
160. Vega, A. (2002). Cine, drogas y salud: recursos para la acción educativa. Revista Comunicar, núm. 18. España.
161. Vera, G. (2001). El editor y las colaboraciones. Un acercamiento a las relaciones entre lectores y el Papel Periódico de Santafé en 1971. Signo y Pensamiento No 39.
162. Villegas, A. (2017). Reseña del libro Cine y nación. Negociación, construcción y representación identitaria en Colombia, de Simón Puerta Domínguez. Universitas Humanística, 83, 413-418. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.uh83.cnn>
163. Wallerstein, I. (1984). El moderno sistema mundial (II). El mercantilismo y la consolidación de la economía – mundo europea, 1600 – 1750. Madrid: Siglo XXI.
164. Wallerstein, I. (1998). El moderno sistema mundial (III). La segunda era de gran expansión de la economía – mundo capitalista, 1730 - 1850. Madrid: Siglo XXI.
165. William, P. (2007). La enseñanza de cine en el sistema educativo británico. Revista Comunicar, vol. XV, núm. 29. España.

166. Williams, R. (1982). La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización. Barcelona: Paidós.
167. Williams, R. (1991). Novela y poder en Colombia 1844 – 1987. Bogotá: Tercer Mundo
168. WOOD, DAVID M. j., “Desde las entrañas de la nación. Ruralidad, topografía y modernidad en el cine colombiano”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2010, No. 18, pp. 80-96
169. Zavala, L. (2010). Teoría y práctica del análisis cinematográfico. La seducción luminosa. México: Editorial Trillas.
170. Zemelman, Hugo. 2011. Configuraciones críticas. Pensar epistémico sobre la realidad. México: Siglo XXI – Crefal.
171. Zubieta, A. (Dir.)(2000). Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas. Buenos Aires: Paidós.
172. Zuluaga, O. (1988). “Educación y pedagogía: Una diferencia necesaria”. Educación Cultura, No. 14. Bogotá: FECODE.

ANEXOS

**CARTAS DE SOLICITUD Y DE AVAL PARA REALIZAR EL EJERCICIO Y
UTILIZAR LOS TRABAJOS DE LOS ESTUDIANTES**

Bogotá, 3 de septiembre de 2018

Señor

Alberto Gómez Melo

Coordinador Académico

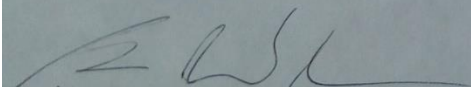
Programa de Publicidad

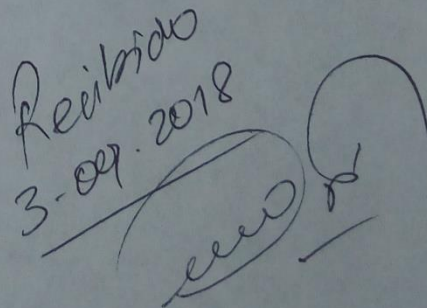
Universidad Central

Apreciado Doctor Alberto Gómez, soy Juan Camilo Chacón, docente de la asignatura Pensamiento Crítico, electiva del programa de publicidad en el primer semestre del año 2018. En esta asignatura realice como parte de la estructura y proceso curricular un ejercicio de análisis cinematográfico a través de la aplicación de una matriz semiótica con los estudiantes del grupo No 2. En este sentido y por medio de la presente, solicito de manera amable el permiso para utilizar los trabajos realizados por los estudiantes en este ejercicio consensuado, los cuales serán utilizados en un análisis de tipo académico (sin ningún interés de lucro) en mi trabajo de grado para la maestría en educación de la Universidad Sergio Arboleda. Este análisis pretende hacer una reflexión sobre el uso de la matriz como herramienta didáctica en un acto formativo y como la misma potencia habilidades del pensamiento crítico en la develación de la categoría de nación en el cine colombiano.

Gracias por su ayuda y colaboración.

Cordialmente,


Juan Camilo Chacón Cervera

Recibido
3-09-2018


Bogotá, 3 de septiembre de 2018

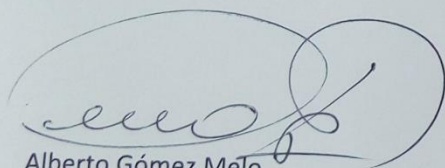
Profesor Juan Camilo Chacón Cervera

Apreciado compañero,

Respondiendo a su solicitud y como Coordinador del Programa de Publicidad de la Universidad Central, doy mi aval para que emplee los trabajos a que hace mención bajo el entendido de que, como usted bien lo expresa, los estudiantes están enterados del ejercicio, la información será empleada con estrictos objetivos académicos y no hay intereses económicos de por medio. De otra parte, le deseo los mejores logros con la presentación de su trabajo.

Sin más particulares por el momento,


Cordialmente,



Alberto Gómez Mélo

Coordinador del Programa de Publicidad

SEDE CENTRO
Cra. 5 N.º 21-38
PBX: 323 98 68
Bogotá, Colombia


www.ucentral.edu.co

SEDE NORTE
Calle 75 N.º 15-91
PBX: 326 68 20
Bogotá, Colombia

**TRABAJOS DE ESTUDIANTES DE LOS PROGRAMAS DE COMUNICACIÓN
SOCIAL Y PUBLICIDAD DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL**

UNIVERSIDAD CENTRAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES HUMANIDADES Y ARTES
CARRERA DE PUBLICIDAD

TALLER DE PENSAMIENTO CRÍTICO.

PROFESOR
JUAN CAMILO CHACÓN CERVERA

JORGE ASMAR
BRAYAN OSORIO
JUAN MEDINA

MATRIZ DE ANÁLISIS PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA.

Bogotá, Colombia
2018

CONTENIDO

1.....	PLANOS Y MOVIMIENTOS
2.....	ESTADÍSTICAS
3.....	PERSONAJES
4.....	CONFLICTO Y ACCIONES
5.....	SUSTANCIA DE CONTENIDO
6.....	CONCEPTO DE NACIÓN
7.....	ANÁLISIS FINAL

1. PLANOS Y MOVIMIENTOS

ANÁLISIS DEL MINUTO 21:47 - MINUTO 35:03

1. min 21:47 - min 22:33 Plano perfil



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Lateral
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: cumbia
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de cumbia
Lengua: español
Silencios: ninguno

2. min 22:34 - min 22:59 Transición



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Medio y Medio Corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: cumbia

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de cumbia

Lengua: español

Silencios: ninguno

3. min 23:01 - min 23:10 Plano medio



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: cumbia

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de cumbia

Lengua: español

Silencios: ninguno

4. min 23:11 - min 25:40 Plano Americano



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Americano

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

5. min 25:40 - min 25:44 Plano medio corto



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

6. min 25:45 - min 25:48 Plano medio



forma de expresión
Alegria y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

7. min 25:49 - min 25:54 Plano americano



forma de expresión
Alegria y fiesta

Imagen

Plano: Plano americano
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

8. min 25:55 - min 26:11 Plano medio



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

9. min 26:12 - min 26:20 Plano medio corto



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

10. min 26:21 - min 27:57 Plano medio, Cambio de personaje



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Interior
Efectos: Ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

11. min 28:00 - min 28:04 Plano medio corto



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

12. min 28:05 - min 28:07 Plano medio corto



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

13. min 28:08 - min 28:18 Plano medio, Cambio de personaje



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

14. min 28:19 - min 28:23 Plano medio corto



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

15. min 28:24 - min 28:26 Primer Plano



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Primer plano

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

16. min 28:27 - min 28:33 Plano medio corto



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

17. min 28:34 - min 28:37 Plano medio



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

18. min 28:38 - min 28:45 Plano medio corto



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

19. min 28:46 - min 28:55 Plano medio



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

20. min 28:56 - min 29:06 Plano medio corto



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

21. min 29:07 - min 29:25 Plano medio



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

22. min 29:26 - min 29:37 Plano americano



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano americano

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

23. min 29:38 - min 29:40 Plano medio



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

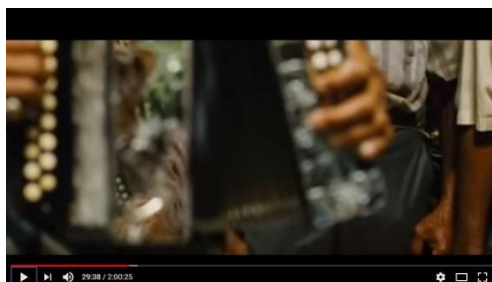
Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

24. min 29:41 - min 29:42 Primer Plano



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Primer plano

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, Tema el amor amor

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

25. min 29:43 - min 32:17 Plano medio, Cambio de personaje



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

26. min 32:18 - min 33:50 Plano medio corto, Cambio de personaje



forma de expresión

Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue

Efectos: ninguno

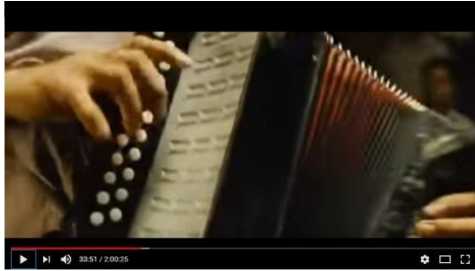
Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: ninguno

27. min 33:51 - min 34:15 Primer plano



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Primer plano
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

28. min 32:18 - min 34:16 Plano medio corto



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano medio corto
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

29. min 34:17 - min 34:28 Plano Americano



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano americano
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

30. min 34:29 - min 34:40 Plano general



forma de expresión
Alegría y fiesta

Imagen

Plano: Plano general
Iluminación: natural y suave
Interior
Efectos: Ninguno

sonido

Música: Vallenato, El Merengue
Efectos: ninguno
Sonido ambiente: personas aplaudiendo
Sonido incidente: toque de acordeón
Lengua: español
Silencios: ninguno

31. min 34:41 - min 34:45 Plano medio



forma de expresión

Preocupación

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: No

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

Lengua: español

Silencios: sí

32. min 34:46 - min 35:03 Plano medio



forma de expresión

Preocupación

Imagen

Plano: Plano medio

Iluminación: natural y suave

Interior

Efectos: Ninguno

sonido

Música: No

Efectos: ninguno

Sonido ambiente: personas aplaudiendo

Sonido incidente: toque de acordeón

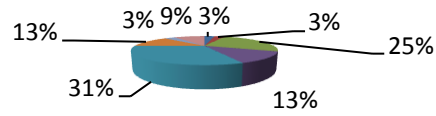
Lengua: español

Silencios: sí

2. ESTADÍSTICAS

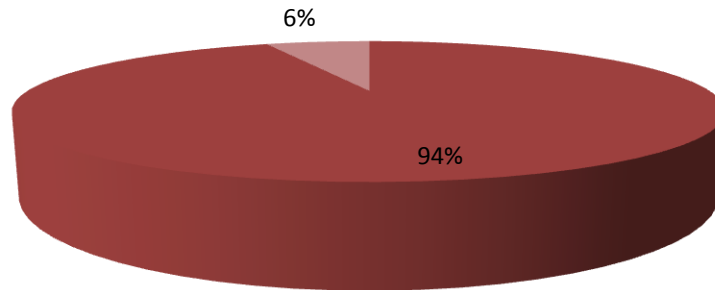
Planos

- Transición
- Perfil
- Medio Corto
- Americano
- Plano Medio



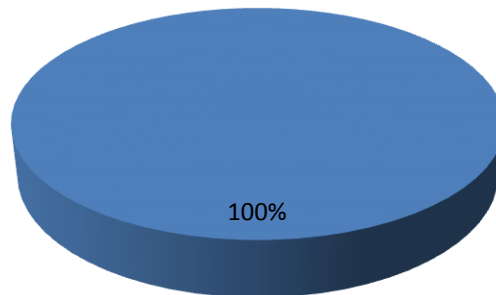
Sonido

- música
- Silencios



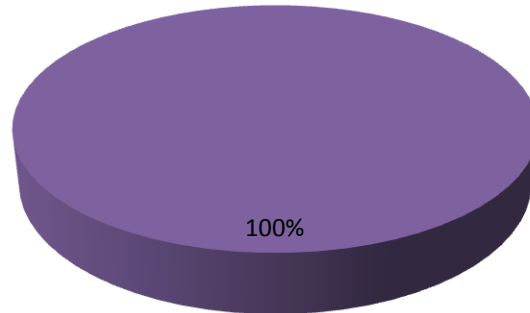
Iluminación

- 1 Natural y suave



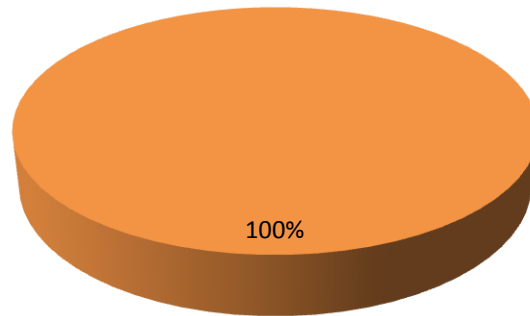
Locación

■ 1 Interior



Idioma

■ 1 Español



Sin efectos visuales

Música: Vallenato el amor amor. Merengue

3. PERSONAJES

Principal: Ignacio Carillo

Carácter: hombre serio y recio que se encuentra enfocado en destapar al joven mello, usando su acordeón y demostrando ser todo un juglar.

Rol: Desafiante y quien demuestra el poder de la música

Secundarios: Fermín

Carácter: joven que anima a Ignacio en participar del piquerío y desafiar al joven mello.

Rol: Positivo y quien anima a Ignacio por ver tocar a su maestro.

Secundarios: Joven mello

Carácter: desafiante, ya que él pone el reto y es quien hace que los demás acordeoneros caigan por el embrujo de su música

Rol: representa el mal y demuestra cómo hacer las cosas con brujería puede salir caro

Secundarios: Padre de joven mello

Carácter: anciano protector de su hijo, que al final del piquerío, por ver perder a su hijo apuñala a Ignacio.

Rol: orgulloso de su hijo y quien desahoga su frustración con violencia.

Figurantes: Grupo musical, público; presentador

Carácter: alegres y animadores

Rol: son los que llevan el nivel de alegría en la fiesta.

4. CONFLICTO Y ACCIONES

Acciones entre personajes: Todo gira en torno a un desafío de acordeones, el público muestra entusiasmo por el joven mello, quien interactúa con su padre, Ignacio ve el talismán y desafía al joven mello, gana el juglar y el padre reacciona contra él.

Género: drama

Descripción narrativa: Llegan Ignacio y Fermín a la piquería, es de noche, es una especie de gallera, polvo en el centro y tarimas para no perderse nada, las personas están extasiadas por el reto de los \$50 que paga el alcalde de Becerril a quien le gane al Joven Mello. El grupo anima y comienza el desafío, Ignacio y Fermín solo observan. Comienza el joven Mello y le gana a 2 desafiantes, uno de ellos se ve afectado por un poder extraño del acordeón, Ignacio se fija que el talismán que lleva el joven mello le brinda este poder, por eso entra en el desafío, se genera un duelo y al final gana el maestro, el juglar. El joven mello queda expuesto por Ignacio al hacerle conocer al público que está usando brujería, este joven cae, su padre se ve ofendido y solo toma como decisión apuñalar al juglar, quien es sacado a rastras del lugar, mientras Fermín lo ve caído y después lo sigue.

Duración: 13 minutos con 16 segundos

Continuidad narrativa: estructura lineal

5. SUSTANCIA DE CONTENIDO

Tema general: las tradiciones musicales que se viven en la costa, la tradición de los acordeoneros y ver cómo se desafían para ser un juglar, si bien es una vida de tocar en pueblo en pueblo y tener muchas mujeres, se trata de una fama que se debe a estar de fiesta. El orgullo y el honor son clave para entender el dolor del padre del joven mello al perder el desafío. Ignacio es quien carga un nombre y a la vez una maldición por no librarse de un nombre.

Temáticas que se trastocan: La brujería, es común escuchar en los pueblos que existen poderes más allá de lo que imaginamos, que le brindan a quien los usa alcances más grandes que los terrenales. El uso del talismán y del acordeón embrujado alimentan mitos y leyendas que rondan en los caseríos donde figura más la mística y las creencias que lo científico y verídico como en la ciudad.

Organizaciones: El grupo de los acordeoneros y la exclusividad de ser un juglar, es un reconocimiento, al cual solo entran unos pocos, que como dice Ignacio, nacen con ese talento.

Sentimientos: Orgullo por tocar, alegría por ver y escuchar tocar, dolor por perder, prepotencia por demostrar quién es el mejor.

Relaciones familiares: el joven mello y su padre que se ven orgullosos el uno del otro, el joven mello dedica sus canciones a su padre y su padre reacciona de forma violenta al ver la derrota de su hijo.

Relaciones de amistad: Ignacio y Fermín, se hacen más unidos por el viaje y por los sucesos como el del piquero, fortalecen la amistad, ya no se basa en admiración sino en una protección el uno del otro.

Territorio: Cesar, Becerril. Fiesta de la Candelaria.

Rituales: La fiesta de la candelaria en Becerril se celebra el 2 de febrero. Becerril era una población indígena de la tribu de los Goyamas, dependientes de los indios tupes; su descubridor español fue Cristóbal de Almonaco quien llegó a este territorio hacia el año 1612. En la época de la Encomienda, su encomendadero fue el Señor Cayetano Maestre.

El talismán y el acordeón embrujados para protegerlos de cualquier desafío y ser el mejor.

Clases sociales: Baja, son campesinos, sin lujos y que lucen como trabajadores.

6. CONCEPTO DE NACIÓN

El concepto surge de la revolución francesa, se consolida en América XIX.

Nación hace referencia a un grupo territorial de personas que se identifican bajo una entidad subjetiva y valores culturales, a un sentido de pertenencia de valores étnicos, lingüísticos, religiosos o históricos.

Estado y nación no es lo mismo.

Eduardo Posada dice que existe Nación política en el ámbito político - jurídico es el sujeto político en el que reside el concepto de soberanía de un Estado. Nación cultural es un concepto socio - ideológico, más subjetivo, una comunidad humana con características culturales comunes.

Todo sujeto o individuo forma parte de una cultura heredada, pero tiene el derecho de recoger como tradición personal, fragmentos de todas las

culturas que le parezca. Estos encuentros ayudan a resaltar coincidencias y aceptar las diferencias.

7. ANÁLISIS FINAL

Los planos que más se usan son los medios y los medios cortos, debido a que se hace énfasis en el elemento de tocar el acordeón, es darle el protagonismo al acordeonero cantando y dedicando su prosa para ganar a su desafiante. Estos cantos se unen a la cosmovisión de nación de que cada persona recoge su tradición, si bien es el mismo encuentro de vallenato, cada participante habla desde sus tradiciones y sus conocimientos.

Que la piquería sea un pueblo del Cesar, más exactamente en Becerril demarca territorio, no en todos los lugares se hacen estos encuentros, es una

división jurídica. Ahora, el elemento cultural se une a la condición humana que ve en este lugar, el ideal para formar su subjetividad, en este caso el duelo de acordeones.

El encuentro de personas que usan brujería habla de una decisión religiosa y de tradición, la recolección de estos conocimientos es de trasmisión oral.

Tocar un instrumento musical va de la mano del territorio y el valor cultural que predomina en esta región, por ejemplo el honor de tocar acordeón se valora más en este territorio.

Se le da valor al vallenato en esta zona por ser un grupo de personas que bajo su subjetividad y sus valores culturales adoptan un sentido de pertenencia para esta escena en Becerril

En el duelo de acordeones se manifiestan los conceptos de nación de aceptar las diferencias y resaltar las coincidencias, aunque haya un solo ganador, el público en general busca lo mismo, escuchar música de su región como forma de mantener tradición y respeto por las raíces de sus ancestros.

Esta matriz nos sirve para poder reflexionar a profundidad sobre estas películas y productos mediáticos, que venden ideas de lo que puede ser nación sin que lo percibamos directamente, por eso hay elementos que permiten mirar más afondo. Mirar las formas y sustancias permiten desarmar la película en partes para analizarlas separadas y llegar a mejores conclusiones.

Poder ver que hay detrás de estos productos comunicativos permiten generar mejores análisis y tener más argumentos para decidir si poder “tragar entero” o poner en duda lo que dicen.

MATRIZ DE ANÁLISIS (1:00:09 min a 1:05:41 min)

Juan Diego Forero

Katherinne Uintaco

<i>Producción Cinematográfica (Película)</i>						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
		TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES

<p>Planos: - Toma 1: Fermín Morales en la canoa. Plano conjunto, angulación frontal, sin movimientos-cámara en mano y con una transición directa.</p> <p>Toma 2: Vendedor pescado seco. Plano lateral, sin movimientos cámara estática. Transición directa.</p> <p>Toma 3: Plano detalle cebollas, angulación frontal, sin</p>	<p>Cercanía, alienación del sujeto a partir de la aparente pobreza material que deriva de su condición de hambriento. Pérdida de libertad a partir de una visión panorámica de un sector no privilegiado de la sociedad, la lucha que afecta a todo un pueblo.</p>	<p>Planos: americano, general, detalle, primer plano.</p> <p>Iluminación: Natural</p> <p>Encuadre: Exterior: Plaza, muelle, puente de madera, rústico.</p> <p>Efectos visuales: Ninguno.</p>	<p>Parlamentos: Esté dentro de la secuencia es solo una secuela del silencio, se podría describir como un parlamento pausado y concreto. Sin embargo, dentro de este también existe un lenguaje burdo, que genera un impacto y contextualiza la situación y a sus personajes.</p> <p>Música: Por el contexto en la que se encuentra situada la historia y además la secuencia, la situación se ve abordada por la melodía del acordeón</p> <p>Efectos: Dentro de la secuencia se logra destacar el sonido efecto de los golpes entre espadas y de éstas con su entorno, en conjunto con el sonido de las tablas del muelle quebrándose.</p>	<p>Caracteres: Ignacio Carrillo, Fermín Morales, vendedor, vendedora, contendiente uno, contendiente dos y posible amante, campesinos (habitantes).</p> <p>Roles: Acordeonero, Luchadores, conciliador (posibles roles).</p> <p>Figurantes: Personaje principal y</p>	<p>Acciones entre personajes (cuantitativo) 7 acciones, diferenciadas: Ignacio con vendedora, Ignacio con Fermín, Ignacio con luchador uno, Ignacio con la batalla, campesinos con Ignacio, campesinos en batalla, Ignacio con la muerte.</p> <p>Género: Dramático, misterios, involuntario.</p> <p>Descripción narrativa:</p>	<p>Tema general: Conflicto.</p> <p>Temáticas que se trastocan: Venta, comida, música, disputa, amor, espectáculo, morbo, pobreza.</p> <p>Predicado, instituciones u organizaciones: Comercio.</p> <p>Sentimientos:(cuantitativos) Se pueden contar unos 3, odio, ira, amor.</p> <p>Relaciones familiares: No identificable.</p> <p>Relaciones de amistad: 2, amistad y</p>
---	--	--	---	---	--	--

<p>movimiento, cámara estática.</p> <p>Toma 4: Plano general Ignacio Carrillo en plazuela, movimiento travelling de seguimiento.</p> <p>Toma 5: Plano detalle patilla, ángulo picado, sin movimiento.</p> <p>Toma 6: Acercamiento de las canoas al muelle. Plano general en cámara estática, transición directa.</p> <p>Toma 7: Fermín Morales</p>			<p>Sonido ambiente:</p> <p>Dentro de esta secuencia se puede apreciar la relevancia que le otorgan a los sonidos como por ejemplo el agua, que, aunque hacen parte del ambiente es necesario destacarlos para contextualizar.</p> <p>Lengua: Se implementa bajo las variaciones de un acento colombiano y el habla costeño, con desproporciones verbales y convencionalismos.</p> <p>Silencios: Los silencios dentro de la secuencia abundan, pero son adornados por la musicalidad de un acordeón,</p>	<p>personajes secundarios: P: Ignacio, combatientes. S: Morales, campesinos y vendedores.</p>	<p>(Resumen) Ignacio y Fermín llegan en balsa, compran una sandía, un poco de ella la comen al instante y un personaje (Luchador 1) con machete en mano le pregunta por el acordeón y si o toca, este se niega y es incitado, guiado y forzado a tocar como soundtrack de una batalla, mueren ambos contendientes.</p>	<p>enemistad.</p> <p>Territorio (identidad): El Morro (Cruzando la ciénaga)</p> <p>Rituales: Lucha a machete, comer de inmediato mientras se guarda otro tanto, "Será que nos puede llevar" Vallenato, comercio.</p> <p>Clases sociales: Una y única, pobreza.</p>
--	--	--	---	---	--	--

<p>observando. Plano americano en cámara estática, transición directa.</p> <p>Toma 8: Llegada de campesino con machete. Travelling de seguimiento en plano lateral, cámara estática. Transición directa. En conjunto con plano medio del rostro Ignacio.</p> <p>Toma 9: Campesinos caminando en medio del muelle. Gran plano general, ángulo lateral</p>			<p>que de la misma manera es representativo al primero.</p>		<p>Duración: % min aproximadamente.</p> <p>Continuidad narrativa: Se maneja y respeta la respectiva continuidad, en espacio, tiempo aparente y personajes, además de intencionalidad.</p>	
--	--	--	---	--	---	--

<p>cámara estática. / En compañía de plano conjunto con cámara en mano de los campesinos caminando hacia el medio del muelle.</p> <p>Toma 10: Ignacio Carrillo poniéndose el acordeón. Plano escorzo en cámara estática con transición directa. Justo enfrente de Ignacio se encuentra en una toma desenfocada la lucha de los</p>						
---	--	--	--	--	--	--

<p>campesinos.</p> <p>Toma 11: (Subjetiva- reflejo de la lucha en el agua)</p> <p>Cámara estática, travelling de presentación progresiva.</p> <p>Toma 12: Plano medio personas observando la lucha. Sin movimiento, transición directa.</p> <p>Toma 13: Transiciones directas de los rostros de los campesinos espectadores.</p> <p>Toma 14: Plano</p>						
--	--	--	--	--	--	--

<p>picado del piso del muelle reflejando la sombra de la lucha de los campesino. Cámara en mano. / NEXO a esto, enseñan la sangre invadiendo la madera del muelle.</p> <p>Toma 15:</p> <p>Caída del campesino al agua.</p> <p>Plano conjunto, en ángulo picado. Cámara estática.</p> <p>Toma 16:</p> <p>Campesino</p>						
---	--	--	--	--	--	--

<p>adverso.</p> <p>Plano general. Ángulo lateral, en cámara estática sin transición. NEXO En ángulo contrapicado se muestra a Ignacio Carrillo acercándose a la escena de la lucha, tocando el acordeón.</p> <p>Toma 17: Campesino muerto flotando en el agua. Plano conjunto, interrumpido por el agua, cámara en mano.</p>						
---	--	--	--	--	--	--

--	--	--	--	--	--	--

El concepto de Nación en la película

“Los viajes del viento.”

Primero que todo queremos, *-sin spoilers-* contarles sobre la película y más concretamente acerca de la escena que vamos a analizar. La película se llama “Los viajes del viento” es una película en su mayoría producida por Colombia dirigida por Ciro Guerra, pero que también cuenta con el apoyo de países como Argentina y República Checa; fue estrenada el 30 de abril del 2009 y cuenta la historia de Ignacio Carrillo, personaje ficticio que junto con Fermín Morales busca entregar un acordeón a su dueño, en la alta Guajira. La escena en cuestión se ubica en la mitad de la película, exactamente a la hora de transcurrida, hasta la hora y cinco minutos. No hay que dejarse engañar por la levedad del tiempo, es una escena impecable. El análisis que haremos es en relación al concepto de nación y a las herramientas utilizadas dentro de la película -más concretamente en la escena escogida- que, intencional o descuidadamente aparecen y generan una imagen dentro de nuestras cabezas y las ajenas que configuran la nación colombiana. Para esto, es importante tener claro el concepto de nación. Como dirían Theodore Coulombis y James Wolfe en su libro ‘Introducción a las relaciones internacionales: Poder y justicia’ *“La nación es un concepto histórico fundado en la identidad cultural que comparten personas individuales...”* pero nosotros queremos plantear una hipótesis un poco diferente. Abordaremos el concepto de nación como una simple excusa o un simple invento humano y racional para separar, desglosar y por tanto estigmatizar a cierto porcentaje de la población mundial, es decir, que para nosotros todas esas características que fundamentan la identidad cultural de una población en realidad solo son rasgos mutados de colectivos de individuos separados por el mar, por los kilómetros y por el egoísmo; así como el Apartheid en Sudáfrica, se generan estos distintivos, estas “nacionalidades” para dividir y dominar a los individuos en relación a la imaginación. Igual que Karl Marx separaba a individuos por clases sociales simplemente por su calidad o capacidad de adquirir capital y basado en esa hipótesis los

individuos tenían que ocupar un espacio dentro de la sociedad y adquieren obligatoriamente ciertos comportamientos heredados. Es cierto que existen ciertas características físicas que nos vuelven parecidos, ciertos comportamientos, porque en sí mismo, la palabra nación proviene del Latín y designa “nacimiento”, lo que relaciona directamente el actuar del ser con la imitación directa de su progenitor. Así pues, si hay parecidos y por ende diferencias, pero son mínimas y no deberían designar una separación por sí mismas. Hablando de formas tangibles, según el Banco de la república *“La nación está conformada por sus habitantes, por las costumbres y hábitos de dichos habitantes, y por un territorio. Todos estos conceptos son las piezas que le dan forma a la idea de nación. O, dicho de otra manera: la nación es un grupo de habitantes que, en un mismo territorio y regidos por un mismo Gobierno, forman un país en donde esos habitantes se caracterizan por tener unas mismas costumbres y hábitos, y que generalmente hablan el mismo idioma.”* que es básicamente lo que nos decían Couloumbis y Wolfe en su libro pero un poco más específico. Bajo ese concepto, empezaremos el análisis. Tengamos en cuenta, que *“la verdad que tomamos de otros, sólo es nuestra en sentido que es nuestro un diente postizo”* según dijo Shopenhauer, que asumimos que quiere decir que cualquier realidad expuesta no es más que una adopción propia y por tanto, incierta.

Sin olvidar lo anterior, empezaremos por describir la escena. Ignacio Carrillo junto a su burro y Fermín Morales, llegan al Morro, un sitio aparentemente pobre, con construcciones viejas y precarias, con materiales básicos y descoloridos. El pueblo parece flotar en el agua, que asume un color marrón por lo que espera al fondo de su cuerpo que se teñirá de rojo al acabar la escena. Ignacio compra una sandía y toma un poco para comerlo de inmediato, le ofrece, -creemos- un poco a Fermín y es interrumpido por un personaje, que llamaremos “Luchador uno” pues no posee nombre o jamás es llamado por uno. El luchador uno le ofrece tocar su acordeón por dinero, acordeón que Ignacio se niega a tocar y el luchador uno bastante disgustado lo obliga a acompañarlo con su habilidad de acordeonero. Ignacio acompaña al luchador uno sugerido por Fermín de no pelear con él, y entonces, en un bello, pero igualmente rústico puente de madera, el luchador uno enfrenta al que llamaremos “luchador dos” sin que a este le importe la súplica de una mujer que entra en colisión. Ignacio toca su acordeón para acompañar la batalla que está siendo presenciada por el pueblo campesino. Al final el luchador dos cae al agua, muerto, no sin antes apuñalar al luchador uno, que cae de rodillas tocando su cuerpo, entre sus costillas. El acordeonero no cesa su canto y se acaba la escena. Empezaremos con lo obvio, la historia se desarrolla en Colombia en el año 1968, año en el que se celebró el primer festival de la leyenda vallenata. De por sí eso ya es bastante, la música es como diría Beethoven *“una revelación más profunda que la propia filosofía”* por ende podemos deducir que hace parte fundamental de la cultura de una nación, y el vallenato, históricamente es propia de nuestro pueblo, una disputa por la sangre de este país, propia de nuestra supuesta alegría y *parrandería*. Es un año donde el papa Pablo VI visitó Colombia, no por nada la película empieza con un plano detalle de la frente de devotos católicos recibiendo la cruz de ceniza, indicando férreamente nuestra fe ciega y manca en el señor de los cielos; por esto hay que tener en cuenta que tanto el catolicismo como el vallenato son religión en este país, y la película se encarga de afirmarlo. Ya había ocurrido el bogotazo, hecho que transformó este país, política y violentamente. Ahora sí, la escena. Dentro de la misma hay diferentes elementos audiovisuales implementados para resaltar la identidad en torno a el país en el que se encuentra situada la película, es decir a Colombia, por eso podemos deducir que dentro de esta secuela y seguramente dentro de la película, se puede apreciar el elogio que se le otorga al paisaje de los pueblos del norte de Colombia, logrando así una saturación del color dentro de las diferentes escenas, aquí, simplemente analizando la estética del color podemos señalar, a

un conglomerado que siente altivez por su territorio y por los contornos difusos, como los son estos pueblos apartados, que carecen de un sustento económico constante, y aunque la nación busca insertar las relaciones étnicas, políticas y culturales, no deja de liarse con el concepto de Estado, y es por ello que buscamos apartarnos de este, sin enaltecer su dominio dentro de la economía, concluyamos que la palidez del color y la apariencia sujetos a la vestimenta de los personajes, pertenecen a una de las singularidades de estos territorios obviados.

En la Edad Media el concepto de nación tenía relación meramente al origen de alguien, como ya se había mencionado antes en este texto, sin ninguna relación sociopolítica, seguramente podemos contrastarlo con la muerte del campesino dentro de la secuencia, pues es bien cierto que el origen de una lucha solo es la pérdida triunfante de un campesino, que muere con orgullo tras el combate y por haberse encontrado dentro de él y el nacimiento aniquilador de quien logra librarse de la muerte, particularidades de la población Colombia y sobre todo de estos lugares apartados en donde este tipo de rituales son habituales tras la festejación para la fecha, seguramente dentro de nuestras costumbres el espectáculo se encamina más allá de lo elegante o la melodía de un acordeón, que es requerido en segundo plano, para una pugna entre machetes, este último elemento mencionado, también puede caracterizar a la población colombiana, y aunque dentro de este tipo de rituales se suelen utilizar estos artefactos, la violencia debe calificar los comportamientos en los distintos campos, sean estos sociales, económicos, políticos, entre otros y por lo tanto se muestra de manera desmedida y/o excesivo.

La nación “es un grupo humano consciente de formar una comunidad, que comparte una cultura común, está ligado a un territorio claramente delimitado, tiene un pasado común y un proyecto colectivo para el futuro”, así pues, es colectivo el hecho de toparse dentro de la secuencia, un lenguaje burdo, coloquial y palabras entonadas violentamente, por ejemplo “hijueputa”, es un conjunto de términos que han sido adoptadas por nuestra cultura, una abreviación, que se ha emparentado a nuestro lenguaje, pero que en cierto sentido es ajeno a nosotros, pues se sabe que era un conjunto de palabras pronunciadas por los españoles asentados en las colonias de América, que ampararon los indígenas, que de esta misma manera se transformó por la mala dislexia hacia la asimilación de un nuevo idioma y que se ha impuesto dentro de nuestros ancestros para naturalizarlo. Por supuesto no es lo único que hemos adoptado, casi naturalizamos el sonido vallenato dentro de nuestra popularidad, sin embargo, este tiene orígenes europeos, Europa no se lleva el mérito propio, pero si hemos postulado al acordeón diatónico, que tiene origen allí, y que es el instrumento representativo de este género.

La secuencia le da mérito al paisaje, y lo hace, con la exaltación de los sonidos del agua y el sonido ambiente silvestre, también la embarga el acento de nuestra lengua, del silencio que le hemos otorgado a la muerte y al espectáculo, la armonía de la música de uno de los géneros más representativos de Colombia, género que también representa el sustento de una población desarraigada al provecho; este fragmento deja entrever la violencia que nos acorrala, pero del mismo modo

deja ver entre sus ropajes y colores la diversidad de las personalidades, nos enseña la cotidianidad y el trabajo de una población- como lo es la plaza de mercado- que adorna la economía devastada, y que sustenta el comercio, todo esto que no es más que el efecto ilusorio de una nación, a la que pertenecen elementos étnicos, de lenguaje, de territorio e identidad, que se puede concluir con la consideración en donde “identidad nacional es la invención del nacionalismo”.

Este trabajo permitió de manera directa analizar todos los elementos de la composición de la secuencia de la película, que apartados y herramientas utiliza el director para proporcionar un imaginario de nación. En este sentido nos permitió ser reflexivos y vincular otros saberes que teníamos e investigamos, así poder profundizar y dar una perspectiva propia, una posición e interpretación con una argumentación sólida partiendo de la matriz de análisis. Esto ayuda a ser más reflexivos y críticos, nos da mayores herramientas para observar profesionalmente los discursos que conllevan estas producciones audiovisuales.

Referencias

- Karl Marx - El capital
- Theodore Coulombis y James Wolfe en su libro ‘Introducción a las relaciones internacionales: Poder y justicia’
- <http://www.banrep.gov.co/> Banco de la república (Banco central de Colombia)
- Arthur Schopenhauer
- Ludwig Van Beethoven

KAREN AVILA
ALEJANDRO ERASO ARIAS
VANESSA BAQUERO RUIZ

NACIÓN / PELICULA EL CARRO

Dentro del lapso de tiempo evaluado, se puede ver que al ser una película antigua, los efectos visuales, la iluminación y los efectos de cámara son bastante básicos, sin embargo, son tomas muy bien realizadas ya que en cada cuadro podemos ver reflejado todos los estados de ánimo por los que los protagonistas pasan, haciéndonos sentir parte de ello.

La película está demarcada por diferentes estereotipos y estilos de vida que se pueden ver reflejados en la actualidad. Los planos y transacciones que nos presenta el director nos sumerge en la realidad de los personajes, en su deseo por obtener un bien material para generar un estatus en la sociedad, situación nada distinta a lo que nos enfrentamos en Colombia. Muchas familias toman medidas exageradas para obtener un puesto dentro de un grupo de personas y sentirse como parte de la comunidad, la razón de esto es que se han creado lineamientos para pertenecer a la sociedad, en donde si no posees ciertos bienes materiales no obtienes una posición importante en ella.

Los roles dentro de la familia es otra categoría importante para destacar, ya que podemos evidenciar las responsabilidades que tiene cada miembro y como se desenvuelve para crear un ambiente sano entre ellos.

Podemos evidenciar una nación cultural ya que se ven diferentes figuras de persona dentro de los personajes en la película, tanto como en los pertenecientes a la familia, estando en una constante convivencia y respeto hacia los estilos de vida y pensamientos tan distintos que se presentan en cada uno de ellos.

Este ejercicio nos permite ver el fondo de estas producciones, que a simple vista no vemos. Gracias a la matriz podemos seccionar mejor el discurso de la película y ver su trasfondo, como ver tras las líneas de un texto. Podemos descubrir cómo quieren que veamos nuestra nación de manera implícita. Al poder ver que esconde la película, podemos establecer mejores juicios y llegar a nuevos argumentos para analizarla desde nuestras carreras.

Producción Cinematográfica El Carro						
PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE EXPRESIÓN	FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONAJES	CONFLICTOS Y ACCIONES	
0:25 Panorámico	<p>CARACTERÍSTICAS</p> <ul style="list-style-type: none"> • NACIONALIDAD: COLOMBIA • FECHA ESTRENO: 25 DICIEMBRE 2003 (ESTRENO NACIONAL) • METRAJE: LARGOMETRAJES • FORMATO PROYECCIÓN: 35MM • COLOR: COLOR • GÉNERO / SUBGÉNERO: FICCIÓN / FICCION • Sound Mix: Dolby • Laboratorio: Cine color S.A., Buenos Aires, Argentina 	<p>Av. 26</p> <p>Torre Colpatría</p> <p>Carrera 10</p> <p>Diferentes edificios del centro de la ciudad icónicos</p> <p>Iluminación natural</p> <p>Exterior</p>	<p>Música: Canción Golpe de Ala, Mario Duarte.</p> <p>< Es sábado por la mañana</p> <p>No tengo prisa por salir de esta cama</p> <p>Primero a tomar un café caliente</p> <p>Para poder pensar y no hablar mal de la gente ¡lo juro! ></p>	<p>Centro de la ciudad de Bogotá</p> <p>Año 2003</p>	<p>GÉNERO / SUBGÉNERO: FICCIÓN / FICCION</p> <p>Centro de la ciudad de Bogotá</p> <p>Año 2003</p> <p>Av. 26</p> <p>Torre Colpatría</p> <p>Carrera 10</p> <p>Diferentes edificios del centro de la</p>	<p>El carro es una película colombiana que cuenta la vida de los Vélez, una familia de clase media cuya vida cambia tras tener su primer automóvil.</p> <p>Durante este fragmento de 4 min aproximadamente podemos ver la importancia del carro dentro de</p>

	<ul style="list-style-type: none"> • DURACIÓN: 100 MINUTOS • Dirección: Luis Orjuela • Producción: Luis Orjuela y Dago García • Guion: Dago García • Protagonistas: Mónica Lopera Andrea Gómez González Hansel Camacho Cesar Badillo Luly Bossa Zaira Valenzuela Diego Vásquez Diana Patricia Hoyos Diego Cadavid 				<p>ciudad icónicos</p> <p>Imagen de contextualización</p>	<p>una sociedad machista como la colombiana, y como muchas de estas ideas o idiosincrasias se pueden llegar desde un componente biológico y más allá sociológico y psicosocial.</p> <p>Temas:</p> <p>Juego de roles sociales</p> <p>Machismo</p> <p>Materialismo</p> <p>Cultura Colombiana siglo XXI</p> <p>Colombia años 2000</p> <p>Sexo, género y</p>
--	--	--	--	--	---	---

	Daniel Calderón Fernando Solórzano					sociedad Estratificación y repercusiones sociales.
0:30 Panorámico		Torres del Parque Diferentes edificios del centro de la ciudad icónicos Iluminación natural Exterior	Música: < Ya estoy debajo de mi camisa Aquella que nunca ha estado muy bien vista Sudando y rodando en la calle Ya tengo puesta mi mejor sonrisa. > Sonido ambiente	Centro de la ciudad de Bogotá Año 2003	Centro de la ciudad de Bogotá Año 2003 Torres del Parque Diferentes edificios del centro de la ciudad icónicos Imágenes que ayudan a contextualizar y ubicar al público	Identidad y confirmación de patrones de conducta Sociedades Bogotanas años 2000 Infraestructura, movilidad y arquitectura Bogotá 2000 Instituciones:
0:33 Panorámico - Desenfoque		Cadena Cerros Orientales Urbe de la ciudad Iluminación natural	Música: <Sudo, sudo detrás de mi chica La tengo, la tengo ya casi lista	Cerros orientales de Bogotá año 2003	Cerros orientales de Bogotá año 2003 Cadena Cerros Orientales	Familia Colegio Sentimientos: Durante las primeras escenas

		Exterior	Pero como la ven... eh, eh, ¡eso! ¡Eso! Como la ven... eh, eh, eh, eh > Sonido Ambiente calle		Urbe de la ciudad Contextualización	con la entrada de la música y las tomas de la ciudad de Bogotá se expresan sentimientos de melancolía, identificación y contemplación al encontrarse con una monotonía – rutina muy parecida a la que uno vive y que implica ser el bogotano promedio, lo que implica retomar un nuevo día, levantarse, vestirse, salir a trabajar o a estudiar.
0: 36 Plano General		Calle del centro muy concurrida y atiborrada de gente caminando Iluminación natural Exterior	Música: ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! (que golpeton, ton) Sonido ambiente calle	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá Calle del centro muy concurrida y atiborrada de gente caminando Imágenes que ayudan a generar acercamiento e identidad	
0:45 Primer Plano		Aparece el primer personaje de la historia, Paola, mirando por la ventana de un bus	Parlamento en voz en off: - ¿Sabían ustedes que los machos de todas las especies	Personaje Principal: Paola, Hija de Siervo de Jesús y	Aparece el primer personaje de la historia, Paola, mirando por la ventana de un bus escolar	Con el inicio del diálogo de Paola con respecto a los rituales que practican los

		<p>escolar por la calle</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p>	<p>siempre están buscando la manera de resultar atractivos para sus hembras?</p> <p>Sonido ambiente calle</p>	<p>Florina de Vélez;</p> <p>estudiante de 12 años, de actitud un poco rebelde e intrépida</p>	<p>por la calle con actitud pensativa.</p> <p>Sus diálogos abren el hilo narrativo de la historia</p>	<p>hombres para llamar la atención de las mujeres, se percibe cinismo, como una retórica perspicaz hacia el comportamiento masculino y cuáles son los métodos de conquista que pueden utilizar y el valor</p>
0:50 Plano General		<p>Mujer negra caminando por la acera mientras transitan vehículos en la calle</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p> <p>Exterior</p>	<p>Parlamento en voz en off: -Por ejemplo, el pavo real no siempre ha tenido la hermosa cola que lo caracteriza...</p> <p>Sonido ambiente calle</p>	<p>Figurante:</p> <p>Mujer de tez negra que camina por la ciudad de manera muy sensual y elegante</p>	<p>Mujer negra caminando por la acera de manera muy sensual mientras transitan vehículos en la calle. Estas imágenes apoyan las ideas de la voz en off como un ejemplo del diario vivir</p>	<p>subyugado a todos esos rituales que se utilizan, pero si bien ella se encuentra esta reflexión frente a la actuación de los hombres desde sus rituales de conquista, en los diálogos con Lorena, su</p>

<p>0:55 Plano General – Plano medio – Primer plano</p>		<p>Paneo a una calle de la ciudad donde hay concurrencia de personas que se encuentran caminado y se detiene en dos mujeres hablando</p> <p>Exterior</p>	<p>Parlamento voz en off:</p> <p>-hace años su cola era mucho más corta y de un tono gris...</p> <p>Sonido ambiente calle</p>	<p>Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá</p>	<p>calle de la ciudad donde hay concurrencia de personas que se encuentran caminado</p> <p>Al ser calles del centro de la ciudad se puede inferir que hay personas que van a sus sitios de trabajo o estudiantes universitarios, además es importante saber que allí se encuentran muchas oficinas y ramas del poder ejecutivo y judicial y legislativo</p>	<p>compañera de colegio se ve un poco de inocencia, una ilusión y una expectativa de cómo actúan los hombres en sus rituales de conquista, que tiene un valor subyugado que es el hecho de la importancia del carro y eso como un elemento de atracción</p> <p>Lorena expresa sentimientos de cinismo, desfachatez y frescura frente a muchas ideas que en últimas se calificarían como machistas.</p>
<p>0: 59 Plano detalle</p>		<p>Till down Señal de transito prohibido girar a la</p>	<p>Parlamento voz en off:</p>	<p>Calle de la ciudad de</p>	<p>Esta imagen puede ser utilizada para</p>	<p>Luego se pueden</p>

		izquierda, exclusivo Transmilenio Exterior Iluminación natural	-Pero como las hembras se veían a traídas por los machos con las colas más grandes y más bonitas, fueron	Bogotá 2003	contextualizar al público en un tiempo y lugar particular	generar sentimientos de añoranza al recapitular tal vez esa época de la adolescencia que implica ir al colegio, las amistades y los lazos que uno establecía tan naturalmente con los compañeros, la simpleza que representa vivir esa etapa ya que se reconoce como se va complejizando las diferentes acciones o responsabilidades y que las cosas no son tan naturales y tan fáciles como se asimilan en tempranas
1: 03 Plano Americano – Plano Medio		Paneo gente caminando por la calle, un hombre habla por celular, una mujer espera algo o a alguien Iluminación natural exterior	evolucionando hasta llegar a tener ese abanico despampanante de ojos y colores. Sonido ambiente calle	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá -Hombre de edad madura habla por celular con un libro en la mano y una mujer vestida de negro espera en la calle		

<p>1:13 Primer Plano</p>	<p>Paola mira a la cámara y habla a manera de cámara subjetiva</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p>	<p>Parlamento: (Paola)</p> <p>-Esto lo sé por clase de biología, la clase más aburrida que tengo en el colegio.</p> <p>Sonido ambiente calle</p>	<p>Personaje principal: Paola Vélez</p>	<p>La actitud y la imagen que nos presentan del personaje muestran a una mujer que se sale de la convencionalidad y hace cuestionamientos al status quo junto con sus ideas y pensamientos</p>	<p>edades.</p> <p>Familiaridad con las escenas que se manejan, las fotos, la música y la idiosincrasia alrededor de una ciudad particular como lo es Bogotá. Y el hecho de ser bogotano y más aún colombiano en una ciudad de</p>
<p>1:23 Plano Medio Corto</p>	<p>Paola habla en el trayecto del bus escolar con su mejor amiga</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p>	<p>Parlamento:</p> <p>-Entonces si no tiene un carro bonito, no... nada que ver</p> <p>Sonido ambiente calle</p>	<p>Personaje Principal: Paola Vélez</p> <p>Personaje Secundario: Lorena, compañera de colegio de Paola y mejor amiga. Una Interpretado</p>	<p>Aquí le dan un continuidad narrativa al poner al personaje secundario apoyando con su rol los argumentos de la voz en off, ella una mujer al parecer que no sale con nadie que ande a pie y</p>	<p>cemento atiborrada de personas con una idiosincrasia subyugada a la cultura, a la rutina, la costumbre y la particularidad de las dinámicas propias como colombiano y como bogotano.</p>

				por Diana Patricia Hoyos.	no posea carro.	Relaciones Familiares Los Vélez son una típica familia de clase media colombiana formada por Siervo de Jesús Vélez, padre, Florina de Vélez, madre, Gloria Vélez, hija mayor, Óscar, hijo mayor, y Paola quienes siempre han usado transporte público hasta que llega el primer carro a la familia. Además podemos evidenciar a lo largo de la trama y con los subtítulos que
1:30 Plano General – Plano americano-		Las imágenes se alternan entre calles de la ciudad, carros y diferente parque automotor de la ciudad y el bus escolar andando, personas caminando por la ciudad.	Música: < ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! (¡Vaya, vaya, wow!)> Sonido ambiente calle	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá -Taxis -Buses de la década -típico autobús escolar amarillo	Esta imagen puede ser utilizada para acercar al público de manera emotiva, ya que muestra vehículos de la época que generan remembranza y evocan a un pasado por el cual muchos han vivido y han llenado de recuerdos de la ciudad	
1: 36 Primer plano		Paola mira por la ventana del autobús con cara pensativa mientras se	Voz en off: (Paola) -Igual pasa con los hombres, tan únicos, tan	Personaje principal: Paola Vélez		

		recuesta en ella Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada	inteligentes... Sonido ambiente calle			componen la película, como la concepción, la espera y el nacimiento y el cumpleaños, que el carro viene a integrarse como un miembro más de la familia por su valor emotivo y sentimental
1: 40 Plano general – Plano Americano - Plano detalle		Las imágenes se alternan entre imágenes de hombres por la calle realizando diferentes actividades cotidianas, gente caminando y una pareja en un vehículo que el hombre conduce y la mujer lo acompaña como copiloto	Voz en off: (Paola) -Ellos también se han dado cuenta de esos detalles que enamoran a sus hembras, a sus mujeres, esos seres tan excepcionales... tan sensibles, tan inteligentes.	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá -vendedores de la calle	Se muestra la imagen en la que el hombre de la familia conduce el auto mientras la mujer hace de copiloto que apoya las ideas y argumentos de la voz en off	Relaciones de Amistad: Durante este fragmento podemos ver la relación de amistad de Paola Vélez y Lorena, su compañera del colegio y mejor amiga, esta relación siempre se ve marcada por la actitud de aprendiz de
1: 53 Plano Medio Corto		Paola y su mejor amiga hablan mientras señalan hombres en la calle y se ríen	Dialogo Paola y mejor amiga Lorena: -Mira ese	Personaje Principal: Paola Vélez Personaje	El personaje secundario en tono muy burlesco se ríe de las personas que	

		<p>durante el recorrido del autobús escolar</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p>	<p>parado</p> <p>-¿Cuál?</p> <p>-Ese parado, no levanta nada</p> <p>(risas)</p> <p>¿Te imaginas uno ahí andando con un man a pie?</p>	<p>Secundario:</p> <p>Lorena</p>	<p>van a pie, con actitud altiva y arrogante argumentando que nunca saldrá con un hombre sin carro apoyando la idea argumental de la voz en off</p>	<p>Paola frente a Lorena, una chica que aparenta ser más madura y sabia frente a las relaciones y la vida en la época juvenil. Sin dejar de lado, la amistad y la camaradería</p>
2: 00 Plano general		<p>Una mujer negra vestida con una blusa roja llamativa camina por una calle siendo el foco de atención de muchos hombres que pasan por allí, la mujer se acerca al fin del andén y un carro se detiene para dejarla pasar, ella sonrío y agradece para pasar, una</p>	<p>Voz en off: Los hombres han descubierto la efectividad del carro, la importancia que tiene para atraer mujeres, para aparearse con ellas, para conseguirlas, para tener puntos a favor.</p> <p>¡Ah! Para ser superior a los otros machos</p>	<p>Figurantes:</p> <p>Mujer de tez negra que camina por la ciudad de manera sensual y elegante</p> <p>Hombre con gafas negras en camioneta roja que se detiene para dejar pasar</p>	<p>A pesar de que es una actuación, es la imagen del diario vivir frente a las mujeres y la actitud machista de los hombres sin alejarse de la realidad</p>	<p>Territorio:</p> <p>Gracias a las imágenes panorámicas de la ciudad de Bogotá y de diferentes sitios y edificaciones urbanas podemos hacer un ejercicio de contextualización en tiempo y lugar que dan añoranza e identidad con una ciudad como</p>

		<p>vez pasa el hombre en el carro avanza sin dejar de mirarla</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p>	de la manada.	a la mujer		<p>lo es Bogotá, que desde siempre se ha mantenido abierta a todas las personas del territorio colombiano y que se han desplazado a la urbe por diferentes razones teniendo en cuenta la más importante para el contexto colombiano, la guerra y la descentralización institucional</p> <p>Nación.</p> <p>Podemos decir entonces que la idea de nación se sustenta desde diferentes frentes como la musicalización que es otorgado</p>
2:30		<p>Las imágenes se alternan en modo cámara subjetiva de calles de la ciudad con embotellamientos, diferentes autos rodando por la ciudad, gente caminando, Paola observando por la ventana y avenidas, calles y puentes de la ciudad de Bogotá</p>	<p>Música:</p> <p>< ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! (que golpeton, ton)</p> <p>¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! ¡Que golpe! ¡Que golpe de ala! (¡Vaya, vaya, wow!)></p>	Gente del común caminando por las calles de la ciudad de Bogotá	<p>Imágenes que ayudan a contextualizar y adentrar al público en la historia</p>	

2: 45 Plano medio corto		Paola y su mejor amiga siguen dialogando durante el transcurso del recorrido en el autobús Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada Exterior	Dialogo entre Paola y mejor amiga: -Mira esa boleta de carro -uy mire esa vieja montada en ese carro con ese man	Personaje Principal: Paola Vélez Personaje Secundario: Lorena	Imágenes que apoyan los argumentos de la voz en off y le dan continuidad a la narrativa que se alterna entre diálogos e ideas vs imágenes y escenas que conforman la idea que se busca plantear	por el cantante Mario Duarte y su canción Golpe de ala, que fue muy importante en la década del 2000 en la ciudad de Bogotá, y que en su lenguaje expresa diferentes rituales del día a día que involucran al público en su carácter de recepción.
2:50 Plano General		Una mujer y un hombre esperan en la calle mientras aparece una camioneta en el encuadre y se detiene para que la mujer se suba al auto, mientras el hombre que la acompaña se queda mirando Iluminación	Voz en off: -vale la pena anotar que no importa el tipo de hombre siempre y cuanto tenga el tipo apropiado de carro.	Figurantes: Mujer de edad promedio de traje formal negro y bolso Hombre en traje formal de edad	Imagen que muestra y consolida la idea de que un hombre con carro siempre le ganara a un hombre que no posea en el juego de la seducción y el ligue con las mujeres	Frente a nación, bajo la idea de contar un poco la historia de una “típica familia de clase media” se imprimen varias ideas o idiosincrasias generando empatía e identidad con lo que puede vivir o

		natural con alguna ayuda de iluminación focalizada Exterior		madura Hombre en camioneta azul oscuro que recoge a la mujer		significar la familia Vélez o cualquier familia que sienta afinidad con los hechos o la historia compartiendo un vínculo histórico , cultural y religioso en un territorio que se demarca bien con la narrativa, la imagen, los sonidos y los personajes de la película el Carro
3: 05		Aparece un auto de lujo rojo descapotado conducido por un hombre que luego se detiene para recoger a dos mujeres que muy coquetas saludan al hombre, antes de arrancar el hombre se voltea a la cámara y hace un gesto de galán Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada	Voz en off: (Paola) -Es así, como cómo evolucionan los medios por los cuales los machos de todas las especies, buscan llevar ventaja y ser escogidos por las hembras. Entonces los hombres vuelven a andar en cuatro, para que la mujeres se vuelvan un	Figurantes: Hombre con gorra y gafas negras, chaqueta negra en carro deportivo descapotado Mujer mona vestida muy sensual Mujer de cabello negro, lleva un escote muy pronunciado y vestimenta	Imágenes que apoyan la idea de la mujer materialista que anda con un hombre sin importar el físico o la personalidad o características más trascendentales solo por la preponderancia del lujo y la posición económica	

		Exterior	ocho (risas) Y esto no lo aprendí en ninguna clase	muy sensual	
3: 20 Plano detalle		La cámara hace un travelling frontal sobre las líneas de intercepción de la carretera mientras realiza till up hasta aparecer un auto rojo destartalado Chevrolet Bel Air conducido por Paola Exterior	Voz en off (Paola) -Esta es la historia del primer carro que tuvimos en la familia	Personaje principal: Paola Vélez en un auto Chevrolet Bel Air rojo	Esta imagen remite a una acción muy cotidiana dentro de la población colombiana y en general de cualquier país, en donde la familia o la gente del barrio o que este en el momento colaboran en el empuje de un vehículo que se encuentre averiado, por tanto podemos decir que esta imagen genera identidad y acercamiento emotivo y emocional al
3: 25 Plano medio		Paola conduce el auto mientras habla a la cámara Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada	Parlamento Paola: -Yo soy Paola y mi familia es la que va empujando el carro.		

		Exterior			público que se pueda sentir identificado.
3: 34 Plano Medio		<p>Aparece uno a uno los personajes de la historia empujando el Chevrolet Bel Air</p> <p>Iluminación natural con alguna ayuda de iluminación focalizada</p> <p>Exterior</p>	<p>-Ciervo mi papá, Florina mi mamá, Gloria mi hermana y Óscar mi hermano mayor.</p> <p>¡Ah! Los Moreno son nuestros vecinos, los dueños del carro</p>	<p>Personaje principal:</p> <p>-Paola Vélez en un auto Chevrolet Bel Air rojo</p> <p>-Siervo de Jesús Vélez, padre de familia de clase media, esposo de Florina y padre de Paola, Gloria y Oscar.</p> <p>-Florina de Velez, madre de Paola, gloria y Oscar; esposa de Siervo,</p>	<p>Mientras empujan el carro, la esposa hace gestos que denotan cansancio y fastidio, mientras el padre de familia pelea para que el hijo mayor ayude y no se queje, ambos se cansan pero cuando aparece la vecina muy sensual a empujar el auto padre e hijo se motivan para empujar el auto mientras observan a la mujer en ropa deportiva</p>

				<p>mujer de edad madura de la costa atlántica de Colombia.</p> <p>Gloria Vélez, hija de Siervo y Florina, hermana de Paola y Oscar. Estudiante de 15 años</p> <p>-Oscar Vélez, hijo mayor de Siervo y Florina, hermano de Paola y Gloria. Estudiante de bachillerato de 18 años.</p>	
--	--	--	--	--	--

				<p>-Los Guerrero: Vecinos de los Vélez, pareja de origen costeño:</p> <p>-Segundino Guerrero, hombre de edad madura; interpretado por Hamel Camacho</p> <p>-Magali mujer de tez negra muy sensual y llamativa, interpretado por Claudia Lozano.</p>	
3:54		De un fundido de negro a la imagen hace plano detalle	La Concepción		

		a una serie de fotografías familiares colgadas en una pared tapizada				
--	--	--	--	--	--	--

Este ejercicio potenció mis habilidades de análisis, me permite estudiar un producto mediático de manera sistémica, por partes, con detalle, resaltando y evidenciando elementos que no se descubren a primera vista y desde la comunicación permite hacer una reflexión frente a como somos de conservadores en el concepto de nación, algo que no se observa con detenimiento.

Por: Sebastian Mediorreal

Matriz de Análisis Karen Gómez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help using PDF Converter Pro 7

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

Juan Sebastian Carvajal
Karen Gómez
Santiago Reyes
Hector Fabian Carrillo
Taller de Pensamiento Crítico
Facultad de Ciencias, Humanidades y Arte
Universidad Central

Producción Cinematográfica "EL CARRO"

Planos y Movimientos o Transiciones	Sustancia de Expresión o	Forma de Expresión		Forma de Contenido		Sustancia de Contenido	
		Tecnología	Imagen	Sonido	Personajes		Conflictos y acciones
Plano secuencia Plano general Plano medio			Plano: El plano medio se utiliza en la mayoría de escenas en las que interactúan los personajes. Los planos generales se dan más que todo en exteriores para contextualizar la escena y brindar	Parlamentos: en la parte de abajo Música: canción: Religiones artista: Mario Duarte Efectos: 14:12 - 14:17 sonido de guitarra 15:04- 15:20 sonido de flauta	Caracteres: Óscar (mente maestra) Edilberto(noble) Don Amilcar (confiado) Flaco cohecha (rebelde) Gordo tocaruncho (bufón) Siervo (papá de Óscar) (fuerte) Florina(noble)	Acciones entre personajes: Óscar y Gilberto: 6 planos Óscar, Gilberto, Don Amilcar: 2 planos Óscar y compañeros del colegio: 2 planos	Tema general: Óscar, un joven de bachillerato se ve en la urgencia de conseguir dinero para la compra de un carro, para obtener este dinero de forma rápida a Óscar se le ocurre robar el taller de mecánica del

11,00 x 8,50 in

1 of 13 75%

2:48 p.m. 03/09/2018

Matriz de Análisis Karen Gómez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Why convert - edit PDFs directly

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

		<p>información adicional sobre lo que está sucediendo a lo largo de la secuencia.</p> <p>Iluminación: La iluminación depende de la situación que se está presentando y el momento del día, al principio el contexto es en horas del día por lo tanto la iluminación es cálida a pesar de la conversación que se está presentando. En las escenas de los diferentes robos la escena es oscura debido a la carga emocional que maneja y el acto que se está cometiendo, al</p>	<p>15:34- 16:08 sonido flauta, guitarra y tambor</p> <p>16:33 - 16:55 sonido flauta, guitarra y tambor</p> <p>17:25- 17:34 maracas y guitarra</p> <p>18:40 - 19:49 flauta</p> <p>Sonido ambiente: parque cárcel bus escolar carros alarma incendios</p> <p>Sonido incendiario: 19:56- 20:05</p> <p>Lengua: español</p> <p>Silencios: 17:41 - 17:45 17:45 - 17:48</p>	<p>Roles: Óscar(mala influencia) Edilberto(buen amigo) Don Amilcar (papá trabajador) flaco cohecha(cómplice) gordo tocarruncho (Cómplice 2) Siervo (papá de Óscar) (mano dura) Florina (alcahueta)</p> <p>Figurantes: Estudiantes del colegio personal de la cárcel. celador</p> <p>Personaje principal y personajes secundarios: Personaje principal: Óscar</p>	<p>Óscar y padres: 1 planos</p> <p>Género: La película se encuentra en el género de comedia contando las ocurrencias que vive una familia bogotana para tener su carro propio.</p> <p>Descripción Narrativa: Óscar se encuentra en la ruta hacia el colegio sentado junto a su amigo Gilberto al cual está tratando de convencer para robar la tienda de su padre. El plan era sencillo Gilberto debía entrar en la noche a sacar las bujías de la</p>	<p>papa de su compañero del colegio. Comenzaron haciendo un pequeño robo de la bodega para volver a vender estas partes a su dueño cuando vieron que esto funcionó planearon hacer un robo de todo el inventario, sin embargo, al momento del gran robo por culpa de los nervios de Óscar, quien prendió un cigarrillo, este encendió la alarma de incendios lo que hizo que terminaran en la estación de policía.</p> <p>Temáticas que</p>
--	--	--	--	--	--	---

11,00 x 8,50 in

2 of 13 75%

2:50 p.m. 03/09/2018

Matriz de Análisis Karen Gómez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help using PDF Converter Pro 7

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

	<p>final la escena termina con una iluminación cálida que da contexto al momento "feliz" que se está compartiendo.</p> <p>Encuadre:</p> <p>Interior o Exterior: (territorios y arquitectura):</p> <p>Autobús de colegio en el cual los personajes mantienen una conversación constante sobre sus planes.</p> <p>Bodega de don Amilcar: Donde Edilberto le robaba la mercancía a su papá y se intenta el robo.</p> <p>Parque: Donde</p>		<p>Personajes secundarios: Edilberto Don Amilcar flaco cohecha gordo tocarruncho Siervo (papá de Oscar) Florina</p>	<p>tienda su papá, al día siguiente Oscar fue a la tienda de Don Amilcar a vender las bujías que le habían sacado. Don Amilcar se entusiasma con la propuesta de venta y le pide a Oscar que le consiga más bujías a un mejor precio. Al ver que todo estaba funcionando tan bien a Oscar se le ocurre un plan maestro para robar todo el inventario de la tienda junto con la ayuda de otros compañeros del colegio. Llegado el momento de la verdad Oscar se acobarda y en un ataque de</p>	<p>se trastocan: Predicado, instituciones u organizaciones:</p> <p>Se encuentra la institución de familia, la cual es el eje central de la película. Esta se observa principalmente en el último plano de la secuencia cuando los padres van a sacar Oscar de la cárcel.</p> <p>También se encuentra la institución del colegio, gracias a ella es que se conocen y organizan el grupo para cometer el robo. Esta se ve en la</p>
--	---	--	--	---	---

11,00 x 8,50 in

3 of 13 75%

2:50 p.m. 03/09/2018

Matriz de Análisis Karen Gómez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

		<p>Oscar hace ejercicio mientras habla con Edilberto.</p> <p>Cárcel: Allí llevan a Oscar cuando lo atrapan intentando robar la bodega de don Amílcar, su familia lo recoge.</p> <p>Calles: Se utilizan para contextualizar la escena.</p> <p>Efectos visuales:</p>			<p>nervios decide prender un cigarro el cual a su vez prendió la alarma antincendios lo que hizo que todos terminaran en la cárcel, rogando a Siervo y Florinda para que lo saquen de allí.</p> <p>Duración: 00:14 - 00:20 7:00 minutos</p> <p>Continuidad narrativa: El papá de Oscar, Siervo, está animado a comprar el carro y Oscar por supuesto también sueña con que se haga realidad la compra del carro familiar. Para poder</p>	<p>mayoría de planos de toda la secuencia, se ve especialmente reflejada en el amigo de Oscar.</p> <p>Sentimientos: Oscar y Gliberto</p> <p>Emoción: 5 planos</p> <p>Nervios: 5 planos</p> <p>Seguridad: 3 planos</p> <p>Arrepentimiento: 2 plano</p> <p>Siervo Enojo: 1 plano</p> <p>Decepción 1 plano</p> <p>Relaciones familiares: Oscar aunque sea principalmente</p>
--	--	--	--	--	--	---

11,00 x 8,50 in

4 of 13 75%

2:50 p.m. 03/09/2018

Matriz de Análisis Karen Gómez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

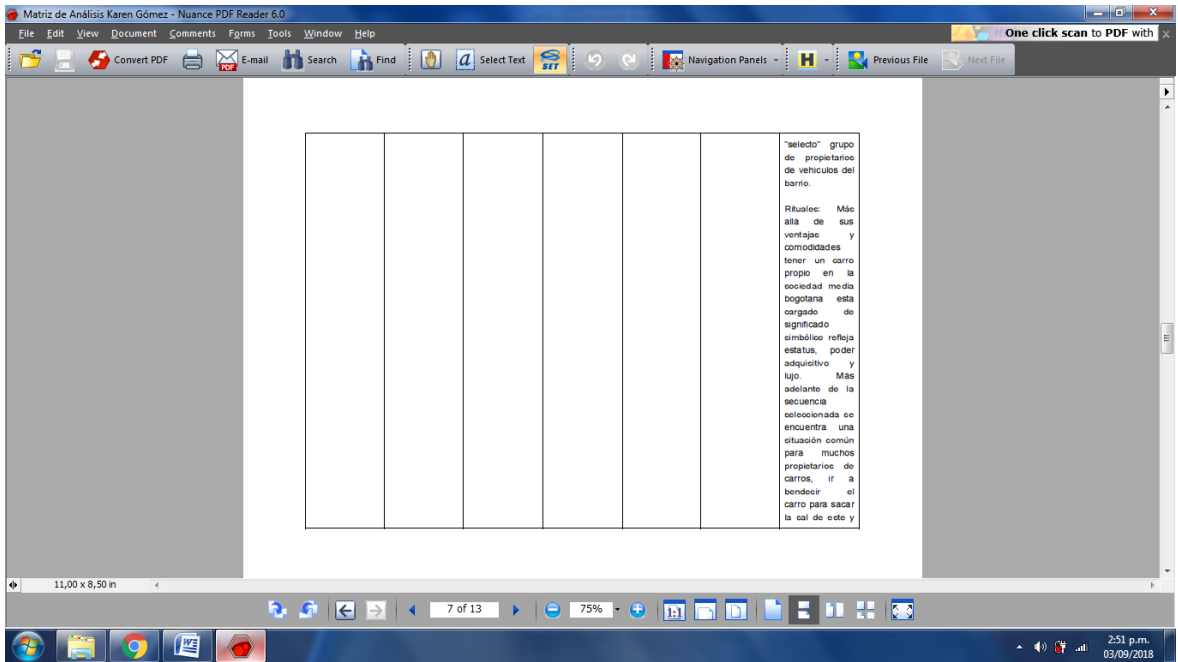
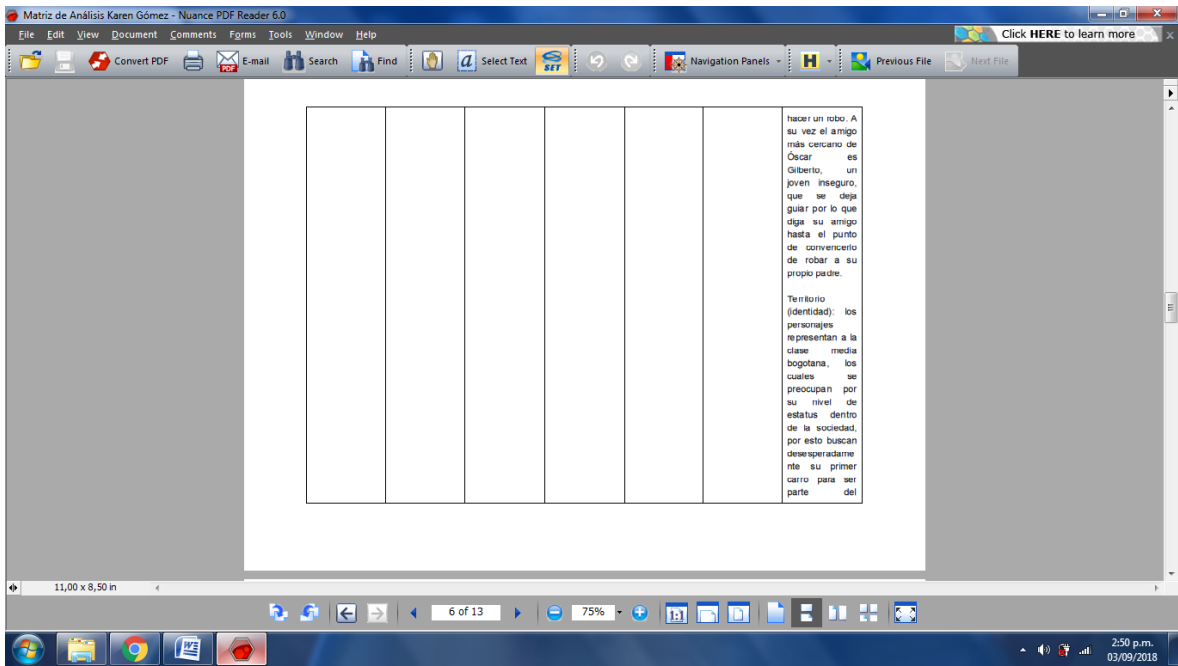
Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

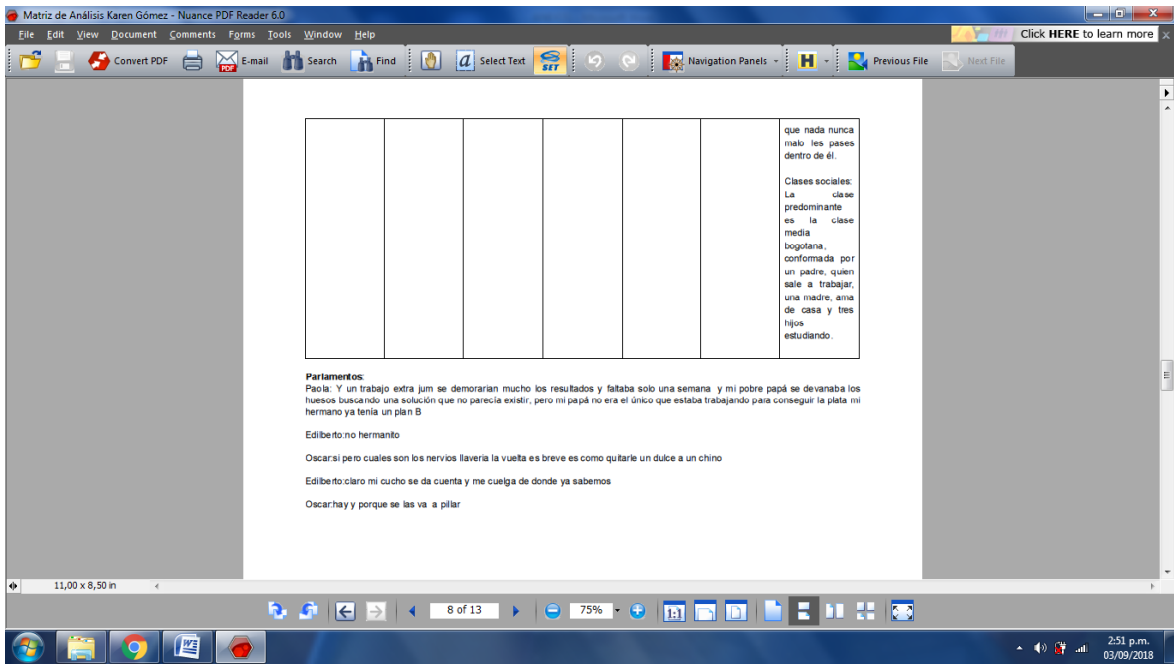
					<p>comprar el carro a Siervo le hace falta solo una cosa, el dinero, al ver que hace falta una parte del dinero Oscar se anima a buscarlo por su cuenta.</p> <p>Después de su fallido plan y de casi terminar en la casa, Florina decide prestar el dinero que hacia falta para comprar el carro y es así como la familia Vélez termina con carro.</p>	<p>por interés propio muestra compromiso para apoyar la compra familiar. Sin embargo, sus padres no están de acuerdo, pues prefieren no tener carro a tener un hijo delincuente y aunque muy molesto por los actos de su hijo se muestran solidarios y deciden sacarlo de la cárcel.</p> <p>Relaciones de amistad. Entre este grupo de compañeros del colegio parece haber mucha solidaridad para</p>
--	--	--	--	--	--	---

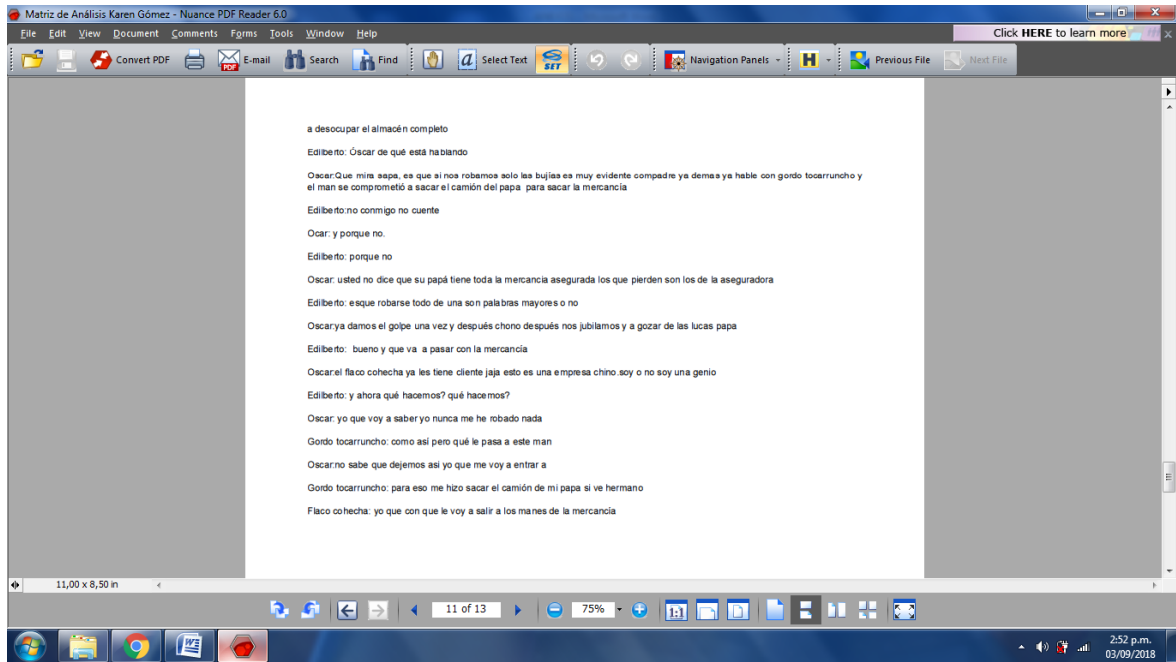
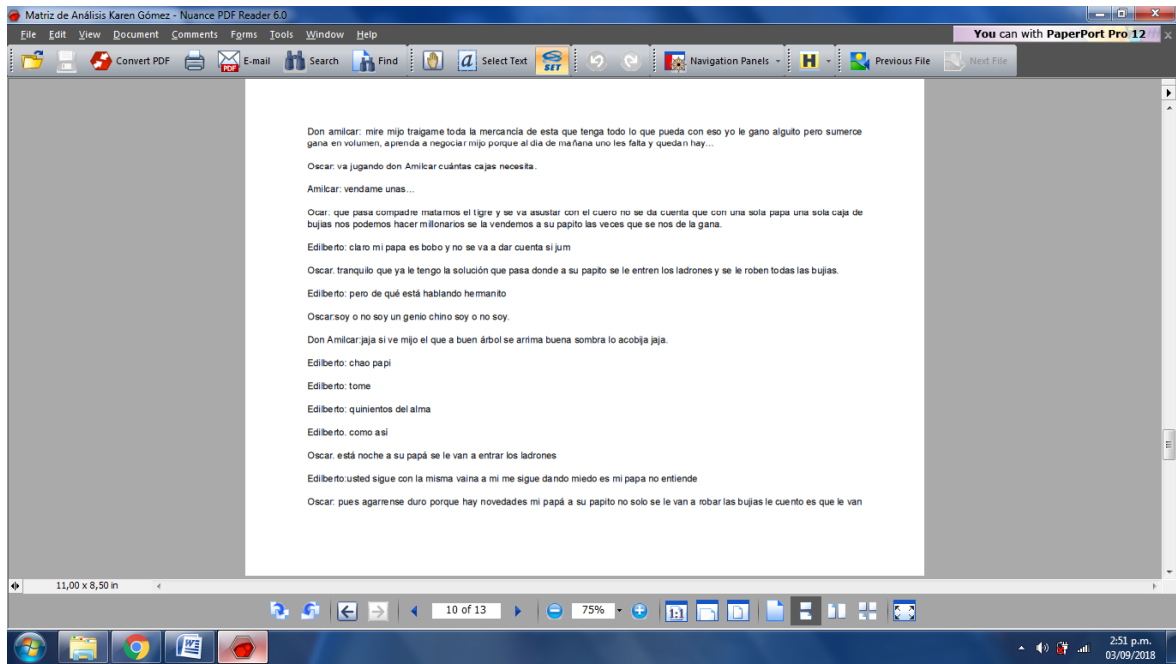
11,00 x 8,50 in

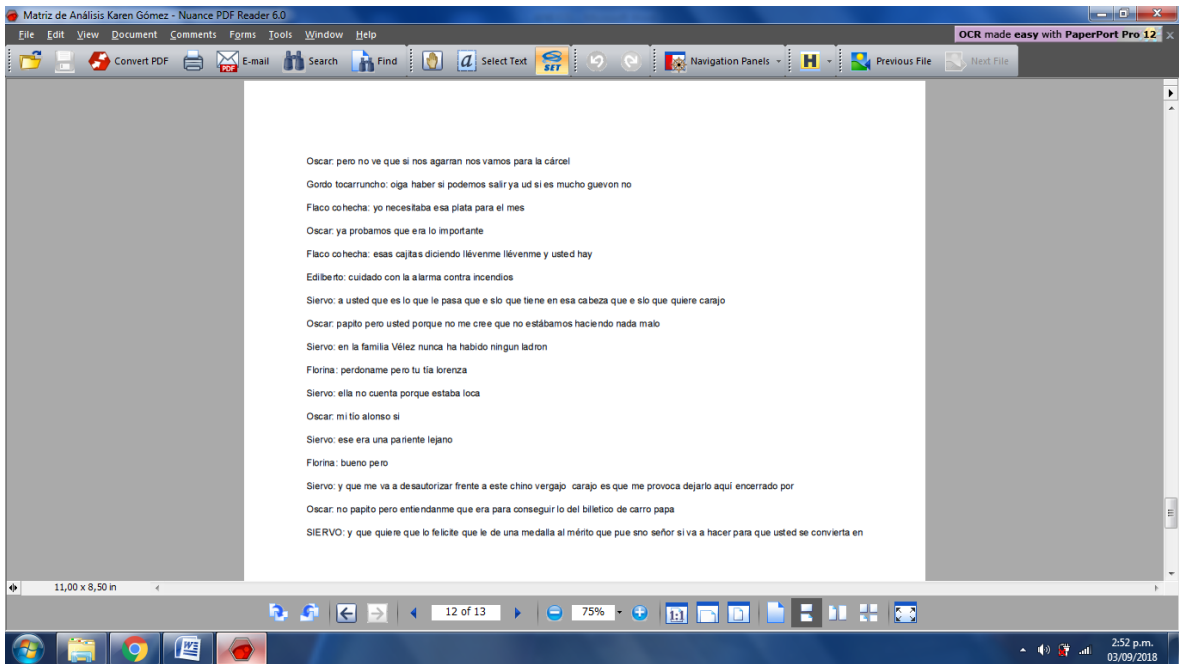
5 of 13 75%

2:50 p.m. 03/09/2018









Analisis Camilo Sanchez - Nuance PDF Reader 6.0

using PDF Converter Pro 7

Producción Cinematográfica (el carro) por Camilo Sanchez- Daniel Alvarez- Sergio Sarmiento

PLANOS Y MOVIMIENTOS O TRANSICIONES	SUSTANCIA DE SUPRESIÓN		FORMA DE EXPRESIÓN		FORMA DE CONTENIDO		SUSTANCIA DE CONTENIDO
	TECNOLOGÍA	IMAGEN	SONIDO	PERSONALES	CONFLICTOS Y ACCIONES	DE	
Escena 1 (22:37 a 24:04) Resiguió carro Escena 2 (24:05 a 24:44) Espera del nuevo carro Escena 3 (24:44 a 25:37) Llevada del carro a los patios Escena 4 (25:38 a 26:19) Escena 5 (26:20 a 27:05) Desaparición del carro Escena 6 (27:04 a 28:23) Escena 7 (28:24 a 30:15) Escena 8 (30:16 a 31:00) Aparece el carro		<p>Plano</p> <p>Escena 1: 19 planos Plano general 1, 3, 9, 19 Plano figura 2, 5, 11, 13, 15 plano medio corto 4</p> <p>Plano medio 6 primer plano 7, 12, 16, 18 Plano dorsal 8, 10, 14, 17</p> <p>Escena 2: 8 Planos plano corto 1</p> <p>Plano corto 2 Plano primer plano 3 Plano medio 4, 6, 8 Plano medio 5,7 Escena 3: 9 Planos plano general 1,3,4,5 plano medio 2</p> <p>Escena 4:</p> <p>Escena 5: 6 Planos plano medio 1 Plano corto 2, 3, 4, 5 Plano general 6</p> <p>Escena 8 plano general 1 Plano general 2 Plano figura 3</p> <p>Encuadre Escena 1 Ángulos Normal y Cental Escena 2 Ángulos Normal Escena 3 Se resalta el carro junto con la ciudad</p>	<p>Parlamentos</p> <p>Escena 1: 1 parlamento voz en off Escena 2: 2 parlamentos voz en off Escena 3: 2 parlamentos Escena 4: Escena 5: 1 parlamento en voz en off Escena 6: 2 parlamento en voz en off</p> <p>Música</p> <p>Escena 1: Copie de a de Mario Duarte Escena 3: Copie de a de Mario Duarte Escena 4:</p> <p>Efectos Sonido ambiente Escena 1 Carro y voz en off Escena 2 voz en off, voces de los vecinos y sonido de la puerta del carro Escena 3 sonido de la bocina del carro Escena 4</p>	<p>Roles</p> <p>Escena 1: Siervo(Papa) Escena 2: Gloria(hija mayor) Escena 3: Florina(Mamá) Escena 4: Oscar(hijo) Escena 5: Siervo(Papa) Escena 6: Siervo(Papa) Escena 8: Gloria(hija mayor) Escena 9: Florina(Mamá) Escena 9: Oscar(hijo)</p> <p>Figurantes (estas no tienen parlamento) Escena 1: N/A Escena 2: Paraja Los Montiel(escriva) Escena 3: personas pasando por la calle Escena 4: Escena 5: N/A</p> <p>Escena 6: Personas que residen en el barrio de la familia Vélez, los vecinos. Personaje principal y personajes secundarios Escena 1: Siervo(Papa) Escena 2: Gloria(hija mayor) Escena 3: Florina(Mamá) Escena 4: Oscar(hijo)</p>	<p>Acciones entre personajes</p> <p>Escena 1: N/A Escena 2: Principales esperan por la llegada del carro secundarios sorpresa por el nuevo carro Escena 3: Siervo lo toma una moneda al señor que cuida el carro para que lo cuide Escena 4: Escena 5: N/A Escena 6: La familia Vélez celebra con las personas del barrio donde residen Género Literario Escena: La novela una obra literaria es pesa en la que se narra una acción ficticia en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o hechos interesantes, así como de costumbres, pasiones y caracteres. Descripción narrativa Escena 1: Conduce el carro por la ciudad Escena 2: Escena 3: Conduce el carro por la ciudad y le pide a alguien que le cuide el carro Escena 4: Escena 5: Sale de la tienda no encuentra el carro donde lo esperaba, del repente libera sentimientos fuertes</p>	<p>Tema general</p> <p>Escena 1: Resiguió el carro si ir al centro de Bogotá Escena 2: expectativa del nuevo carro Escena 3: Luce el nuevo carro por la ciudad y dejaron cuidando a alguien Escena 4: Escena 5: Desaparece el carro cuando no lo ve donde lo parqueo Escena 6: Celebración por la aparición de carro Temáticas que se tratan (personajes) Escena 1: Religión católica Escena 2 sorpresa por el nuevo carro de los vecinos Escena 3: Ogiullo por tener nuevo carro. Escena 4: Escena 5: Los vecinos comparten la celebración de la familia Vélez Predicado, instituciones o organizaciones Escena 1: Iglesia Escena 2: Ingeri Escena 3: NA Escena 4: Escena 5: NA</p>	

Analysis Camilo Sanchez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

<p>haciendo alusión a que es el mejor y más bonito</p> <p>Anglés: Normal picado y contrapicado</p> <p>Escena 4</p> <p>Escena 5</p> <p>Se resalta las expresiones y acciones de (Mario/Diarte)</p> <p>5 planos cortos muestran rasgos de rasbo dando a conocer expresiones faciales</p> <p>1 plano general muestra el personaje accionado en la calle</p> <p>Anglés: Normal y Cental</p> <p>Escena 6</p> <p>se resalta el carro y la familia Vélaz además, muchas personas que los acompañan</p> <p>También se resalta las luces que produce el póster que utilizan las personas</p> <p>Anglés: general y figura</p> <p>Iluminación</p> <p>Escena 1: Natural</p> <p>Escena 2: Artificial y natural</p> <p>Escena 3: Natural</p> <p>Escena 4: Natural</p> <p>Escena 5: Natural</p> <p>Escena 6: Artificial</p> <p>Efectos visuales</p> <p>Escena 1: NA</p> <p>Escena 2: Zoom in</p> <p>Escena 3: Zoom in y Zoom out con acercamiento de carro</p> <p>Escena 4: NA</p> <p>Escena 5: Zoom in y Zoom out</p> <p>Escena 6: Movimiento horizontal sin cambiar plano general, se muestran artículos como póster, papeles de colores</p>	<p>Sonido incidental:</p> <p>Escena 1</p> <p>Música de Mario Diarte</p> <p>Escena 2</p> <p>Música de suspenso instrumental</p> <p>Escena 3</p> <p>Música de suspenso instrumental, música de Mario Diarte</p> <p>Escena 4</p> <p>Música de suspenso instrumental</p> <p>Escena 5</p> <p>Música de suspenso instrumental</p> <p>Escena 6</p> <p>Música de suspenso instrumental</p> <p>Lenguas</p> <p>Español</p> <p>Silencios</p> <p>Escena 2</p> <p>silencios en parlamento voz on off</p>	<p>Secundarios (de Mario/Veloz)</p> <p>Escena 3: (Mario/Peter)</p> <p>Señor que cuida los carros</p> <p>Escena 4: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 5: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 6: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 7: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 8: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 9: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 10: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 11: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 12: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 13: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 14: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 15: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 16: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 17: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 18: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 19: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 20: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 21: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 22: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 23: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 24: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 25: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 26: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 27: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 28: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 29: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 30: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 31: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 32: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 33: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 34: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 35: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 36: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 37: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 38: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 39: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 40: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 41: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 42: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 43: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 44: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 45: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 46: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 47: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 48: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 49: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 50: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 51: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 52: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 53: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 54: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 55: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 56: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 57: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 58: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 59: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 60: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 61: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 62: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 63: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 64: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 65: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 66: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 67: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 68: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 69: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 70: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 71: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 72: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 73: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 74: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 75: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 76: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 77: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 78: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 79: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 80: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 81: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 82: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 83: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 84: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 85: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 86: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 87: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 88: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 89: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 90: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 91: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 92: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 93: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 94: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 95: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 96: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 97: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 98: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 99: (Mario/Peter)</p> <p>Escena 100: (Mario/Peter)</p>	<p>Escena 8: Las personas empiezan a salir primero, el grán y luego con la familia Vélaz y el carro</p> <p>Escena 9: Familia Vélaz</p> <p>Escena 10: Familia Vélaz</p> <p>Escena 11: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 12: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 13: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 14: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 15: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 16: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 17: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 18: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 19: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 20: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 21: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 22: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 23: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 24: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 25: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 26: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 27: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 28: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 29: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 30: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 31: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 32: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 33: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 34: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 35: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 36: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 37: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 38: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 39: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 40: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 41: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 42: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 43: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 44: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 45: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 46: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 47: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 48: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 49: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 50: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 51: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 52: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 53: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 54: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 55: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 56: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 57: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 58: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 59: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 60: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 61: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 62: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 63: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 64: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 65: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 66: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 67: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 68: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 69: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 70: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 71: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 72: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 73: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 74: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 75: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 76: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 77: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 78: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 79: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 80: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 81: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 82: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 83: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 84: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 85: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 86: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 87: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 88: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 89: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 90: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 91: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 92: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 93: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 94: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 95: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 96: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 97: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 98: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 99: Emocionado, felicidad</p> <p>Escena 100: Emocionado, felicidad</p>
--	---	---	--

16,54 x 11,71 in

2 of 3 50%

2:52 p.m. 03/09/2018

Analysis Camilo Sanchez - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

Make Word files into PDFs

					<p>Rituales</p> <p>Escena 1: Persegrarse cuando pasa por la iglesia.</p> <p>Escena 8: Conversación con los vecinos</p> <p>Clases sociales:</p> <p>Escena</p> <p>Familia Vélaz y Los Vecinos (Vecinos) - clase media</p> <p>Los vecinos del barrio - clase media</p>
--	--	--	--	--	--

16,54 x 11,71 in

3 of 3 50%

2:52 p.m. 03/09/2018

Analysis Danny Claros - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Combine PDF's together

Convert PDF Print E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

UNIVERSIDAD CENTRAL
Pensamiento Crítico

Danny Claros
Yeska Velásquez

Analisis Pelicula "EL CARRO" - DAGO GARCÍA "Minuto 28:25 a 34:05"

FORMA DE EXPRESIÓN

Imagen	Sonido
<p>Plano: Gran Plano General (Familia) (5) Cuando están en la sala o en el carro se intenta mostrar lo que ocurre en el entorno de la escena. Plano entero (2) (Protagonista) cuando está en el baño el protagonista solo, la idea es mostrar todo lo que ocurre a su alrededor y se muestra a cuerpo completo. Plano medio (protagonista) (4) cuando habla y los demás integrantes lo escuchan. Plano detalle (carro). (3) elementos específicos del carro, luces, exoto, etc.</p> <p>Todos los planos son de noche, se utiliza pólvora para imagen. Se utiliza iluminación artificial como las luces en el baño y el comedor. Cuando están en los exteriores</p>	<p>Parlamentos: Los primeros minutos de este fragmento, no hay parlamentos, posteriormente existe uno muy claro en el que el protagonista habla y los demás callan, demostrando autoridad. Es claro que el hilo conductor se hace evidente luego, la hija quien no pronuncia palabras en las escenas, es quien se involucra como narradora e hilo conductor de la historia. La mayoría de los parlamentos son alegatos y se hacen sin interacciones. Solamente al final cuando discuten con un tercero que solamente aparece al final de la escena (sacerdote).</p> <p>Música: En el momento que no hay diálogos siempre está presente la música de fondo, las cuales acompañan las características del</p>

11,71 x 8,28 in

1 of 8 75%

2:53 p.m. 03/09/2018

Analysis Danny Claros - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

using PDF Converter Pro 7

Convert PDF Print E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

se evidencia la ayuda de iluminación artificial.

Interior o exterior: La mitad de los planos son en el interior de la casa, el más específico ocurre en el baño. La otra mitad ocurren en el carro y en un parqueadero, al estar en el carro transitan por las calles de la ciudad (exterior), pero el diálogo y los acontecimientos ocurren en el carro (interior)

Encuadre: Los encuadres intentan siempre enfocar en el centro al protagonista de la escena. (Como en el comedor min 20:04). Cuando se intenta centrar la atención a quien está hablando, es importante ya que ocurre una interacción entre varias personas. Cuando hay diálogo entre dos personas se divide la pantalla en partes iguales. Cuando el narrador toma la palabra, el encuadre es general, ya que se divide la pantalla en quienes aparecen en las imágenes simultáneas a la narración.

Efectos visuales: Son evidentes los movimientos de cámara (travelling), además de las diapositivas que separan cada etapa de la película (min 31:06), con el fondo negro y las letras blancas: "La separación".

momento. Cuando hay diálogo la música se interrumpe para resaltar la voz. En los contrastes emocionales, tristes / felices, la música es importante para darle importancia al contraste emotivo.

Efectos:

Sonido Ambiente: A pesar de la música o los silencios, el sonido ambiente es importante para mostrar la realidad de las ocurrencias en esta escena. Cuando están en la casa se escuchan los movimientos de la mesa, cubiertos, puertas, etc. Al salir en el carro o estar en el interior de él, se resaltan sonidos como pitidos, direccionales, viento y freno de automóvil.

Sonido Incidential: Gritos, quejidos, golpes, el pito del carro (muy particular y representativo), cubiertos, sonido de la mesa, sonido de prender el carro, sonido de estacionarias del carro, aplausos, pólvora, pito de otros carros.

Lenguaje: Español, sin muchos modismos y con lenguaje claro. La única que marca un acento específico es la "exposa", quien se relaciona con un acento de la costa Caribe colombiana.

Silencio: El silencio en la música se produce especialmente cuando hay diálogos, cuando el silencio humano hace presencia, se activa la música automáticamente. En el único momento que hay silencio total es en el min 31:06, cuando la película hace una transición en la historia y aparece el título "la separación", dirigiendo al espectador automáticamente a lo que dice.

11,71 x 8,28 in

2 of 8 75%

2:53 p.m. 03/09/2018

Analysis Danny Claros - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

Click HERE to learn more

También se producen silencios por pocos segundos, con el único fin de destacar lo que se va a decir posteriormente. Como por ejemplo: Cuando están en la mesa, todos quedan en silencio y posteriormente suena el pito del carro.

FORMATO DE CONTENIDO

Personajes	Conflictos y Acciones
<p>Roles: El papá (protagonista), la hermana menor (narradora), el hermano mayor, la novia del hermano mayor, la mamá, el sacerdote.</p> <p>Figurantes: El vecino que lleva el carro y la esposa, los vecinos que se ven cuando llevan el carro y la polvora, quienes se ven detrás en el parqueadero del supermercado cuando discuten con el sacerdote.</p> <p>Personajes principales y secundarios: Principales: El papá (protagonista principal), mamá (Principal) Hijos (Secundarios).</p>	<p>Acciones entre personajes:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1.) En la mesa cuando el protagonista habla de mal de Colombia y se dirige a sus hijos en el centro de la mesa y del encuadre 2.) Diálogo entre los personajes principales (mamá y papá) cuando van en el carro y el personaje interpretado por Lully Bosa, reclama actividades diferentes en el matrimonio, pero solo recibe indicaciones al estar manejando. 3.) Derivado de la acción, se produce una discusión entre una de las personajes principales con un sacerdote por irrespetar la zona de parqueo, todo se agrava cuando su esposo no la defiende sino que se pone de parte del infractor comentando que las "mujeres no saben manejar". <p>Descripción Narrativa: Tiene dos hilos conductores, uno las constantes intervenciones del protagonista principal, hacia los personajes secundarios. También la voz de la narradora que sirve</p>

11,71 x 8,28 in

3 of 8 75%

2:53 p.m. 03/09/2018

Analysis Danny Claros - Nuance PDF Reader 6.0

File Edit View Document Comments Forms Tools Window Help

Convert PDF E-mail Search Find Select Text Navigation Panels Previous File Next File

using PDF Converter Pro 7

para unir las historias. La narrativa va pasando en entornos diferentes pero si no transcurren dentro del carro, el tema principal es dicho objeto. Es importante también destacar que se tiene siempre una descripción narrativa teniendo en cuenta lo local, lo colombiano, lo cual define al espectador y genera códigos locales de fácil percepción.

Duración: 6 minutos (min 28 - min 34 de la película).

Continuidad Narrativa: Antes: El carro es supuestamente robado y allí transcurren los lamentos y demás acontecimientos.

Después: La mujer habla con su hija, ya que su esposo se desaparece derivado a la discusión (dentro del fragmento analizado)

SUSTANCIA DE CONTENIDO

Tema General:

En general la película, nos muestra una familia bogotana tradicional que hace lo posible por conseguir un Carro, después de lograrlo viven distintas situaciones en torno al auto que genera discusiones dentro del núcleo familiar.

La secuencia escogida, es un fragmento de la película que gira en torno a lo que posiblemente había sido el robo del Carro, después el auto

11,71 x 8,28 in

4 of 8 75%

2:54 p.m. 03/09/2018

