

**PROPUESTA DIDÁCTICA DE LECTURA CINEMATOGRÁFICA PARA LA COMPRENSIÓN DE LA JERGA  
COLOMBIANA MEDIANTE LA PELÍCULA *LA GENTE DE LA UNIVERSAL***

Jefferson Leandro Echeverría Rodríguez



UNIVERSIDAD  
La Gran Colombia

Vigilada MINEDUCACIÓN

Licenciatura en Lingüística y Literatura, Facultad en Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá D.C.

2021

**Propuesta didáctica de lectura cinematográfica para la comprensión de la jerga colombiana por medio  
de la película *La gente de La Universal***

**Jefferson Leandro Echeverría Rodríguez**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado en Lingüística y  
Literatura**

**Director de monografía: Mg. Christian Camilo Villanueva Osorio**

**Cargo: profesor asociado**



**UNIVERSIDAD  
La Gran Colombia**

Vigilada MINEDUCACIÓN

**Programa académico, Facultad**

**Universidad**

**Ciudad**

**2021**

### **Dedicatoria**

A mi familia. He aquí una sufrida recompensa por superar tantas penurias que parecían eternas, pero al final de cuentas, nos mantuvieron siempre unidos.

A mis escasos compinches. Por entender que lo de la monografía no era una excusa barata para no salir de agasajo.

A la Musa Viajera, por supuesto. Eternas gracias por los momentos inolvidables y, sobre todo, por revelarme el sano secreto de una buena actitud.

### **Agradecimientos**

Extiendo un profundo agradecimiento al Semillero de Investigación: Literatura, historia y ciudad de la Universidad La Gran Colombia, por haberme brindado la oportunidad de asistir a diferentes espacios de diálogo, lectura y reconocimiento de la ciudad. Estos momentos han sido de gran enriquecimiento en todos los aspectos intelectuales. También por permitir que este proyecto tuviera participación en diferentes eventos académicos y, así mismo, poder descubrir, cada vez más, nuevos elementos que contribuyeron al desarrollo de este trabajo de investigación.

Agradezco también a la Universidad Santo Tomás, por facilitarme el acceso bibliotecario a los dos trabajos hechos por Jesús Rodríguez y Rubén Muñoz acerca de la película *La gente de La Universal*.

**Tabla de contenido**

<b>RESUMEN .....</b>	<b>6</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>21</b>
OBJETIVO GENERAL .....	21
OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....	21
<b>CAPÍTULO I: EL CINE COMO LECTURA: APORTES ESPECÍFICOS DEL SIGNO Y PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS SOBRE EL ANÁLISIS DE UN FILME.....</b>	<b>22</b>
<b>CAPÍTULO II: LA JERGA EN LA PELÍCULA LA GENTE DE LA UNIVERSAL: ASPECTOS IMPORTANTES DEL SIGNO Y EL SIGNIFICANTE EN LOS PROCESOS DE RELACIÓN SOCIAL.....</b>	<b>32</b>
-ANÁLISIS Y COMPRENSIÓN DE LA JERGA EN LA PELÍCULA <i>LA GENTE DE LA UNIVERSAL</i> .....	39
<b>CAPÍTULO III: PROPUESTA DIDÁCTICA DE LECTURA CINEMATOGRÁFICA: APORTES PEDAGÓGICOS INICIALES, PROCESO Y DESARROLLO DEL ENFOQUE DIDÁCTICO .....</b>	<b>48</b>
1. ENFOQUE BASADO EN LA LECTURA CINEMATOGRÁFICA: .....	51
2. ENFOQUE BASADO EN LA COMPRENSIÓN DE LA JERGA:.....	54
3. ENFOQUE BASADO EN LA PELÍCULA <i>LA GENTE DE LA UNIVERSAL</i> : .....	57
<b>ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS .....</b>	<b>60</b>
<b>CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>71</b>

### Resumen

Este trabajo presenta una serie de aspectos conceptuales y metodológicos acordes, en primera medida, con la dinámica del lenguaje cinematográfico como argumento de lectura. En segunda instancia, aborda perspectivas correspondientes al modelo de la jerga dentro de las contribuciones dadas por el signo y el significante, que posibilitan la identificación de propiedades comunes de la lengua en un proceso de relación social hacia un marco comunicativo específico. Posteriormente, vincula dichas evidencias con un análisis profundo de la película colombiana *La gente de La Universal*, con el fin de comprender aspectos socioculturales determinados, tomando como referencia concreta los eventos en los que se utilice la jerga como un factor importante de enunciación hecho por los personajes. Finalmente, desarrolla un enfoque didáctico que reúne cada uno de los criterios contemplados anteriormente, con el fin de producir una evidencia práctica a raíz de experiencias y aplicaciones pedagógicas en un grupo concreto de estudiantes, cuya fuente metodológica posibilite un resultado exponencial sobre las temáticas investigadas.

*Palabras clave:* lectura cinematográfica, signo, significante, jerga.

### **Abstract**

This work includes several conceptual and methodological aspects according to, in the first place, with the dynamics of cinematographic language as a reading argument. Secondly, it addresses perspectives corresponding to the jargon model, within the contributions given by the sign and the signifier, which enable the identification of common properties in a social relationship process immersed in a specific communicative context. Subsequently, it links such evidence with an in-depth analysis of the Colombian film *La gente de La Universal* to understand specific sociocultural aspects, making reference to the events in which slang is used as an important factor of enunciation in the characters. Finally, it develops a didactic approach that brings together each of the criteria contemplated to generate practical evidence from experiences and application in a classroom.

*Keywords:* cinematographic reading, sign, signifier, jargon.

## Introducción

En materia de lenguaje, cabe resaltar que el cine no siempre se limita a vincular categorías de análisis y conceptos únicas en, ni mucho menos a componentes analíticos irrefutables, cuando se trata de llevar a cabo un ejercicio de lectura. Aunque su estilo de composición y proyección visual suele derivar de una técnica predeterminada, en el marco de su función como obra fílmica es también capaz de materializar posibilidades de análisis amplias y diversas. Por tal motivo, el desarrollo de este trabajo consiste en apropiar argumentos acordes con los elementos semióticos, principalmente derivados del signo y el significante (a partir de las convenciones establecidas por el código), cuyas estrategias de relación filme-análisis sean capaces de comprobar nuevas evidencias metodológicas que fortalezcan las percepciones iniciales vistas en una película específica. La idea es emerger de las impresiones particulares, para las cuales un filme, principalmente colombiano, suele ser asociado en su máxima connotación. Cuando apreciamos varias obras cinematográficas, por lo general, reconocemos que su manifestación está enfocada más hacia la ética, la sociología, la política, etc., y puede ser lo suficientemente clara al momento de adjudicar un sentido inferencial manido de problemáticas comunes. No obstante, en el capítulo 1, mediante otro tipo de hallazgos, se trata de encaminar tales manifestaciones simbólicas a un orden que pueda destacar nuevas fases de argumentación que integran nuevos aspectos de análisis y comprensión de un filme. Cuando se identifican detalles concretos que no siempre rebasan en lo elemental y en lo verídico, es necesario considerar alternativas teóricas que justifiquen la función cinematográfica en un marco tan productivo como lo es la práctica lectora (para este caso, ajustada a la comprensión de un filme) a partir de los modelos de enunciación transmitidos por los personajes y sus posibles reacciones provistas de factores culturales vigentes, según los elementos dados por una interacción comunicativa.



Por otra parte, el término de “jerga”, tanto en función como en explicación, ha sido atribuido a apreciaciones extralimitadas asociadas con expresiones populares. El propósito del capítulo 2 es, más allá de situar un concepto único, tratar de enfatizar los atributos de la jerga a situaciones que respondan a una problemática desde los enunciados. En su mayoría de aportes, se trata de escudriñar momentos representativos en los aspectos de la jerga tomando como referencia la lectura de la película *La gente de La Universal*. Pese a que suele acoplar una dualidad con el argot, se decide acuñar el concepto de la jerga más por su finalidad social que por su relación con otros elementos acordes a una idea extralimitada. Las consecuencias enunciativas dentro de un marco específico (para este caso urbano), permiten afianzar nuevas dimensiones de relación social en el proceso de comprensión de la diégesis del filme. Por esta razón, el asumir la jerga como medio pertinente de unificación a pormenores prácticos y de acciones fundamentales durante el ejercicio analítico en una película tan prolija en discurso popular como lo es *La gente de La Universal*, configura una fuente primordial de correlación a hechos evidentes, categóricos y comunicativos, en concomitancia con la interacción que desemboca en cada personaje. Las señales de una situación común pueden ser tan solo un punto de partida si hay más circunstancias suministradas hacia componentes alternativos basados en argumentos del signo y el significante, en tanto si en estos se reproducen nuevos panoramas de análisis que repercutan en el desarrollo de los conflictos particulares según la trama expuesta por Aljure (1993). Si bien en las interpretaciones emotivas o primordiales, las conexiones morales y las investigaciones de índole cultural a través de las acciones implícitas están inmersas en este filme, la necesidad de introducir nuevos factores tales como los fenómenos explícitos de la lengua, cuyas estrategias comprueben procesos semióticos específicos a partir de los procesos de relación social, pueden ampliar tales características mediante los diálogos más determinantes emitidos por cada personaje que se consideren influyentes a lo largo del desarrollo de una comprensión sistemática y eficaz.

Pero la necesidad de abordar una película con elementos signícos considerables resulta inconcluso si no hay una evidencia metodológica que contribuya al planteamiento de intervenciones pedagógicas. De modo que, en el capítulo 3, la unificación de las medidas anteriores será el insumo pertinaz para implementar una propuesta pedagógica variable. En su etapa de construcción, desarrollo, influencias, contenido y aplicación en el aula, comprende un nivel de participación destinado a un enfoque didáctico activo. Su estrategia perfila un grado de apropiación distinta a las prácticas habituales, principalmente cuando en los ejercicios didácticos de una película suelen limitarse a experiencias convencionales, muchas veces compatibles con alternativas desenfocadas de un objetivo metodológico claro. Ante estas particularidades, el enfoque didáctico, en su nivel teórico y práctico, precisará una serie de explicaciones que serán argüidos después a un análisis cualitativo de resultados al momento de su aplicación durante las fases metodológicas hacia el grupo de estudiantes definidos. La idea es recopilar evidencias a partir de experiencias puntuales que permitan analizar la factibilidad de la investigación y cómo, de comprobar la aceptación en los estudiantes a través de una estrategia evaluativa de participación y la eficacia de su procedimiento al validar productos visibles que lo comprueben, puede influir en los alcances sociales más importantes en su formación crítica, a través de la lectura de una película orientada por un recurso tan variable como la jerga. Debido a estas contribuciones, podemos determinar si en esta función didáctica hay un fundamento de lectura cinematográfica con procedimientos significativos alusivos al análisis, los impactos del signo y significativo, suministrados por fuentes específicas de la semiótica para favorecer a una práctica veraz y novedosa.

Con base en lo anterior, es importante mencionar algunos referentes teóricos que permitan definir un marco conceptual introductorio sobre los aspectos a mencionar durante el proceso de lectura, desarrollo y práctica de esta investigación:

Para Rodríguez (1998), el introducir matices iniciales que pueden destacarse en la explicación de los aspectos de la ética durante el concepto cinematográfico evidenciado en una película colombiana, es también un paradigma elemental de la radiografía social colombiana. Las escenas elegidas en este análisis configuran el paisaje de una realidad que vierte en prácticas comunes y pueden ser introducidos en lo sociológico. Con el empleo de la dinámica entre cómica y macabra, consistente y vulgar, favorece a un modelo de visión tanto cosmopolita como humano atribuidos continuamente al fenómeno de la corrupción. Frente al marco institucional definido en su objetivo de búsqueda durante la diégesis del filme, los indicios de justificación a una serie de acciones consideradas, en esencia, antiéticas o en detrimento de la moral, marcan una visión directamente cruda del personaje colombiano que se confronta al mismo tiempo con un enemigo mucho más sólido en el cual cada uno debe soportar en su círculo inmerso: el martirio de la supervivencia.

Durante su ejercicio de análisis, el autor también unifica la situación de la ética como una consecuencia compleja en el trayecto del filme, utilizando muchas veces su sentido crítico mediante la descripción de los escenarios, en específico hacia ambientes institucionales tales como: los organismos de justicia, los obstáculos impuestos por las entidades bancarias, los lugares clandestinos de particular placer y la atmósfera sombría de las cárceles. No se vinculan los diálogos, más bien los delimita a conclusiones teóricas fortalecidas por la filosofía y la ética. Además, toma en cuenta las reacciones naturales de los personajes en situaciones que considera exclusivas para atribuirles al beneficio privado de cada uno de los efectos manifiestos bajo una intencionalidad de astucia y vileza. No obstante, en cuanto a una articulación con el carácter semiótico, suele introducir hallazgos básicos pero representativos en los escenarios descritos que resultan complementarios con aspectos teóricos y conceptuales del código propuestas por Umberto Eco. Los alcances integrales tienden a emplear una interacción convencional, sin embargo, en estas evidencias hay parámetros atrayentes que son muy recurrentes a lo largo del proceso analítico y así pudo forjar la construcción de esta investigación. Entre

ellos, el definir una conjunción de las acciones tales como: la corrupción, el engaño, el crimen, la delincuencia y la deshonestidad, cuyos factores verificables posibilitan un punto de partida en el desarrollo de nuevas y diferentes estructuras. En su composición recurre al orden cronológico del filme para desarrollar una estrategia metodológica que conceptualiza con las reglas diversificadas y complementarias, y luego se apoya directamente en los aportes internos de los personajes adjuntos a los intereses definidos según su necesidad o placer.

Diferente es el caso de Muñoz (1999). Todo su desarrollo es una antología de evidencias semánticas y semióticas que enfoca al impacto de la persuasión por medio de signos, reacciones estéticas y el acaparamiento del lenguaje como modelo de relación a nuevas convicciones de cada personaje. A lo largo de su análisis, pretende establecer un modelo estructural más progresivo. En estos detalles explica cómo los alcances participativos de los protagonistas y un método sutil de la manifestación intuitiva, se pueden conservar momentos cómicos, criminales e ilegales, pero a la vez vistos desde una influencia más enfocada al lenguaje y al significado sintagmático que no suelen contemplarse en un filme de esta característica.

Desarrolla una estructura que es consecuente con varios estadios metodológicos de esta investigación. Su análisis tiene una relación concreta en cuanto a composición, descomposición y recomposición de expresiones y acciones que se vinculan con las finalidades de un reconocimiento más prolijo en cuanto a detalles y consecuencias producidos posteriormente de acuerdo a un escenario preciso. El objetivo definido por el acto la persuasión de los personajes mediante los complejos de tolerancia se explica en los apartados semánticos. Por tanto, en este procedimiento, se abordan componentes sígnicos que recurren a otros y nuevos elementos desarrollados con los diálogos, los mensajes simbólicos y los cambios actitudinales que suelen ser enmarcados dentro de toda problemática. Las interpretaciones se asocian más con representaciones del habla. Tratan de dar una categoría a las situaciones comunes, destacando elementos configurativos que pueden atribuirse

también a fenómenos de significados e incidencias según la obtención de nuevas evidencias permitan ser empleados en expresiones surgidas por el marco urbano y las acciones de los personajes.

Utiliza métodos tales como la descomposición del nombre de la obra para así hallar nuevos matices que den una explicación más interiorizada frente al fenómeno cultural tanto de los personajes como de la trama. Entre ellos, el nombre de gente y sus posibles relaciones con escenarios plurisignificativos, y el concepto Universal no tanto como nombre directo de la agencia de detectives sino también como referente importante en cuanto a sinonimia y aporte paradigmático a través de relaciones con otros escenarios, con el fin de dar una explicación a los posibles atributos de su influencia en los conflictos de Diógenes, Fabiola y Clemente. Describe también las características sociales y culturales de los personajes principales, para complementar, de un modo sincrónico, si hay una manera en que esto resalte en sus expresiones más utilizadas, según el lugar de origen, procedencia y la elección de un estereotipo que compruebe la naturalidad de la trama consistente al filme. Indaga sobre las reacciones que producen o son más coherentes al momento de ejercer un estímulo basado en un acto persuasivo, sin importar qué tan moralmente aceptado parezca ante las convenciones de justicia con que está sometidos.

Dentro de los marcos más recientes, se comprueba la investigación hecha por Camacho et al. (2018). Enfocados en la búsqueda de lo erótico a partir de filmes tales como: *La mansión de la Araucaíma*, *La gente de La Universal* y *La mujer del animal*, los autores realizan un recorrido sucinto, pero organizado de las características esenciales de cada película. Desde la biografía de los personajes principales, hasta los eventos más prominentes que resignifiquen la intención gráfica de los hechos ante situaciones eróticas vistas a partir de la filosofía y la semiótica de la significación, en cada capítulo hay nuevos vínculos teóricos que se ajusten a los planteamientos de cada trama. En los conceptos introducen teorías de Freud que revistan a su vez a la moral de Platón para así situar las definiciones y actos comunes en una descripción general y, posteriormente, detallada de la composición estética y

narrativa de la película de Felipe Aljure. Comentan los puntos de quiebre entre los personajes y destacan las influencias de aquellos momentos que suelen ser concebidos como un acto erótico que describen a los personajes en su marco emocional, ejemplificando después los aportes antimorales con que pueden adaptarse según cada dinámica o dilema de comunicación. No obstante, los indicios más elocuentes en coherencia con esta investigación, no repercuten tanto en las descripciones físicas como se refieren los autores. Más bien, las influencias de poder de cada uno a partir de las señales físicas inmersas en los espacios y la intención de cada uno hacia el uso del cuerpo como ejercicio de manipulación, fueron los hallazgos más imperantes que se pudo destacar durante el proceso de indagación. Las escenas que introduce en función del engaño, las ambiciones económicas o los estereotipos de liderazgo, se condensan en la ubicación del momento preciso acompañada de una ilustración.

En Rozo (2006), la autora recopila eventos que caracterizan particularmente la connotación de “pueblo” en su discurso. La indagación, continuamente, la introduce en circunstancias de traición, honestidad y antecedentes que se destacan en los eventos y actores que lo ejecutan. Recrea efectos de condición social, con el fin de establecer diferencias culturales muy precisas a favor de lo institucional, lo laboral y la doble moral que ejercen unos sobre otros. Las situaciones enmarcadas son referencias muy concretas que inciden en las convicciones populares a base de credo, la astucia e ignorancia envuelta en una estructura urbana. Discrimina escenas con frases elementales, concisas e inherentes al estereotipo del colombiano mediante una versión caricaturesca. Gracias a este aporte teórico, se pudo ajustar con mayor relevancia e introducir nuevos aspectos, específicamente con el uso de la expresión “por eso le digo”. Tal emisión la hace en algunos de los momentos que transigen en el ambiente burocrático. La pertinencia hacia las constantes reprobaciones hechas por las mujeres españolas (exactamente la esposa y suegra de Gastón).

Un complemento pertinente con base en lo anterior, se trasluce en los argumentos de Halliday (1979). El autor ubica y relaciona los procedimientos técnicos de los hablantes con las estructuras sociales. Explica los fenómenos sociales a partir de la lengua y el lenguaje como elementos importantes de poder, desarrollo social y problemáticas que pueden derivarse desde una interpretación natural y cotidiana entre los que producen efectos comunicativos. En su intervención se puede inferir que el ser humano es, en muchos aspectos, el resultado no solamente de relaciones humanas sino también de su interacción con el lenguaje. Establece una convergencia elemental como lo es la lengua y el lenguaje basado en el objeto de estudio correspondiente al carácter social. En esta división se pueden encontrar aportes necesarios tales como la lengua mediante un fenómeno atribuido por los hablantes que desarrollan una apropiación de los conceptos acordes con diferentes factores sociales. Por ejemplo, aquellos que, por razones específicas (tales como desplazamiento, búsqueda de oportunidades económicas, deseos de explorar nuevas culturas, etc.) se enfrentan a nuevos entornos y deben asumir los códigos lingüísticos informales que configuren una aceptación al círculo comunicativo que están interactuando. Debido a esto, permitió ampliar mucho más el enfoque metodológico en la película tratada y ubicar estas teorías con el instinto de cada personaje enfrentado al ambiente urbano.

Si hablamos de factores neurálgicos de la jerga, es importante mencionar a Gutiérrez (2014). En un ejercicio de reconstrucción, paralelo de conceptos y estrategias cualitativas claras, define los diferentes panoramas del concepto de jerga y su uso tanto inadecuado como explicativo de aquello que puede coincidir con diferentes facetas, procesos y escenarios, más allá de las percepciones comunes.

Es una tesis amplia y organizada que vincula otros ambientes entre informales y profesionales para ensanchar el concepto de la jerga. Es interesante cómo el paralelo teórico, inmerso en antecedentes señaladas en algunas profesiones, encausan rupturas teorizadas con el argot. En esta diferenciación, apunta al hecho de que estos dos conceptos, si bien mantienen una relación estrecha, se diferencian ampliamente cuando suelen destinarse a escenarios específicos. Por ejemplo, muchos

advierten que la jerga siempre se vincula con expresiones adjudicadas a entornos delincuenciales, de ambientes articulados a la inseguridad, al ámbito carcelero, a los habitantes de calle, etc., sin embargo, esto puede más bien limitarse al exclusivo desarrollo del argot. No obstante, en la jerga, no solamente apropia contenidos de índole socioeconómica (que siempre suele confundirse en los pormenores del hampa o el crimen) sino también en aquellas variables lingüísticas que representan, en múltiples escenarios, una gran contribución para aquellos códigos enunciativos en las distintas profesiones.

En el ámbito cinematográfico, Casetti y Di Chio (1990) transmiten una serie de estrategias importantes acerca de un análisis, objetivo y desarrollo de ideas que son propias de una reconstrucción pertinente en una película. En esta se encuentran factores tanto gráficos como técnicos, donde la intención es una estructura de modelización y etapas tanto primarias como específicas de un filme y sus diversos enfoques.

Explica que la interpretación, inicialmente abstracta, se condensa con el proceso de recomposición. En esta fase se orienta tanto en una actividad descriptiva dirigida a la interpretación (código) o una acción interpretativa basada en la descripción (signo).

Las etapas del analista son: la precomprensión (que abarca el reconocimiento y la interpretación inicial), la hipótesis explorativa (que abarca la descomposición y recomposición), la delimitación del campo (la elección de elementos y signos más importantes acordes con el método de estudio), la elección del método (objetivos adquiridos) y la definición de los aspectos a estudiar.

Otro aporte en cuanto a la teoría del cine como lenguaje, se pudo apreciar con el trabajo hecho por Urrutia (1995) quien plantea una serie de etapas a partir de una problemática acorde con las particularidades vistas en este trabajo. Inicia con la tarea de la conceptualización desde el diagnóstico, empleando posteriores paradigmas, en definitiva, muy prácticas, que empiezan a recrear una necesidad tanto de contenido como de elección. Tras esa conceptualización, sí es preciso designar un modelo a partir de la sucesión de imágenes que comprueben la emisión general de la comunicación prevista en la



historia gráfica seleccionada. Estas etapas configuraron la iniciación que, posteriormente, se afianzó mucho más en la teoría de Franco Casetti y Federico Di Chio. La riqueza del cine no prevalece en lo abstracto, pero tampoco desvirtúa sus modalidades de proposición frente a las posibles realidades que se puedan integrar a través de una práctica, en suma, enunciativa y, al mismo tiempo, de contenido genérico.

También en esta exploración, el autor ofrece referentes muy productivos que, en alianza con un modelo de enseñanza de conceptualización en imágenes, puede diferenciar la crítica del análisis cinematográfico, a partir de la literatura. Los primeros aportes de modificación en la enseñanza de la literatura con elementos de los planos cinematográficos, revistieron en gran manera las diferentes estrategias en la evolución técnica y narrativa, produciendo así un estímulo perpendicular a la producción escrita ya sea en las obras clásicas o contemporáneas. De esta manera, también produjo un efecto importante en el sentido de concebir al cine como un enfoque distinto tanto en el desarrollo previo a la lectura de imágenes, como en su implementación continua según el contenido didáctico a elegir. A partir de estos hallazgos, la inclusión de los planos en el enfoque didáctico, junto con la posibilidad de introducir elementos de un perfil organizado y con objetivos pertinentes en favor de una lectura gráfica, reproducen más fundamentos teóricos que fortalecen un ambiente pedagógico.

En el cine como teoría también se encontró en Marcel Martín los diferentes conceptos y técnicas en cuanto a la comprensión de elementos de la narración visual, se pudo establecer que:

los diálogos "realistas", es decir, cotidianos, más hablados que escritos traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con naturalidad, simplicidad y claridad. En esta categoría, aunque no se trate precisamente de diálogo, se puede incluir la palabra improvisada, enaltecida por el cine directo: en las películas pertenecientes a este género, los individuos dicen en cierto modo su propio texto, con mayor o menor espontaneidad y naturalidad (Martín, 2002, p. 193).

Más allá de lo gramatical está lo que se pretende mostrar del lenguaje cinematográfico, para ello, un mecanismo común que será de gran importancia a lo largo de la investigación: la elipsis. Este método está presente en la técnica del cine y para ello se comprende como argumento del lenguaje teniendo en cuenta que su concepto suscita percepciones que van más allá de lo angustiante y lo asombroso.

En el discurso de la pedagogía y el cine, la idea central en Rodríguez et al. (2014), no radica en proponer herramientas que edifiquen la práctica del cine en un grupo determinado de estudiantes. Hay algo más allá que corresponde a la situación de este arte visual en las relaciones de los maestros y el estudiante. Cuando está el pensamiento en un modelo de carácter visual, no necesariamente se puede argüir a un procedimiento que recobra en lo manual, lo metodológico y lo evaluativo, debe existir una causa que asuma intenciones reflexivas a raíz de una acción inicialmente subjetiva. Los autores optan por varios interrogantes gracias al análisis de conflictos derivados de situaciones que bien pueden adquirir una correspondencia con los diversos momentos de su actualidad o pasado histórico. No obstante, la argumentación no solamente equivale a los alcances que pueden resultar efectivos en la implementación, adaptación y aceptación de los estudiantes, también reconoce en la práctica hecha por los maestros aquellas generalidades halladas en un principio que deben encaminarse a un desafío mucho más orgánico y académicamente explorador.

El trabajo realizado por Vargas (2009), en cuestión de práctica, afianzó mucho más la intención de esta investigación. Si bien, en sus apartados iniciales compone un registro teórico afín con los autores ya abordados, la base que más representó un modelo preciso fue, sin duda, su estrategia de campo hecho a diferentes estudiantes de educación pública. Sus estrategias correspondieron a intervenciones en distintos cursos, de cuyas evidencias no solamente el autor describió la favorabilidad del trabajo mediante la lectura visual, sino también, problemáticas inherentes a la desatención en la escritura, al estímulo somero en la lectura, las demostraciones de efusividad, indiferencia o inquietud, de acuerdo al

ingreso en cada aula. En esta amplia descripción, se tomaron algunos ejemplos que fortalecieron las actividades desarrolladas en el enfoque didáctico de este trabajo, principalmente, la influencia de los planos en la intención de lectura que, continuamente, inducía a una acción ya sea generalizada, novedosa e integral.

Otra parte de este modelo fue, en varias de sus apreciaciones, el desarrollo cualitativo descritos en una experiencia más de cercanía con los estudiantes que una teorización absoluta. Tanto en sus progresos, como en los aspectos a evaluar, se complementaron con expectativas acordes al nivel de asimilación en cada institución visitada. En cada plantel, hubo una modalidad distinta de acuerdo a la recopilación de conclusiones que proyectaban un balance consecuente con un desafío posterior práctico.

Al momento de elegir un enfoque didáctico activo, la influencia de Cassany (1990), consideró un eje principal decisivo, debido a la estructura, fases tanto teóricas como pragmáticas e inclusión de métodos que buscan, específicamente, la expresión escrita. En cada enfoque hay una finalidad entre holístico y conceptual, psicológico y funcional. Los detalles bosquejan pasos que principian en lo global; en los que abarca un contexto según la intención del maestro, atribuyendo la denominación de origen e influencia. Posteriormente, asigna unas características generales que fueron de suma utilidad en este trabajo de investigación, principalmente, para organizar y diferenciar los atributos metodológicos y teóricos de cada enfoque. El efecto complementario define los ejercicios que, si bien se destina a los procesos gramaticales, la adecuación al filme y los demás componentes desarrollados durante el evento de realización en los cursos asignados, también permitió una correlación de aprendizaje y orientación de acuerdo a las etapas con que al autor distribuye en cuanto precisiones conceptuales, modelos de relación metodológica; ya sea transversal o intertextual, y la eficacia progresiva como función evaluativa que demuestre una noción concreta de los estilos y la situación en el aula.

Esta práctica, permitió destacar más detalles que fueron descritos en la categorización de los resultados y su impacto durante la composición en los cursos determinados.

Al hallar una carencia central durante las investigaciones pedagógicas, se tomó como referencia el rastreo hecho al documento oficial de los Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje (Ministerio de Educación Nacional [MEN], 2006). En el punto de partida, se pudo evidenciar la atribución hecha al cine, específicamente, en el área de lenguaje. Dicha referencia se incluyó en el capítulo 3 y proporcionó preguntas sobre la ubicación del cine en el discurso pedagógico. Al igual que, los contextos que se pueden enfocar en la práctica del aula y sus alcances teóricos de acuerdo a la intención del maestro. Por otra parte, en este documento también menciona a Halliday (1979) y lo hace para mencionar al lenguaje como herramienta constituyente de la realidad y su trascendencia de acuerdo a la subjetividad de cada individuo y su vinculación en la comunidad hablante.

## Objetivos

### Objetivo General

Proponer un enfoque didáctico de lectura cinematográfica centrado en la comprensión de la jerga colombiana como una construcción de relación social por medio de la lengua en la película *La gente de La Universal*, vinculando aspectos semióticos del signo que permita una clarificación en los enunciados expuestos por los personajes y su influencia significativa en la trama del filme.

### Objetivos Específicos

- Reconocer en el signo y el significante elementos determinantes de la jerga vistos en la película *La gente de La Universal* para los procesos de relación social durante la lectura e interpretación del filme.
- Diseñar una estrategia didáctica de lectura cinematográfica que posibilite un ejercicio comprensivo de la jerga empleada en la película *La gente de La Universal*.
- Aplicar la propuesta didáctica diseñada a los estudiantes del grado décimo del Liceo Avenida Las Américas, con el fin de evidenciar las formas en que se percibe el uso de la jerga colombiana como un modelo social de lenguaje cinematográfico.

## **CAPÍTULO I: El cine como lectura: aportes específicos del signo y perspectivas semióticas sobre el análisis de un filme**

El cine tiende a ampliar las dimensiones teóricas en cuanto a lectura e interpretación. Su función suele ir más allá de un entretenimiento popular para convertirse, a partir de una serie de componentes estructurales, en una variación de conceptos y percepciones que pueden variar en cuanto a los ámbitos narrativos, visuales y textuales. Su importancia puede derivar de amplias líneas de investigación y observación útiles, en consonancia con el discurso. De esta manera adquiere una validez superior a la de una proyección simplemente visual, y sus elementos constitutivos tales como: escenas, construcción de los personajes y definición estética de los planos, dependen exclusivamente de un desarrollo del discurso basado en los diálogos o enunciados que son construidos al mismo tiempo por los cinerradores: es decir, una proyección visual y ficcional que corresponde a los enfoques y planos brindados por estructuras externas al filme, desarrolladas por las cámaras, la iluminación, los escenarios, etc. Su fin es brindar una mayor autenticidad a los diálogos, espacio y composición para promover sensaciones tanto visuales como reactivas en los espectadores (Paz, 2001, p. 377). En la mayoría de las veces, estas relaciones pueden derivar de un carácter especial tanto en la trama como en su intención comunicativa.

Teniendo en cuenta que los elementos principales de la semiótica muchas veces tratan de significar mediante estímulos generados y, por tanto, se configuran como elementos esenciales de la comunicación, es importante también considerar que su concepto trasluce una diversidad de modelos de comprensión e interpretación, que son propuestos a través de una interacción comunicativa, y permiten definir fases metodológicas compuestas por un rigor conceptual y enfocado a una práctica variable de nuevos hallazgos ya sean conceptuales o prácticos. Por tanto, lo que se logra con estas aclaraciones, no es precisamente emitir juicios generales y emotivos, por el contrario, pretende explicar los eventos funcionales mediante una serie de procedimientos que son conjugados desde un dominio o

unas reglas predeterminadas. En cada proceso hay una justificación o modificación de tales reglas para, ya sea ampliar sus perspectivas adquiridas en una etapa de reconocimiento, o para ajustarse a un procedimiento lineal de percepciones que resulte complementario con una reacción inicial generalizada mediante un criterio elemental logrado por los receptores. Por tales razones, resulta importante tomar algunos atributos del signo (es decir, ideas concertadas bajo una disciplina metodológica con base en reglas codificadas) a partir de varios estilos de composición y estructuras cinematográficas para redefinir elementos necesarios que brinden una explicación más profunda en cuanto a sucesión de conflictos y escenarios producidos en una narración visual. La finalidad de tomar el contenido fílmico y concretar un proceso de análisis compuesto, directamente en la lectura, permite desarrollar nuevas perspectivas concertadas en una historia específica. Uno de ellos está en la composición y descomposición de los hechos basados en la distribución de causas vistas mediante los diferentes espacios proyectados. Estos hechos comprueban la necesidad de unificar una intención textual y a la vez visual, donde deriva un aporte hacia los posibles enfoques que un lector activo pretende descubrir mediante una lectura dinámica. En ese sentido, el cine posee una ventaja metodológica que adquiere una categoría de lectura, análisis y comprensión tan importante como si fuera un género escrito. Por tanto, su función puede abordar nuevos matices que le permite identificar diferentes perspectivas ya sea de índole formativa, iconográfica, cultural, convencional o diferente a la idea central del filme. Lo que hace es concebir un sentido de interpretación que el propio lector-espectador puede destacar:

Sin duda, el espectador es capaz de captar mensajes que ni el propio autor del film ha pensado. Será uno de los resortes operativos semióticos que, a modo de máquina de descifrar iconografía, funciona en cada espectador y que está manchada de la vida de este: no asimila la información de manera unívoca, sino que, por el contrario, la completa y la enriquece con lecturas múltiples de una misma obra fílmica que no hacen sino actualizar y encajar en la propia gramática histórica del tiempo actual una narración atemporal. Del mismo modo que cada

capítulo de El Quijote tiene una rabiosa actualidad, cada film, a su vez, con el concurso del receptor juega un nuevo proceso de actualización (Blanco, 2021, p.9).

Teniendo en cuenta lo anterior, el comportamiento sígnico no restringe posibilidades conceptuales; antes bien, comprueba la existencia de nuevas situaciones que, al enfocarlo de una manera diferente, puede diversificar las ideas de comunicación, en primera instancia evidentes, a diversas representaciones que involucren nuevos argumentos de interpretación de acuerdo a los sucesos proyectados en una pantalla.

Es claro que, desde los primeros años, la proyección de una obra fílmica ha impactado al público más por sus códigos manifiestos (es decir, mediante estímulos y reacciones provocados por el acercamiento inicial a un filme) que por una sensación formalmente conceptual. También se infiere que su utilidad en el contenido, por lo general, suele relacionarse como el resultado de una experiencia personal o un amplio contenido que tienen afinidad con eventos narrativos enmarcados en situaciones puntuales con otros filmes para favorecer a la intertextualidad, vinculada muchas veces a posteriores hallazgos que se emiten mediante una crítica periodística, una investigación social o un paradigma común con cualquier tipo de antecedente ocurrido en nuestra realidad. Sin embargo, como bien lo plantea Umberto Eco cuando alude al abordaje cultural como un sentido comunicativo, el carácter del signo se distancia de muchos de estos componentes, aparentemente inamovibles y, más bien, comprueba un conjunto de comportamientos afines a una serie de posibilidades manifiestas de unificación con sistemas predeterminados, con el fin de argumentar o cuestionar las creencias particulares:

En los niveles más complejos tenemos las TIPOLOGÍAS DE LAS CULTURAS (sic), en las que la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los propios comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto



sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos etc. (Eco, 1976, p. 44).

Por tal razón, la caracterización de una película no solamente puede adjudicarse a una explicación cultural en materia de estándares de comportamientos kinésicos, su resultado suele depender también de una gran variedad de signos hallados a partir de las escenas que resultan ser más determinantes para cualquier objeto de estudio que la misma apariencia superficial y primaria.

Prontamente, cuando aparecen los enunciados, expuestos mediante los diálogos, adquieren un sentido diverso, es decir, cada expresión sintagmática es una oportunidad de acceso y comprobación hacia un nuevo rumbo que brinda su particularidad en cada uno de los personajes, definidos por un objetivo previsto en el lector. Por ejemplo, la característica de los diálogos en construcción de los signos verbales podría fortalecer rotundamente los demás componentes inicialmente percibidos y durante el desarrollo de las escenas. La distribución de los lugares, la definición de los planos, el encuadre, la actitud de los personajes, obedecen muchas veces, con antelación, a una técnica diseñada por un carácter enunciativo, permitiendo de esta forma la transferencia y rastreo minuciosos de significantes que suelen marcar con precisión el designio entre la narrativa y la imagen.

A partir de elementos gráficos que sugieren una necesidad de análisis, puede de esta forma surgir un punto de vista determinante, que bien permite ensanchar el campo de estudio sobre lo que se pretende analizar, contribuyendo significativamente a los componentes metodológicos posteriores a la teoría del código o, simplemente permanecer en una individualización somera, bajo confines convencionales, sin componentes adicionales que representen una labor más integral e interactiva. Para la primera intención mencionada, el signo se presenta de manera pertinente. Comparte su funcionalidad con elementos del lenguaje de interpretación que permiten explorar nuevas dimensiones menos abstractas y más específicas. Proyecta sus componentes y producción a campos amplios que admiten la masificación, evolución y transformación del signifiante en aspectos comunicativos. Su sistema vincula

diferentes tipologías de estudio y dominio adquiridos por el código frente a reconocimientos amplios, a veces elementales, otros, en cambio, precisos, que abarca en lo verbal y lo no verbal, lo institucional y lo retórico, cuyo proceso puede dar una explicación de comportamiento, cultura o creencia mucho más complementaria, distante de cualquier vestigio de impresión emocional:

Quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos ni pueden aceptar como signos [sic] otros comportamientos, aunque sean humanos, de los cuales el destinatario infiere algo sobre la situación de un emisor que no es consciente de estar emitiendo mensajes en dirección de alguien (Eco, 1976, p. 33).

Con base en la anterior determinación, Francesco Casetti y Federico Di Chio, en primera instancia, no se oponen a las ideas de un código y sus derivaciones de estímulo, reacciones y apreciaciones para considerar, inicialmente, la idea de llevar a cabo un análisis fílmico. Por el contrario, toman varios de sus aportes como fuente de explicación para formular un sentido particular gracias a un material analítico organizado y acorde con el objetivo funcional del espectador activo. Sus componentes involucran más formas de identificación que un simple recurso de apreciación. No obstante, en virtud del procedimiento y en los amplios modos destinados a la inferencia del argumento fílmico, ocurre un sutil, pero destacable distanciamiento, conjugando muchas veces en objetos de estudio (que, en definitiva, sigue siendo uno o varios filmes), en una misma manera de percibir las particularidades semióticas para así mismo emplearlas en un estilo multiforme y acorde con la perspectiva de los signos planteada anteriormente por Umberto Eco.

Entre sus vastas rupturas se debe considerar al cine como un objeto de análisis inteligible, además de ser una obra colmada de eventos visuales y generadora de sensaciones variables en el espectador. Tal demostración, los autores la categorizan en una diferencia entre el filme y el texto fílmico. Su desarrollo depende, en definitiva, de la responsabilidad y el enfoque de un espectador-lector

activo, o simplemente de una asimilación momentánea, contenida por impresiones personales que bien pueden quedarse en una crítica anecdótica, provista de reflujo inciertos e intuitivos sin alguna estructura consecuente con una posibilidad concisa.

Aunque el lenguaje fílmico contiene imagen en movimiento y, constantemente, los planos se traducen a objetos secuenciales dispuestos a promover un orden narrativo específico, Casetti y Di Chio también reconocen esa inteligibilidad como un objeto inasible. Este factor es esencial para evidenciar la auténtica, casi inevitable, complejidad de dominio en el ámbito teórico-textual. Sin embargo, no se descarta la opción de vislumbrar tal hipótesis como una oportunidad para vincular al filme a una conversión investigativa importante frente a las amplias posibilidades de procesos que pueden obtenerse, por más kinésico que parezca, a un deseo inicial del lector espectador activo.

Reconociendo la idea de un filme como una demostración narrativa importante y su facilidad de reproducción logra una captación óptima debido a una calidad visual natural, su contenido no solamente rebasa en un artificio sencillo, cuando de materia deductiva se trata. Sabemos que, al iniciar el recorrido de una película, la primera revelación es una acción imperceptible, bastante limitada, cuya fuente de reconocimiento está sometida a los cambios de escena durante la sucesión reveladora de imágenes. Por consiguiente, tanto los detalles como los estilos hacen parte de un lenguaje apropiado, de una finalidad en la que poco a poco el potencial lector activo empieza a comprender y a reconocer de manera automática, en gran parte por una convicción implícita. Teniendo en cuenta que el enfoque de un análisis surge a raíz de un interés emergido por el cúmulo de emociones, gracias a los eventos problemáticos y simbólicos, muchas veces satisfaciendo las expectativas del espectador, Casetti y Di Chio definen dos brechas determinantes para caracterizar los caminos que un observador puede asumir en el marco de una investigación sólida o simplemente limitada, gracias a unas condiciones de investigación precisas: “cualquier estudioso sabe que debe estar lo bastante cerca del objeto

investigado como para captar todas sus características esenciales, pero también lo bastante lejos como para no quedarse pegado o implicado en él" (Casetti & Di Chio, 1990, p. 21).

El primer momento corresponde a un acto simbólico, cuya denominación se le atribuye al reconocimiento: "El reconocimiento está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla: se trata, por lo tanto, de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples, y presta para captar esencialmente la identidad" (Casetti & Di Chio, 1990, p. 21).

Es cuando los objetos iniciales tales como luz, figuras, planos y todo cuanto exhiba la pantalla, hacen parte de un material de integración. Aunque su eje es fundamental y absolutamente ineludible, no quiere decir que determina la eficacia total de un análisis, ni mucho menos afronta un marco metodológico de magnitudes concretas, por el contrario, acapara un sentido de interpretación global nacida por una sensación e ideas personales, debido a que la descripción de sus escenarios generalmente forma las primeras percepciones del tema central. Sin embargo, en la etapa del reconocimiento, está presente un factor necesario, el cual define si se pretende asumir la intención de unificar nuevos elementos teóricos, establecer ciertos enfoques y derivar los alcances necesarios para lograr el resultado objetivo o, definitivamente, tomar el elemento intuitivo y sensitivo inicial como prospecto único de trayectoria metodológica para recurrir a una impresión subyacente, con una problemática sin compromiso de profundización alternativa. Parte de este momento inherente a la complejidad psicológica, se alberga la autonomía de continuidad que fecunda nuevos factores al problema revelado o al hecho de considerarlo una situación humana sin alcances teóricos que lo refuercen.

Durante la identificación de los puntos esenciales en el texto fílmico, se debe concertar un modelo de interpretación primario que condense a la precisión de los datos, a la reconstrucción de los eventos como un estilo de intención a profundizar y a la continuidad de aquellos objetos que pueden reforzar al sistema fílmico a trabajar. Su trabajo debe ahondar en detalles que configuren a la obtención

de los objetivos, así que, se hace importante conformar reglas investigativas primarias y confines metodológicos que produzcan el resultado de la supresión y el margen adquirido de los aspectos seleccionados para la continuidad analítico-descriptiva.

Una muestra del reconocimiento se puede definir en el surgimiento de las preguntas problemas que suceden cuando se lleva a cabo un amplio, diríase exhaustivo ejercicio de verificación, pausa, retroceso, avance, lectura auditiva y comprobación de los enunciados mediante los diálogos suministrados a lo largo de la película. En este proceso, el enfoque toma un valor y una forma significativos, la estructura puede conformar nuevos matices teóricos capaces de resaltar evidencias recientes en el campo de la metacompreensión o el análisis múltiple. La naturalidad, basada en la autonomía inicial, adquiere un sentido de reorganización específica que se distancia un poco de la emoción y procura nuevas dimensiones empleadas en un modelo sistemático, descriptivo y analítico. Cada espacio del objetivo se proyecta a los interrogantes del qué, cómo, por qué y para qué. La finalidad del filme adopta un valor cinematográfico auténtico que condensa a nuevas posturas y destaca relaciones visibles y comprobables que le brindan una categoría conceptual superior al de un divertimento gráfico.

Luego surge el nivel de la descripción porque: “Se trata de un trabajo minucioso, pero también de un trabajo objetivo: de hecho, la descripción adopta como guía no tanto el observador como a lo observado” (Casetti & Di Chio, 1990, p. 23).

Es cuando se logra distinguir la función del filme en el ámbito textual. Los eventos gráficos, las escenas, el ambiente, etc., son necesarios, no tanto por la función directamente proporcional a la estética, sino por ser un referente subordinado e inherente al discurso. El texto fílmico es lo que prevalece en importancia, de este dependen las situaciones precisas en las cuales recae el problema central y la intención epistemológica con que el espectador pretende enfatizar su impresión inicial de la película es determinante para el desarrollo de un análisis reconstructivo con elementos elocuentes. Por

tanto, cuando el espectador se involucra en los escenarios descriptivos, lo hace para destacar los sucesos primarios que van germinando gradualmente en signos conducentes al factor problema, inicialmente definido por un acto emotivo.

Finalmente, se define la interpretación. Consiste en la interacción producida por el distanciamiento considerable de subjetividad para encontrar, recopilar y definir los puntos de vista apropiados del enfoque investigativo. El sentido cinematográfico supera el alcance impulsivo y en el desarrollo de las evidencias se asumen los elementos de prueba adquiridos mediante el texto fílmico. La captación de ideas preliminares, sistemáticas y comprobables, logran finalmente una recomposición dinámica en el interés inicial, promoviendo de esta manera una noción amplia de aquellos componentes globales con que se proyecta el interés de indagación. Esta conjunción pragmática solo es efectuada si en ambos procesos (el narrativo y el icónico), se unifican al propósito de comprobar los componentes discursivos más pertinentes que favorezcan a la comprensión y profundicen en evidencias tanto técnicas como visuales, mediante las tres articulaciones más eficaces: figuras visuales, semas icónicos (o bloques gráficos de significados) y cinemorfema: Umberto Eco establece a esto como una subdivisión entre el cinema como una figura que se puede vincular a unidades amplias en la que brindan varias unidades de significado, mientras que con el cinemorfema lo asocia con una figura, de cuya derivación puede surgir un signo o un enunciado (Eco, 1971, p. 217).

La modalidad de identificación mediante signos consiste, de la misma manera que un acto codificado, en adoptar los datos percibidos respecto a enunciados e interacciones verbales. Así como lo expresa Jorge Urrutia:

Naturalmente, y dado que estamos en el proceso informativo/comunicativo, se trata de una conceptualización elaborada en virtud de la expresión. El relato en imágenes suele corresponder a una conceptualización en sucesión, lo que no implica que no pueda conceptualizarse de otro modo para construir un relato. (Urrutia, 1995, p. 41)

Tales trayectorias de fondo permiten que exista una cercanía más profunda diferente al plano de contenido al cual son empleados en complemento con la problemática central que aseguren el verdadero significado ya sea de la crítica, el análisis, la relación literaria o la construcción metodológica. Estas manifestaciones posteriormente se traducen a un lenguaje determinado y no a modos de expresión extralimitados, que permitan una construcción verídica de antecedentes afines con una visión cinematográfica en el modo más estructural y específico de la herramienta tanto sistemática como icónica.

## **CAPÍTULO II: La jerga en la película la gente de la universal: aspectos importantes del signo y el significante en los procesos de relación social**

Tácitamente ubicamos el concepto de la jerga en una sola composición informal, muchas veces derivada de una comunicación que está inmersa en un grupo de hablantes específicos. También se percibe como un lenguaje de especialidad cuyas prácticas comunicativas suelen ser establecidas por una comunidad específica de hablantes que, para mantener su código o identidad lingüística, definen y apropian una serie de conceptos en su modo de interacción cotidiana para aludir a situaciones, objetos o, simplemente, convenciones que solo son comprensibles entre ellos (Moreno, 1999, p.4). Por otra parte, su uso, el que se asimila con frecuencia como una transgresión a las convenciones estructurales de la lengua, corresponde sin duda a objetos de estudio que involucran fenómenos sociales relacionados con la delincuencia o grupos marginados, producto de aquellos comportamientos de índole popular y con hallazgos primordiales que comprueban factores de vulnerabilidad en ámbitos rurales y urbanos (Gutiérrez, 2014, p. 21). Ante su carencia particular de atributos que no son aceptados en los preceptos gramaticales, generalmente en ámbitos rigurosamente académicos, parece que acudir a fenómenos de interacción comunicativa, estos no reconocen en la jerga un modelo de efectos prácticos, transicionales y pertinentes que logre desarrollar teorías de análisis diversos en cuanto a estructuras y fenómenos sociales con base en expresiones específicas, autóctonas en un medio específico.

En términos puntuales, si bien la jerga contiene una serie de criterios que pueden referenciar múltiples intenciones comunicativas ya sea de oficio, de poder, de contexto, de geografía, etc., es necesario encaminar su concepto a dos aspectos que son de suma utilidad para lo que se pretende analizar en el filme *La gente de La Universal*: la jerga inmersa en grupos sociales entre hablantes y por otro lado sus enunciados como producto de relación social.



El primer aspecto anteriormente mencionado (los grupos sociales entre hablantes) puede aplicarse en ambientes técnicos y en una comunidad sociocultural diversa. Esta referencia deriva continuamente de expresiones predeterminadas en las que establece una identidad lingüística por medio de la comunicación. Así también, en los enunciados, se puede delimitar a una sola estructura específica de análisis a través de escenarios, acciones y reacciones, cuyos destinatarios posibilitan un significado trascendental o pragmático asociado a la comprensión de un estilo autóctono en la lengua. Se caracteriza también por ser parte de un modelo de comunicación secreto que conforma una organización social mediante el habla. Estos grupos sociales develan una capacidad de interacción que dan forma a una comunidad determinada:

Pero, una jerga puede entenderse como un conjunto de rasgos lingüísticos artificiosos, utilizados con una intención críptica o esotérica. Se trata de “lenguas secretas” manejadas por grupos sociales cuya actividad está o puede estar fuera de una norma o incluso fuera de la ley – es la lengua de los bajos fondos, del hampa, de la delincuencia –, aunque también se han utilizado en otras actividades, como las comerciales o las trashumantes (Moreno, 1999, p. 5).

Sin embargo, cuando existe una atribución de acciones que requieren del uso de un sentido sintáctico, estos desarrollos comunicativos permiten asumir un criterio funcional de análisis variable, siempre y cuando cada uno de los interpretantes establezcan nuevas percepciones en materia de relación social para dar una explicación a situaciones afines con su cotidianidad.

Para el segundo aspecto (la jerga y los enunciados como producto de una relación social), es necesario definir las expresiones y su función de acuerdo al contexto. Cuando hablamos de enunciado, es necesario referir una situación comunicativa asociada a una intención social; ya sea de dominio entre hablantes, un juicio de valor derivado de una serie de expresiones emitidas por una comunidad o simplemente para mencionar una actividad determinada (Gutiérrez, 2014, p. 15). Al reconocer el enunciado en una organización social, primero hay que diferenciar la intención de los hablantes al

momento de emitir expresiones que permitan identificar una reacción, ya sea verbal o proxémica. El significado socialmente aceptado por una comunidad específica permite generar circunstancias que emergen en conflictos de cualquier índole y, posteriormente, condensa una comprensión entre los hablantes como un reconocimiento del mensaje que lleva a una reacción puntual. Luego, se unifica el enunciado con el enfoque de la jerga para observar la manera peculiar que poseen los hablantes para crear, mediante sus expresiones comunes e informales, un sentido de poder, de inferioridad o de construcción de contextos sociales:

Por tanto, cuando se estudia el fenómeno de la jerga, debe tomarse en cuenta que se trata de un fenómeno social, un fenómeno de interrelación sémica verbal que se define dentro de los parámetros contextuales e intencionales. En otras palabras, cuando se observa cada enunciado en el mundo social donde se advierte la jerga, hay que tomar en cuenta los significados contextuales e intencionales antes que los significados semánticos de cada procedimiento enunciativo. Muy al margen de esto, también debe tomarse en cuenta otras características, como las temporales, en el fenómeno de la jerga; pero todo esto ya se constituye como aspectos secundarios de dicho fenómeno (Gutiérrez, 2014, p. 19).

Siendo así, el criterio de la jerga puede explicar diversas problemáticas de índole social, que van más allá de lo formativo. No solo se atribuye a efectos humanos, consecuentes con situaciones complejas evidentes en un ámbito cultural. Es también una comprobación sistemática de un contenido cuya función comunicativa tampoco se extralimita a un reconocimiento notorio de las carencias de un lenguaje estandarizado por parte de una comunidad determinada. Su función también define y categoriza panoramas específicos que pueden rebasar en escenarios de poder, intenciones directas o sutiles entre los hablantes o en las variaciones de un entorno en las que hay una suerte de reacciones evidentes para establecer una hipótesis de causa y consecuencia a lo largo de los códigos enunciativos expuestos en cualquier contexto.

Considerando la idea anterior y conectando así la jerga con al atributo del signo, una manera de ubicar estas precisiones es mediante el impacto del significante, es decir, en la demostración de aquellos contenidos de expresión que producen múltiples fases de interpretación dadas por la connotación y el análisis efectuados por los interpretantes y, a su vez, determinan sentidos culturales precisos de acuerdo a usos procedimentales acordes con una construcción plena de experiencias que son traducidas por unidades tanto de interacción crítica como de percepción nominal (Eco, 1976, p. 130).

Lo anterior es con el fin de entender los diferentes mecanismos de definición que, de acuerdo con el propósito analítico del filme *La gente de La Universal*, pueden asociarse a los antecedentes decisivos vistos en los diálogos producidos por los personajes frente a problemáticas de relación social basados en los factores de la lengua, puesto que estos adoptan por fin una función específica diferente a la de una concepción únicamente informal. Ante los hallazgos obtenidos en la jerga como material de estudio para entender la estructura enunciativa de la problemática anteriormente expuesta, se pretende identificar en los escenarios una comprensión directa, sistemática e inusual que podría ir más allá de una definición meramente autóctona para así determinar cuáles son intenciones que demuestran los personajes según su comportamiento durante la práctica comunicativa inmersa en sus conflictos particulares: “Además, el interpretante puede ser una respuesta de comportamiento, un hábito determinado por un signo, una disposición, y muchas otras cosas” (Eco, 1976, p. 117).

Por tal razón, el factor del significante relacionado con las ideas producidas en el desarrollo de los diálogos en los personajes, amplía una categoría importante de la jerga colombiana dentro de los diversos escenarios del filme. Si bien, su aplicación inmediata constituye, en definitiva, la comprobación de los hechos que arguyen a la problemática de relación entre los mismos hablantes o personajes, hay también componentes que masifican tales ideas y pueden clarificar diversas circunstancias según los escenarios lingüísticos dados. Para empezar a ubicar el impacto producido por las escenas, los diálogos y las situaciones que refieran un punto decisivo en el curso del filme ante las ideas anteriormente

planteadas, es menester primero acudir a una percepción del lenguaje de índole natural y de adaptación por parte de un sujeto hablante. Dicha aclaración servirá de relación para entender con mayor evidencia conceptual y de acción los contenidos de la película reflejados en cada uno de los personajes.

Así que, con base en los planteamientos de Michael Halliday, se puede establecer que el contacto de cualquier persona con el modo de hablar se divide en dos procesos. Por un lado, el lenguaje biológico, es decir, el natural, que comprende con la facilidad de adaptación, comprensión y apropiación de un sistema de comunicación que le permite desarrollar una destreza conceptual ante diversos términos, usos y fáciles interacciones en su entorno: “Sucede indirectamente, mediante la experiencia acumulada de numerosos hechos pequeños, insignificantes en sí, en los que su conducta es guiada y regulada, y en el curso de los cuales él contrae y desarrolla relaciones personales de todo tipo” (Halliday, 1979, p. 18). Por otro lado, la sensación de naturalidad puede desvirtuarse cuando, por cualquier razón, el hablante natural abandona su lugar de origen y se enfrenta a un nuevo sistema de lenguaje. No solamente su adaptación se debe a demostraciones afines con un pleno desarrollo cultural (es decir, en materia de costumbres, asimilación de supervivencia natural, nueva idiosincrasia) que sea aceptado en el entorno enfrentado, sino también en el proceso continuo de comprensión e interacción efectivas ante nuevas expresiones, usos de categorías léxicas y, sobre todo, estructuras comunes con que suelen aplicar conceptos específicos ante una gran variedad de situaciones particulares (Halliday, 1979, p. 26).

La ventaja de un hablante natural (cuando refiere que el ser humano está destinado a ser: “miembro de un grupo, pero, a diferencia de aquel de todas las especies, lo logra-no total, sino críticamente-mediante la lengua” (Halliday, 1979, p. 24) es importante relacionarlo con aquellos hablantes que nacen en una región específica y se adaptan con suma facilidad a las distintas trayectorias de expresión que su entorno le ofrece), ante otro que proviene de un contexto diferente y, por tanto, está en un proceso de asimilación interpretativa, también son razones primordiales para comprender algunos escenarios importantes de relación social. El primero, indudablemente, ejerce un dominio

comunicativo con respecto al segundo. No tanto por el conocimiento conceptual fácilmente adquirido desde un principio, sino por un sinfín de posibles intenciones ideológicas, éticas, legales o colectivas al momento de utilizar la jerga como método de ventaja sobre otros, teniendo en cuenta que esta pertenece a una convención ambigua y variable. El hablante natural transfiere una jerarquización empleada por aquellos modelos expresivos que denota una superioridad tanto territorial como lingüística:

Siendo así las cosas en las relaciones sociales y culturales, no podríamos dejar de pensar que dentro de las relaciones lingüísticas también existe una verticalización que jerarquiza y concretiza el control y ejercicio de poder sobre las otras variantes. La jerga, como una modalidad periférica o marginal, desde luego, no escapa a esta dinámica. Siempre se la encuentra en los márgenes de las relaciones culturales y lingüísticas (Gutiérrez, 2014, p. 21).

Teniendo en cuenta que las relaciones de poder no se forjan solamente por una condición exclusivamente socioeconómica, la caracterización del lenguaje; por más informal que se formule en una situación y lugar determinados, y sin importar qué tan distante puede parecer en ámbitos urbanos a tal punto de categorizarlo como un entorno marginado, la condición innata de los hablantes es directamente proporcional a la intención (muchos veces inconsciente) de establecer un dominio con respecto a otros hablantes interactuados en un ámbito particular.

Aclarado esto, se puede considerar que *La gente de La Universal* no está exenta de estos mecanismos. Durante una primera lectura, se reconoce en su significación, implícitamente, que cada personaje, sin importar las circunstancias en las cuales confrontan, suelen promover acciones que justifiquen y enaltezcan sus intereses individuales. También se toman en cuenta los argumentos que consisten en la interpretación basada en hechos desprovistos de una ética común con el fin de evadir una responsabilidad de cada uno de los personajes frente a lo legal, lo laboral, lo familiar o lo monetario, cuyas argucias particulares en acciones, diálogos y consecuencias, evidentemente, responden a una

idiosincrasia autóctona de nuestra sociedad colombiana. La significación inicial de la historia simboliza también una coherencia con la definición hecha por Catalina Rozo, cuya visión pormenorizada de la categoría pueblo explica, a través de un experimento sociocultural situado en Bogotá, los distintos preceptos que dan respuesta a una estructura popular a raíz de algunas expresiones características:

En *La gente de la universal* [sic] se le da un papel importante a la “malicia indígena”, como se ve en el ocultamiento de las traiciones amorosas y también cuando los personajes intentan aprovecharse de los otros para conseguir dinero para su propio beneficio (Rozo, 2006, p. 19).

Sin embargo, dicha categoría resulta notoria y, por tanto, subyacente, de acuerdo con los parámetros del código. La impresión kinésica determina esta clase de conclusiones que, a simple vista, fundamenta una explicación práctica acorde con aspectos de índole cultural. Por lo tanto, si hablamos de una apreciación estructural afín con el desarrollo de esta investigación, claramente, se debe incluir el trabajo de Rubén Muñoz, cuya descripción responde a fenómenos de reacción mediante apartados estructurales que tienden a centrar los escenarios y actitudes determinados por los personajes más en el componente de superioridad que en las apreciaciones notorias, desarrollando un compendio de categorías importantes tanto cinematográficas como comunicativas. Desglosa la importancia narrativa de cada personaje para diseñar una intención que se exterioriza a través de acciones puntuales, cuyo nivel complementario aumenta el valor conceptual durante la segmentación de las escenas. Entre el decir, como palabra y comunicación dotada de una incidencia propia, el hacer decir como gestión de información y el hacer de cada uno de los personajes para generar una influencia de causa y razón constituye una nueva perspectiva que, por lo general, no suele ser aplicada en los diferentes análisis codificados. También adjunta una categoría transformacional que sirve para el proceso de mejoramiento o deterioro de un objetivo planteado por los personajes cuya influencia establecen por fin un sentido de propiedad o una intención inicial como nivel de autoridad directo o indirecto en cada problema que ellos experimentan (Muñoz, 1999, p. 69).

Por tales razones, en la película *La gente de La Universal* se dará a conocer mediante una recopilación de escenas que se consideran las más neurálgicas, en donde la jerga distribuye un modelo de análisis no solamente comunicativo sino también constitutivo de criterios de poder, relación social y sentido de adaptación o comprensión por parte de los hablantes, con el fin de responder a las dinámicas del significante anteriormente expuestas, cuyas incidencias posteriores establecen un conflicto determinante a lo largo del desarrollo interpretativo del filme.

#### **-Análisis y comprensión de la jerga en la película *La gente de La Universal***

- “Ahora sí van a creer que es un marica” (Leonardo Moncaleano, 2020, 03m11s): luego de haber emitido esa apreciación sobre el nuevo peinado de su sobrino Clemente, Diógenes quiere celebrar su triunfo léxico con su mujer Fabiola, llamándola para coincidir con la conclusión jocosa de que su sobrino es propenso a la homosexualidad. Indiferente a la negativa del joven quien asegura que es un peinado de varón, Diógenes insiste en vacilar a su sobrino palpándole el oído y luego la cabeza en son de burla. Ante esta discusión aparentemente irrelevante, hay una demostración que permite vislumbrar lo que será una revelación inmediata y posterior. La mirada inicialmente insinuadora de Fabiola hacia el sobrino de Diógenes asegurando, en contraposición a su esposo, que luce divino con su juvenil corte de cabello, permite inferir una relación clandestina entre Clemente y Fabiola. Ante esta expresión de Diógenes, podemos inferir un punto de partida de lo que será una carencia de lealtad familiar en estos tres personajes. Cuando suena el teléfono, Diógenes contesta con la acostumbrada consigna de su agencia detectivesca, mientras su mujer y sobrino comparten un cigarrillo, confirmando así, mediante miradas insinuadoras, una relación clandestina de amantes. Ante la emisión de esta expresión, se trasluce una superioridad de Clemente sobre su tío, que obliga a cuestionarnos a los lectores activos si realmente es tan “marica” como parece por un simple corte de cabello. Por otra parte, este concepto común no solamente finaliza con el descubrimiento de un acto de infidelidad, por el contrario,

desprende otra secuencia de revelaciones que llegan al punto esperado y es cuando Diógenes se da cuenta del amorío entre su mujer y su sobrino, lo que nos permite identificar la ironía y pérdida de una autoridad no solamente matrimonial sino también sintáctica, ya que la percepción burlona de Diógenes hacia su sobrino se diluye, para verse reducido al agravio y a la vergüenza. Cuando se entera de la infidelidad, las continuas jergas injuriosas producidas hacia su mujer y a su sobrino desarrollan un pleito que responde a una pérdida de su autoridad frente a su familia y a un acto de impotencia complementada en la violencia, la aprensión y la venganza: “¿Cuánto hace que se están acostando? ¡Gran zorra!” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h17m08s) y “¿dónde está mi revólver y yo mato a este gran maricón?” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h17m11s).

- “Permítame la herramienta” (Leonardo Moncaleano, 2020, 08m06s): en medio de esta petición por parte de uno de los innominados convictos, aparece otro entregando a su compañero un enorme cuchillo, siendo esta la referencia de la tan prestigiosa herramienta. Después de esta aclaración tanto de significado como de significante (teniendo en cuenta que, por lo general, la idea general de herramienta suele asociarse con algún implemento de trabajo como martillo, alicate, pala, dependiendo del ámbito común al que el espectador apropia hacia un fin laboral), hay un gesto de intimidación dirigida a un Diógenes que muestra una preocupación disimulada. Sumado a esto nos permite conectar esta escena con lo que se considera el motivo de la visita del jefe de La Universal a la prisión y el inicio del verdadero propósito con que se desarrollará durante todo el argumento de la película: debe vigilar a la amante de Don Gastón Arzuaga. Cuando el maleante esconde la “herramienta” en la manga de su chaqueta complementa con la sentencia: “venga arreglamos al paisano” (Leonardo Moncaleano, 2020, 08m18s), generando la aseveración del espectador activo, cuyo arreglo consiste en un perjuicio que estará dirigido a otro convicto. Esta situación comprueba una territorialidad meritoria tanto al comportamiento como al lenguaje, estableciendo desde un principio un poder absoluto ejercido por la fuerza de la palabra y las acciones.



- “Quiero saber quién es el hijo de puta que se la está comiendo” (Leonardo Moncaleano, 2020, 20m37s) y “como que la mujer se lo anda comiendo con otro” (Leonardo Moncaleano, 2020, 23m10s): más que ubicar la relación de comer en el acto informal de tener sexo, es el paralelo de nuevas intimidades acompañadas en eventos sucesivos. Por un lado, la de Gastón cuando sospecha que su mujer (en realidad, su amante) lo está traicionando con otro y pide ayuda a Diógenes para que la investigue. En la otra parte, luego de la pregunta hecha por Fabiola sobre cómo le fue en la cárcel, la de Diógenes cuando confirma que la mujer está traicionando al español. Ante esta respuesta, hay que identificar en medio de las carcajadas estrepitosas causadas por Fabiola, Diógenes y Clemente, cómo sus gestos son persuadidos por un sinfín de comentarios jocosos que prolongan una igual suma de chistes alusivos a la paradoja léxica de la traición, la trampa y el vaticinio hipócrita de lo que acontecerá después en la resolución de los conflictos discursivos. Los planos muy cercanos dirigidos en principio a los rostros de estos tres personajes y, posteriormente a las respectivas bocas mientras dialogan, tras concretar la repartición del dinero, resultan ser objetos complementarios emitidos por una nueva señal tendenciosa provocada hacia un propósito aparentemente inofensivo, originando de este modo la primera derrota de Diógenes y cómo su jerarquía léxica se deteriora lentamente, sobre todo cuando Clemente afirma lo siguiente: “Tranquilo tío, que en el peor de los casos me vengo y aquí dormimos los tres” (Leonardo Moncaleano, 2020, 24m17s). Si bien las risotadas retornan a la situación pintoresca tratada al inicio de este acto, podemos asociar esta sentencia como una consecuencia válida del simple verbo comer, apropiado a la estructura significativa de la ciudad y distante completamente de la coherencia académica establecida, a una determinación, mediante insinuaciones proxémicas ligeras, sobre el destino de ambos hombres propensos a la traición afectivo-marital. Al parecer, se considera mucho más que una manifestación conceptual típica, es la justificación implacable que media al lenguaje de los componentes enunciativos, siempre encaminados a la problemática trasgredida por los secretos y

la ambigüedad de los convenios tácitos predeterminados mediante la lealtad, el honor o la honestidad, cuyas aceptaciones terminan por parecer arbitrarias en cada uno de los eventos discursivos.

- “Quiero que le pinche el teléfono” (Leonardo Moncaleano, 2020, 20m44s): en este apartado podemos comprobar la teoría anteriormente mencionada entre el lenguaje como sistema biológico en el hablante y el habla como una adaptación compleja de significado y significante. Ocurre cuando Gastón le ordena a Diógenes interceptar el teléfono de Margarita para comprobar con quién lo está engañando. Ante un Diógenes confundido por la expresión del verbo pinchar puesto que, notablemente, demuestra un rotundo desconocimiento de este, Gastón lo reprocha con un ademán sucinto de molestia al reiterar su aclaración consecuente con el acto de interceptar una llamada. Efectuada esta escena, hay un posterior desenlace que denota la superioridad de condición de la jerga propuesta por Gastón hacia Diógenes, puesto que este último se acopla a las condiciones de pago parcial como medio de adelanto y, al concretar el negocio, el extranjero se niega a darle la mano como muestra de repudio e indiferencia ante su respuesta formal y paciente. No obstante, este comportamiento adquiere una modificación en situaciones contrarias. Lo que podemos destacar de esta conversación es el comienzo inevitable de dos condiciones que se alterarán drásticamente mediante hallazgos significativos.

- “¡Por eso le digo!”; eje y conector continuo de nuevos detalles: constantemente esta expresión produce en los personajes, específicamente en la esposa y suegra de Gastón, un disgusto implacable. La reacción comunicativa agudiza en los receptores una relación aparentemente cauta hacia un cúmulo de impropiedades que van desde las discusiones alteradas, hasta los reniegos, concretamente a las organizaciones burocráticas del país. Parece increíble cómo una simple expresión se convierte en una apertura inmediata a distintas acciones neurálgicas durante el argumento del filme y cómo esta desenvuelve una serie de eventos que parecen desconocidos. En diferentes situaciones o cambios de giro, su enunciación tiende a considerarse un conector importante de grandes y terribles situaciones que bien pueden dar cabida al horror, la traición o, indudablemente, a la tragedia. Si bien esta

composición sintagmática no corresponde a una estructura informal característica de una jerga directamente colombiana y, más bien, origina una comprensión flexible en cualquiera de los hablantes tanto naturales como extranjeros, sí puede adquirir un nivel de relevancia supremo de acuerdo al contexto ubicado en la película, puesto que su mensaje consolida una verdadera sátira al sistema judicial-burocrático, cuya intención puede tomarse, con cierta notoriedad, como un intento tendencioso de disolver cualquier responsabilidad laboral. Es cómo reproducen abiertamente los personajes este mensaje lo que logra acaparar una autoridad inusual frente a otros espacios culturales, adjudicando esta composición cotidiana a una relación autóctona con el mejor estilo de cada hablante según su círculo laboral: algunas veces de modo cortés, otras veces grotesco o, en ciertas ocasiones, socarrón, mediante una enseñanza proxémica que le da mayor autenticidad al contexto nuestro. En todo momento que es emitida esta expresión hay una negativa permanente, entre injustificada, absurda o válida, recurriendo siempre al truco de cumplir fielmente los requisitos impuestos por el orden administrativo sin importar qué tan consternado o apurado se encuentre el receptor.

- “Por eso le digo señora, sin el sello del banco no se le puede entregar el paz y salvo” (Leonardo Moncaleano, 2020, 42m28s). “Por eso le digo señora, no le puedo solucionar nada, ¡qué pena con usted!” (Leonardo Moncaleano, 2020, 42m46s). “Por eso le digo señora, sin el sello de la auditoría, no puedo colaborarle”. (Leonardo Moncaleano, 2020, 43m01s). “Por eso le digo señora”. “Por eso le digo señora”. “Por eso le digo señora”: en las múltiples veces que aparece de nuevo esta unidad sintagmática, con una intención restrictiva, dicha respuesta nunca favorece a las hablantes y familiares de Gastón. Su función parece integrar todos los elementos anteriormente mencionados en nuestro apartado de lengua como mecanismo social de adaptación y sistema, ambos enfoques situados en los componentes de la jerga, principalmente, por su uso continuo en diferentes instituciones. No solamente estos efectos ocurridos en el filme se logran reunir para denunciar una situación tan común como lo es un sistema que redunde en lo tedioso y en lo insensible, manifestado por sus funcionarios (tal como

aparece en esta escena cuando hay un plano medio de diferentes rostros sentenciando lo mismo en un modo caricaturesco), sino para establecer la superioridad discursiva entre lo que se produce y cómo las interlocutoras reciben y responden ante la imposibilidad de ver una solución eficaz a sus conflictos cotidianos. También es importante tener en cuenta la reacción manifiesta por parte de las mujeres. Inicialmente hay una calma que, en su condición, al parecer natural adquirida de España, tratan de explicar el arduo proceso a la que fueron sometidas para concretar el anhelado trámite de sacar a Gastón de la cárcel. Luego, un disgusto por parte de la esposa, ante la impotencia de recibir negativas, el tono de su voz empieza a aumentar y esta sentencia repetitiva la obliga a pedir a los diferentes funcionarios cuáles son los documentos que debe entregar para no estar de un lado a otro.

Posteriormente, aunque parece haber una esperanza de acabar con este suplicio, es tan solo una breve pausa a lo que más adelante les espera. En un espacio diferente, se dan cuenta que, después de un largo trámite, lo único que obtienen son bonos pagaderos a seis meses. Esta revelación es una consecuencia interesante en términos de sistema lingüístico. Vemos cómo una estructura sintagmática desencadena unas sentencias de acciones y de reproches consecuentes. Hay una derrota evidente que no se requiere de un análisis discursivo amplio, para saber que es imposible luchar contra los trámites burocráticos del país. Sin embargo, es la respuesta de la suegra de Gastón que sepulta bajo un mecanismo de ironía peculiar lo que puede generar como una coincidencia y, ¿por qué no?, un malestar en los interpretantes innatos: “pero, ¡qué país! ¡Quinientos años y aún no se han inventado los bancos!”. (Leonardo Moncaleano, 2020, 42m49s).

- “Por eso le digo, por eso le digo, compre las boletas y puede entrar” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h18m45s): ante la insistencia grotesca del vigilante, de nuevo las dos mujeres españolas están inmersas en el duro juego de la restricción tanto léxica como proxémica. Sin embargo, en este pasaje, hay una asimilación de la derrota. Finalmente, en su proceso de adaptación según su inexperiencia como hablantes, consideran que resulta imposible contrariar, así que la suegra de Gastón, sin pretensión

de discutir más accede y le pide a su hija que compre la boleta así, su intención no sea mirar la película pornográfica sino dirigirse a la oficina de Françoise. “Oye, cómprale las boletas Begoña, porque si le vuelvo a oír decir ‘por eso le digo’, me va a dar un ataque, ¿eh?” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h18m58s)

- “Por eso te digo, Begoña, por eso te digo” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h33m59s): como anteriormente lo mencionamos, una particularidad del lenguaje, también en los alcances de la jerga, es el fenómeno de la adaptación. Pese a los reniegos, el asombro y la crítica certeros hacia una estructura pública ineficaz y poco fiable a las que fueron sometidas, la mamá de Begoña termina por apropiarse esta expresión con una intención de consuelo, cuyo resultado despierta un llanto estrepitoso en su hija y, al mismo tiempo, una fascinación leve sobre su estadía en el país, por lo menos para comprar joyas baratas antes de partir a España.

- “¡Oiga, maricón! ¿Por qué no la mata a ella pa’ no matarle tanto mozo?” (Leonardo Moncaleano, 2020, 57m52s): uno de los convictos le hace esta provocación a Gastón, aclarando su incapacidad de controlar a su mujer-amante. La complicidad a esta ofensa es acompañada por una serie de risotadas que corresponden a la victoria de dicho hablante y, al mismo tiempo, despiertan en Gastón una ira profunda, quien pretende tomar medidas inmediatas, pero el guardia interviene y, al mismo tiempo lo tranquiliza asegurándole que cometerá represalias contra el ofensor. Esta manifestación es generadora de otro giro narrativo, cuando se encuentran en el patio de la cárcel y Rocha, uno de los cómplices de Gastón, señala al “paciente” (otro recurso de la jerga que afianza en el jefe español una rotunda determinación de ajusticiarlo), dirigiéndose al ofensor. Todos, en multitud, van a castigarlo. Aparte de la golpiza, está la lluvia de improperios que cada uno hace en medio del crudo ceremonial, producidos por un poderío que se manifiesta notablemente en el círculo del hampa. En seguidilla, cada uno lo golpea complementando con una expresión certera en el sometido: “¿A quién es el que tengo que matar para no matar tanto mozo? ¿Eh? Es que no te entendí muy bien, ¡maricón! ¡Tienes suerte de

que salga el sábado o si no te partía el coño, hijo de puta!” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h04m53s),

Gastón repite la frase a modo de énfasis para destruirlo, no solamente con golpes, sino con una seguidilla de expresiones típicas de España para acaparar su nivel de jerarquía ante los demás.

Promueve un amplio interés el orden en que los convictos emprenden, en un ensañamiento descomunal, hacia la víctima a tal punto que implica en el agredido, no tanto por la acción de ser golpeado, sino por la cantidad de expresiones referidas por un particular, diverso y desbordante uso de la jerga: “¡Pa’ que afine hijueputa!” “Como soltás la lengua, soltás el culo, ¡pirobo!” “¡Gorronea!” “Otra vez peleando este hijueputa” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h05m00s): la intención de subestimar a un hablante inferior se logra a partir de un uso letal y satisfactoriamente hiriente de las nominaciones. El lenguaje toma la importancia suficiente para acompañarla de una acción. Si existiera la posibilidad de promover esta misma escena tan solo con una demostración proxémica exagerada y agreste, seguramente esto no brindaría la suficiente cualidad comunicativa complementaria. Por tal razón, cuantas más expresiones y de categorías superiores lleguen al personaje afectado, es más efectivo el reconocimiento de superioridad.

De acuerdo a esto, podemos destacar los pormenores de una lectura sígnica, capaz de establecer nuevos fundamentos analíticos en compañía de los comportamientos y acciones que están inmersos y, por tanto, implícitos en el desarrollo del filme. Pues la ambigüedad de sus problemáticas comunes no rebasa únicamente en asociaciones externas de índole humana para explicar un fenómeno cultural, también desarrolla escenarios comunicativos que denotan precisión y categorías significativas mucho más integrales, que permiten de esta forma una representación más directa con los problemas planteados en la diégesis mediante los enunciados centrales emitidos por los personajes como apoyo necesario para la adecuada comprensión de cada una de las escenas. Estos hallazgos ampliarán su alcance y asumirán nuevas connotaciones de índole práctica al momento de implementarse como un

modelo que se introduzca en ambientes mucho más interactivos e interdisciplinarios, entre ellos; en el ámbito pedagógico.

### **CAPÍTULO III: Propuesta didáctica de lectura cinematográfica: aportes pedagógicos iniciales, proceso y desarrollo del enfoque didáctico**

Son varios los progresos estratégicos y metodológicos con que los recursos visuales han contribuido al desarrollo participativo de la interacción comunicativa en el aula. Y no es para menos, las relaciones de identificación de necesidades por parte de los maestros frente a las capacidades adquiridas en los estudiantes al momento de acceder y utilizar con suma facilidad cada uno de los dispositivos tanto videográficos como tangibles, han permitido redefinir una serie de resultados que conducen a un planteamiento complementario y práctico, sin importar la complejidad de las temáticas a tratar frente a un desarrollo didáctico específico. El cine no pasa desapercibido ante estos panoramas. Sin embargo, su importancia en el ámbito pedagógico tiende a debatirse entre un elemento imprescindible que, al complementarse con aportes visuales tanto enunciativos como metodológicos; continuamente basados en una estructura pedagógica adecuada, plantea diversos escenarios en cuanto a perspectivas de hallazgos concedidos en el factor crítico y, por otro lado, también tiende a limitarse a una sola relación alternativa de carácter funcionalmente básico, cuyos aspectos resultan muchas veces primordiales y favorables al entretenimiento, sin estimular alguna formación integral o proyección crítica.

Esta división requiere modelos de practicidad más allá de unas propuestas extralimitadas y convencionales. Por tal razón, la problemática se concentra, prácticamente, en definir las necesidades de implementar un modelo de lectura cinematográfica, utilizando como objeto de estudio una intención de análisis, contenido, practicidad y evaluación cualitativa. Por muy sencillo que parezca, los principios de comprensión específicos y organizados del cine suelen marcar una línea de fundamentos que pueden ser aplicados en distintos programas mediante un enfoque didáctico activo. Por un lado, está la



concepción experimental que, de una u otra forma, puede recopilar sensaciones directas acordes con problemáticas complementarias a partir de un contenido particular:

Se trata así de emprender una experimentación, no en el sentido positivista del experimento sino a través del querer atravesar una experiencia, de mirar los procesos de subjetivación que pueden darse en la relación cine/pedagogía, rastreando los saberes y los sistemas de poder que regulan las prácticas del cine en relación con las prácticas pedagógicas, de rastrear hasta qué punto el cine ha sido una forma de pensamiento desde la pedagogía (Rodríguez et al., 2014, p. 87).

Por otro lado, está la confrontación entre el cine y el maestro, cuyos criterios relacionan prácticas específicas de justificación y sustentación:

Las relaciones establecidas entre el cine y los maestros en formación pueden encontrarse permeadas por aquello que sustenta, justifica y posibilita, determinadas prácticas de formación, específicamente, por las prácticas que han permitido el encuentro de los maestros con el cine, lectura que pasa por la pregunta sobre qué es la formación más allá del discurso oficial y cómo se configura, en particular, la formación de maestros. (Rodríguez et al., 2014, p. 89).

Si nos remitimos puntualmente al documento de los Estándares Básicos de Competencias del Ministerio de Educación Nacional, específicamente en el área de lenguaje, podemos apreciar cómo se asume al cine en contribuciones metodológicas e interactivas de acuerdo con los ejes más esenciales de la estructura del lenguaje. En sus aspectos primordiales, primero lo señala como un ejemplo de transmisión de información que da respuesta a construcciones ideológicas, conceptuales, numéricas, teóricas, que integran un conocimiento constructivo basado en sistemas de aprendizaje, consecuente con el modelo de la significación y el código (Ministerio de Educación Nacional [MEN], 2006, p. 22).

En segunda instancia, se relaciona con una manifestación tanto estética como emocional, donde implican los factores íntimos y representativos bajo un estilo posiblemente subjetivo, de acuerdo a su

categoría común; de la misma manera que fue mencionado anteriormente en los apartados semióticos, específicamente en los efectos del código, debido a que este adquiere una trascendencia más psicológica y emocional (MEN, 2006, p. 22).

Más adelante, el cine, nuevamente concertado en ejemplos junto con la caricatura, la pintura y la música, empieza a vincularse con el “sistema” sígnico, el cual sugiere que los códigos extraverbales, kinésicos, proxémicos y prosódicos, sean necesarios para llevar a cabo acciones comunicativas óptimas tales como una conversación eficaz o una exposición ideal (MEN, 2006, p. 28).

Finalmente, se vincula a la explicación de los códigos verbales y no verbales, en la columna de procesos comunicativos intencionados. Su incidencia únicamente se aborda en los grados décimo y undécimo. Los menciona, principalmente, para promover un sentido coherente con el proceso simbólico o codificado, que complementa con textos de índole crítica: “Explico cómo los códigos verbales y no verbales se articulan para generar sentido en obras cinematográficas, canciones y caligramas, entre otras.” (MEN, 2006, p. 45).

Ante tales demostraciones, surge la necesidad de involucrar al cine en el aula más allá de un complemento estratégico para convertirse, de una u otra manera, en un modelo imprescindible definido por un proceso continuo a raíz de influencias categóricas que vinculan un contexto de desarrollo, las posibles relaciones interdisciplinarias y su implementación como resultado de una evaluación participativa.

Por tanto, el siguiente enfoque didáctico tomará como fundamento los factores vistos en los capítulos anteriores relacionados con la lectura del cine, los aspectos de interacción de la jerga y el análisis de la película *La gente de La Universal*, complementados con un mecanismo de evaluación escrita, mediante un producto eficaz en las competencias lectoras, orales y escritas. Para tal efecto, se toma aspectos del enfoque sugerido por Daniel Cassany, con el fin de dimensionar los ejes que vinculan la enseñanza y el aprendizaje ajustados a las etapas de desarrollo y, así mismo, puedan brindar un

ejercicio de implementación en el análisis de evidencias durante un paradigma de construcción metodológica:

“Nuestro trabajo desarrolla notablemente esta distinción, trazando las líneas teóricas de cada planteamiento y presentando la práctica concreta de cada uno” (Cassany, 1990, p. 63).

El tipo de enfoque didáctico más pertinente para su aplicación es el modelo activo, puesto que en este enmarca un punto central como lo es la reflexión basada en teorías conjuntas con las habilidades comunicativas y de comprensión. Su intención es involucrar a los estudiantes como sujetos fundamentales a raíz de necesidades y problemáticas guiadas por medio de herramientas metodológicas concretas, que emprenden y posibilitan una serie de hallazgos hacia un desarrollo entre autónomo y crítico, adquiridos por procesos encaminados hacia una planificación tanto elocuente y debidamente contextualizada como basada en situaciones principales de índole social, gracias a una interpretación de enunciados.

### **1. Enfoque basado en la lectura cinematográfica:**

**-Origen e influencia:** nace con la intención de modificar los preceptos y prácticas pedagógicas comunes que muchos estudiantes han experimentado del cine. El propósito es diseñar estrategias que involucren conceptos cinematográficos elementales en concordancia con la función que tiene las escenas más influyentes de la trama a lo largo de la proyección y comprensión de los planos comunes en un filme. Su efectividad permite vincular nuevos aspectos en la formación lectora-sígnica del estudiante. También es importante enfatizar la influencia de los diálogos en el desarrollo de una historia y cómo, la construcción permanente de una técnica comunicativa, permean ideas fundamentales capaces de categorizar diversos componentes conceptuales, al momento de asumir impresiones muy leves, pero esenciales para la comprensión de una historia. Por tanto, el fundamento metodológico inicia debido a la conexión y la influencia básica que los estudiantes tienen del cine, con el fin de introducir nuevas

fuentes conceptuales que permitirán ampliar la capacidad de identificación crítica más allá de lo emocional y lo evidentemente asimilado por un solo instinto que es el visual. Esto se logra con la implementación de un modelo primario consistente en un diagnóstico que proporcione la recopilación de evidencias concretas y dirigidas hacia el objetivo trazado por el maestro en su propuesta didáctica.

**-Programación de contenidos:** estos abarcan la función conceptual y práctica de los planos como un modelo segmentado de lectura en la que, posterior a estos, se comprueba la existencia de un suceso particular que bien puede ser relevante o, por el contrario, insustancial, al momento de definir un objetivo lector en la obra fílmica determinada. Posteriormente, el maestro contempla la importancia de reconocimiento en los diálogos como un factor primordial para fortalecer la intención de análisis definida por el lector activo. Se organizan los eventos del filme mediante un ejercicio de recomposición a medida que haya una selección de eventos conectados con los enunciados de los personajes. Es importante establecer el paralelo semiótico-sígnico entre la importancia que emplea los cinerradores y el impacto secuencial con que los personajes constituyen una trama histriónica en virtud de las diversas expresiones verbales. Definidos estos parámetros, la organización de los eventos selectivos más importantes de un filme es similar a un nivel de lectura de tipo textual, cuya estrategia permite categorizar los momentos de mayor aporte significativo a la necesidad del lector y, de esta manera, se produzca una percepción global de la historia. Su importancia logra que se evalúe el proceso de identificación de los planos, los efectos situacionales distinguidos por los enunciados de los personajes y una profundización eficaz de los eventos complementarios basados en un levantamiento de información organizado. Con base en lo anterior, el maestro debe promover las suficientes ventajas didácticas con que se asume el lenguaje cinematográfico en función de los posibles hallazgos a lo largo de una fase, en principio, inferencial.

**-Práctica y ejercicios en clase:** durante la clase, este enfoque temático se llevará a cabo de la siguiente manera:

1.) Se explican las funciones tanto comunes como profundas de la lectura del cine y los diferentes conceptos de su lenguaje mediante aportes teóricos tales como: la perspectiva acerca del análisis de un filme de Francesco Casetti y Di Chio, los factores visuales de leer cine en Franco Bettettini, etc. (el maestro es libre de elegir el aporte teórico que más se ajuste a su objetivo planteado), confrontando cada una de estas propuestas con el sentido de ubicación y referencia en el estudiante y relacionado con su amplitud en el lenguaje del cine como técnica visualmente narrativa.

2.) Explicación de los planos y su relevancia en situaciones posteriores. Es necesario proyectar distintos fragmentos de películas (para este caso inicial, puede ser cualquier género cinematográfico y, preferiblemente, apoyado en diferentes filmes), en los que el maestro genera en los estudiantes, mediante el ejercicio de la pausa, el retroceso y el adelantamiento de diversas escenas, una claridad acerca de cómo los planos pueden ser influyentes al momento de destacar un punto de partida que esté ligada a una lectura direccionada. Tal como si fuese un proceso de aprendizaje de lectura codificada, para este caso dicho contenido puede adquirir la similitud de varios sintagmas que, en sus distintos enfoques gráficos, se convierten en los primeros acercamientos a un desarrollo inferencial conformado por el tejido estructural que, prontamente, afianzará una mayor solidez mediante los diálogos.

3.) La influencia de los diálogos como elemento fundamental de comprensión. Junto con la apropiación teórica de los planos, el maestro puede proyectar, a través de los fragmentos fílmicos seleccionados, las diferentes reacciones en los que cada personaje estimula una contribución específica de gran utilidad a lo largo del proceso de identificación situacional. Se les indica a los estudiantes el compromiso de categorizar, mediante un listado de ideas, cada uno de los eventos que pueden considerarse de alta repercusión en cuanto a diálogos fusionados con los distintos planos. Esta etapa estimula en los estudiantes la competencia *sígnica* promovida por un objetivo previo al momento de seleccionar un filme como intención de análisis. En consecuencia, el maestro precisa, a través de ejemplos concretamente visuales, cómo una expresión, una frase, un discurso extenso, etc., determina,

notablemente, el curso drástico o somero de un progreso secuencial que repercute en un contenido diegético.

4.) En este apartado, la estrategia del maestro plantea una modificación de importancia e interés que suele ir más allá de un fenómeno distractor. Por lo tanto, define una actividad evaluativa. Consiste en que cada estudiante elija una película de su gusto, defina un objetivo, ya sea narrativo, literario, ético, etc., y relacione, de acuerdo a los contenidos abordados, cada contribución y hallazgo en cuanto a planos y a diálogos que permitan una extensión más elocuente sobre la participación de los personajes a lo largo de los acontecimientos visuales expuestos. Finalmente, deberá seleccionar cuáles escenarios fueron concluyentes con el objetivo definido y, si a lo largo del ejercicio, este método modificó su impresión inicial del filme. Este enfoque permitirá adquirir una destreza que será de gran complemento con la siguiente etapa.

## **2. Enfoque basado en la comprensión de la jerga:**

**-Origen e influencia:** el maestro debe considerar la jerga como un mecanismo de comunicación dinámico y capaz de explicar diferentes problemáticas suministradas por el impacto enunciativo. Considerando la ventaja cotidiana que el ámbito educativo (y otros ámbitos en nuestro país) goza de una magnitud considerable de jergas como fundamento comunicativo al momento de establecer interacción entre los hablantes, el desafío didáctico está en vincular las situaciones informales y características del lenguaje colombiano como una herramienta propositiva que contemple aspectos particulares tales como: relaciones de poder, nociones culturales o maneras de supervivencia según los contextos confrontados por los hablantes. Así que, el modelo del maestro debe comprender una función que no solamente abarque la previsión teórica, sino también las conexiones cotidianas que respondan a diferentes preguntas desde el lenguaje popular y cotidiano, principalmente en Bogotá, cuyo modelo

urbano será esencial para el próximo enfoque, cuando se exhiba la película La gente de La Universal a los estudiantes.

**-Programación de contenidos:** el maestro planificará las temáticas acordes con la función de la jerga en el ambiente colombiano. En su estrategia debe examinar los diferentes panoramas que posibiliten la explicación de problemáticas comunes basadas, específicamente, en el desarrollo interactivo de los hablantes. Por esta razón, es indispensable que empiece a organizar conceptos iniciales de la jerga provistos de significados autóctonos según cada región, contexto o profesión.

De esta manera, compone un sentido mucho más diverso para que su construcción conceptual en el aula no se conciba a la jerga solamente bajo ciertos estereotipos culturales aludidos a las carencias de educación, los fenómenos políticos y los factores sociodemográficos. En el compromiso del maestro se vincula un descubrimiento de razones comunicativas que dan respuesta o generan inquietudes acerca de las relaciones de poder y sus principios de jerarquía, basados en la asimilación de conceptos multiformes definidos por un modelo convencional involuntario, pero, al mismo tiempo, único en un entorno determinado. El cine colombiano es un referente imprescindible para concertar dichos componentes. Teniendo en cuenta que, en el anterior enfoque, los estudiantes han adquirido una competencia crítica formulada por la lectura cinematográfica, es también función del maestro articular el contenido de la jerga con el impacto de los diálogos y, así, proporciona nuevas evidencias en cuanto a habilidades de comprensión y valoración eficaces para la próxima etapa de la propuesta didáctica.

**- Práctica y ejercicios en clase:** el contenido de la jerga constará de las siguientes actividades:

1) Expresiones populares en contextos conocidos. En este ejercicio, se exploran aquellas palabras, frases, conceptos asimilados que los estudiantes más utilizan (por muy informales que parezcan) en los diferentes entornos vividos. La intención es diagnosticar si los términos conocidos por estos potenciales hablantes corresponden también a un indicio sutil de superioridad comunicativa en su convivencia institucional. Para lograr esta primera impresión, el maestro puede brindar la posibilidad de

que el estudiante exponga; sin reparo alguno, cada expresión conocida y aplicada según su respectivo contexto educativo, urbano, laboral o familiar. Además de reconocer un poco la situación interactiva de los estudiantes, esto permitirá también formular varios precedentes que pueden conectarse con la película a tratar.

2) Conceptos iniciales de la jerga. El maestro puede indagar qué ideas tienen los estudiantes sobre la jerga y cómo puede conceder un alcance comunicativo en cualquier ámbito cultural. Al recopilar los aportes expuestos, procede a la explicación, no solamente conceptual, sino también, a incluir las diferentes variables con que la jerga suele demostrar en las causas más decisivas hacia problemáticas particulares. El maestro toma como base funciones prácticas cuyo enfoque sea consecuente con los parámetros de jerarquía, poder y sobrevivencia, mencionados anteriormente.

3) Aspectos culturales y profesionales colombianos de la comunicación mediante la jerga. Es importante que el maestro investigue dichos, palabras o expresiones características de entornos y situaciones en Colombia, específicamente en las ciudades principales. Esto puede lograrse con la ayuda visual de fragmentos puntuales del cine colombiano, donde las expresiones informales o populares en diferentes escenarios permitan inferir un planteamiento de elementos necesarios coherentes con la comunicación y favorables a una problemática de índole sociocultural. La intención es fomentar las reacciones y los impactos de superioridad que los hablantes provocan al momento de emitir expresiones derivadas de una jerga particular. Estos métodos pueden ser guiados por eventos puntuales en obras cinematográficas tales como: Rodrigo D. No Futuro, La estrategia del caracol, La primera noche, Buscando a Miguel, Los viajes del viento, entre otros. Esto permite situar el campo funcional y práctico con elementos de otras películas, cual si fuese una estrategia intertextual cuyo fin es ampliar e impartir otras visiones inmersas en diversos conflictos.

4) Análisis comunicativo de la jerga. El maestro, de acuerdo a los escenarios proyectados, debe explicar cómo el efecto de un lenguaje popular como la jerga produce un sinnúmero de sensaciones



atribuidas a los fenómenos que comprenden, tanto los efectos de jerarquía en un contexto dado, como a la creación de necesidades a raíz de una situación. Por consiguiente, el maestro es quien precisa las diferentes consecuencias que muchos hablantes se enfrentan a nuevas experiencias de adaptación con el hecho de pertenecer a diferentes contextos y, por múltiples razones, esto refleja una desventaja compleja en la que muchos suelen ser excluidos o aceptados. Por otra parte, el maestro también evalúa cómo los personajes experimentan y asumen un comportamiento ante los diferentes enunciados que se contemplan con el uso de la jerga. Al lograr estas acciones, se procede a cuestionar si, en efecto, la comunicación informal es un generador de poder entre los hablantes, cuya asunción de significados emprende una situación compleja y, en consecuencia, permite una justificación elocuente sobre los panoramas sociales de cada entorno. Es flexible a una actividad relacionada con fragmentos de dichas películas en la que el estudiante descubra e infiera cuáles son los eventos inmediatos o posteriores al momento de emitir expresiones de esta magnitud y por qué, aparte de una concepción global, tiende a generar un nivel de convivencia determinado entre los hablantes.

### **3. Enfoque basado en la película *La gente de La universal*:**

**-Origen e influencia:** esta etapa configura un complemento importante en la que se reúnen los hallazgos, las metodologías y los contenidos plasmados en los enfoques anteriores. Así mismo, se debe emplear nociones que correspondan a una contextualización, lectura inicial de un filme colombiano, una relectura que comprenda la aclaración de los eventos mencionados en el capítulo 2 y, finalmente, una evaluación tanto escrita como visual que determine las fuentes prácticas de un engranaje metodológico.

**-Programación de contenidos:** el maestro afianza el objetivo de los procesos desarrollados, enfocando en la lectura del filme *La gente de La universal* cada una de las estrategias afines con los elementos del lenguaje del cine y los pormenores de la jerga. Empieza a contextualizar dicha obra en cuanto a tiempo, espacio e incidencias sociales en el panorama colombiano, todavía sin brindar detalles

de la trama. Antes de proyectar el filme, el maestro solicita a los estudiantes identificar los detalles de la jerga en cada uno de los planos manifiestos, cuya responsabilidad como lectores activos estarán inmersos en el contenido de cada situación. Después introduce, levemente, la problemática de la historia con el fin promover la expectativa básica en los estudiantes, quienes estarán dispuestos a experimentar; en un perfil autónomo, nuevas concepciones comunicativas aparte de las instruidas por el maestro. Durante la proyección de la película, los estudiantes harán un ejercicio de reconocimiento, adquirido por las reacciones, los eventos y la trama, pero sin perder el horizonte planteado.

Posteriormente, se hará una segunda lectura de la obra fílmica, pero con el compromiso de seleccionar los eventos donde la jerga emplea situaciones determinantes que dan un sentido amplio en la trama. En esta selección, el maestro hará un contraste de las evidencias con los hallazgos ubicados en el capítulo 2. Esto permitirá relacionar, incluir y extraer nuevos argumentos que posibiliten diversas pautas a partir de una temática particular, enriquecidas por una práctica colectiva.

- **Práctica y ejercicios en clase:** complementando la planificación anterior, los estudiantes deberán construir un guion cinematográfico que incluya efectos de la jerga como un aporte altamente significativo a situaciones de comunicación problemática, en las que se argumente fenómenos de poder en medio de ámbitos específicos para así complementar eficazmente cada uno de los sucesos identificados. El guion debe contener la estructura más utilizada que consta de unos parámetros tales como: la descripción del lugar, la inclusión minuciosa de los escenarios mediante planos y la construcción de los diálogos. Finalmente, el producto evaluativo y participativo será la creación cinematográfica con los conceptos adquiridos a lo largo de los enfoques, cuya proyección se llevará a cabo mediante recursos videográficos disponibles sin importar cuán elemental sea la destreza y manipulación de los posibles encuadres escenográficos con el uso de los dispositivos móviles, aplicaciones o cámaras que ellos dispongan. Lo fundamental es involucrar los factores de lectura, identificación de situaciones mediante la jerga, la escritura definida por las pautas comunicativas y la

interacción de situaciones concisas que representen una idea central acorde con conflictos determinantes. El éxito de su resultado dependerá de la eficacia planificada e integral propiciada en espacios alternativos que respondan a eventos comunes, pero con diferentes enfoques metodológicos.

### Análisis y Discusión de Resultados

La estrategia pedagógica implementada estuvo direccionada a los estudiantes del grado 10-01 del Liceo Avenida Las Américas, jornada única. Dentro de los detalles, se pudieron destacar las siguientes clasificaciones de interpretación:

1. El proceso de evaluación en las actividades y contenidos de la lectura del cine fue favorable. En la mayoría de los casos, los estudiantes, mediante las muestras tanto escritas como visuales a lo largo de los ejercicios, adquirieron una perspectiva más influyente y organizada en cuanto a lectura y comprensión de una película. Durante la elección de sus filmes, identificaron nuevos argumentos narrativos que ampliaron su visión común de lectura cinematográfica. Dados los planos y los eventos posteriores, reconocieron en un objetivo que ellos mismos plantearon, una ampliación de la idea central de las historias que pudieron apreciar en su relectura. Entre ellos, por ejemplo, las señales expresadas en los diálogos, objetos o lugares representaron una conexión con alguna situación trascendental para entender los detalles de la trama. Aludieron también a la base teórica implementada en la didáctica con la importancia de organizar los conceptos del diálogo y los planos. Además, tuvieron en cuenta estos factores para cotejar los contextos afines con una percepción inicial de una película frente a una práctica segmentada que permita asociar de un modo extensivo nuevos detalles en su comprensión lectora. A lo largo de las sesiones se destacó mayor participación en estudiantes que suelen ver diferentes filmes con frecuencia, intensificando un interés mucho más práctico y con aspectos críticos, ya sea en las diferentes plataformas virtuales o en las salas de cine. Al recopilar las evidencias, demostraron, primeramente, un mayor orden de distribución de escenarios en cuanto a la identificación de los planos. Posteriormente, aseguraron que, tras estas experiencias de aprendizaje, vislumbraron nuevos detalles en películas vistas anteriormente, donde identificaron en los diálogos aportes diferentes y significativos que ampliaron mucho más la dimensión de la trama y sus criterios anteriormente asimilados a simple vista. En los

ejercicios de planos y diálogos, se pudo destacar una mayor eficacia en la escritura de guiones y puntos de vista de los filmes, principalmente, en el proceso descriptivo, teniendo en cuenta que, en prácticas anteriores, para algunos estudiantes no se vislumbraba con suma frecuencia. La capacidad de lectura del cine lo asimilaron como un práctica exigente, metódica y elocuente que conlleva nuevas versiones de un análisis riguroso a partir de los eventos vistos, en el que no basta las reacciones iniciales sino se tiene un objetivo claro a partir de una segunda y varias observaciones de los eventos exhibidos. Otro aspecto a identificar, es que su capacidad de comprensión a lo largo de la lectura de sus filmes adquirió un dimensionamiento importante de los sucesos descubiertos en los planos y en los diálogos más influyentes. En películas como *El Joker*, *End game*, *Viaje al futuro*, *Yo antes de ti*, *Como agua para chocolate*, entre otras, pudieron argumentar mediante situaciones afines a su objetivo un complemento importante hacia la ética, el amor, la guerra y la rebelión.

2. Durante las prácticas de la jerga colombiana, los estudiantes, inicialmente, asumieron el concepto de esta como una serie de expresiones que distorsionan o perjudican el hablar bien en una cultura. De manera global, también lo asociaron con las expresiones groseras, el habla inculta por parte de los sectores más marginados que solamente se debía a una problemática sociocultural, a la falta de oportunidades o a una manifestación dada en la juventud colombiana como respuesta contundente hacia los modelos predeterminados en el lenguaje. No obstante, durante el desarrollo teórico y al implementarse las primeras estrategias de concepto e inclusión de nuevos campos conceptuales alusivos a la jerga, ellos consideraron, mediante muestras de participación y fragmentos de películas y programas colombianos que todos los ámbitos, por muy formales y elocuentes que parezcan, tienen lenguas ocultas que permiten establecer una comunicación particular en cada comunidad para brindar de esta forma una suerte de identidad y sentido. Al dar a conocer sus puntos de vista, tomaron ejemplos comunes y específicos de hechos que marcaron una trayectoria sensible en el ámbito colombiano, y se enfocaron en diversas visiones favorables a la comunicación. Entre ellos, se destacan los problemas de

jerarquía provistos en un contexto de habla determinado. Arguyeron además que, sin importar el ámbito laboral, cultural, político, etc., siempre hay una intención de dominio de los hablantes que incide variablemente en otros sujetos que todavía están en proceso de adaptación. Estas impresiones fueron recopiladas en un ejercicio presencial, que consistió en construir una carta de amor de acuerdo a sus expresiones más comunes y, posteriormente, diseñar esa misma intención de la misiva en una versión más sofisticada que representara una modificación notoria de la forma expuesta a lo largo del contenido expuesto. A lo largo de estas actividades, concluyeron que es más cómodo y necesario recrear un ejercicio escrito a partir de lo casual y auténtico, puesto que esta clase de estrategia escrita permite una mayor franqueza al momento de transmitir una intención comunicativa. En su mayoría, también plantearon el ejemplo del círculo empresarial<sup>1</sup> donde concluyeron que las jerarquías no solamente son percibidas en los diferentes cargos y experiencias, sino también en expresiones características que son comunes en cada área de trabajo y demuestran una identidad peculiar entre los integrantes de cada sección, formulando así la hipótesis de un nivel de aceptación o exclusión en los distintos ámbitos profesionales. Por consiguiente, evidenciaron que, si bien nuestro lenguaje contiene unas estructuras formales, las expresiones populares en cada entorno también desarrolla una serie de preceptos que son socialmente aceptados y, de una manera inconsciente, permite establecer una identidad cultural y un sistema de dominio favorable o complejo entre las personas. Esto se logró identificar mediante un taller de lectura cinematográfica, luego de haber explorado las diferentes demostraciones de la jerga y el recorrido fragmentario de algunos aportes visuales en las películas como: *Rodrigo D. No Futuro, La*

---

<sup>1</sup> Se tiene en cuenta durante su proceso de culminación académica y de acuerdo a su perfil como estudiante liceísta, que la institución espera y forma en la comunidad educativa, un tipo de ciudadano emprendedor y ético en competencias comerciales y empresariales.

*estrategia del caracol, La vendedora de rosas, La gente de La Universal y Buscando a Miguel.*

Concluyeron que en cada círculo colombiano hay una oportunidad de habla capaz de ejercer un sistema de reglas importantes para establecer un sistema de convivencia complejo de modificar. Durante una estrategia de exploración, destacaron mayor interés en los filmes de *La gente de La Universal* y *La vendedora de rosas*, esta última por alguna influencia de la telenovela vista en RCN hace algunos años. No obstante, reconocieron una influencia más elocuente en la película original ya que evidenciaron una crudeza y ejemplificación más verídica sobre todo en los aspectos de la lengua como lo es el parlache orientada a los aspectos de la jerga. Pudieron identificar cómo algunas expresiones son comunes a pesar del tiempo, principalmente tan características como lo es “gonorrea”, palabra que ha acuñado distintos modelos de concepción y se ha masificado a tal punto de mantener una vigencia a nivel cultural, pese al tiempo en que el filme se exhibió. Estos aportes fueron importantes para confirmar esta teoría conjunta al momento de exhibirles una demostración del filme *La gente de La Universal*, específicamente en una de las escenas más importantes como se representó en el capítulo II, cuando los convictos emiten expresiones desde la cárcel y uno de ellos exclama: “¡Gorronea!” (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h05m00s). Si bien, notaron la alternancia de fonemas, argumentaron que el sentido se mantiene, y en este fragmento del filme mucho más, cuando los hablantes quieren menospreciar a otros para manifestar un sentido de territorialidad. Otro aspecto de esta expresión la pudieron descubrir con el programa de televisión de los noventa *La Tele*, cuando se les explicó en clase que este formato humorístico fue suprimido por decir al aire (pese a no transmitirse en horario familiar) “gonorrea” en el segmento *La familia de la cerda*. Frente a este panorama, los estudiantes destacaron que, por lo menos en materia de habla, todavía se presenta esa clase de prejuicios a tal punto de reprobar aquello que afecte a un orden o una moral predeterminada.

3. De la película *La gente de La Universal* pudieron apreciar que, si bien la temática propuesta no es diferente a la realidad directa que experimentamos en varios instantes de nuestro contexto

colombiano, sí pueden encontrarse nuevos elementos contundentes que acaparan situaciones cotidianas. En una evaluación de índole cualitativa, varios estudiantes coincidieron en los apartados definido en el capítulo II, otros, en cambio, descubrieron nuevas intenciones de los personajes encaminados hacia un objetivo individual. Entre ellos infirieron que en Diógenes hay una figura incoherente, caricaturesca y exasperante, de autoridad, cuyos diálogos siempre estaban permeados de una vehemencia esfumada en la que su mujer, sobrino y entorno, tomaron provecho de la situación para destruirlo o deteriorarlo. Otros, en cambio, destacaron que los diálogos provistos de una jerga particular, responden a un nivel de vulgaridad propio de un ambiente sumergido en la deshonra y la trampa como modelo de heroísmo, aun reconociendo lo inconcebible dentro de los márgenes legales. Por otra parte, los estudiantes evidenciaron una nueva expresión la cual no se contempló en el trabajo de investigación, y es muy común adjudicarla a diferentes perspectivas culturales en Colombia: “Bueno Sargento, ¿y nosotros cómo vamos ahí?” (Leonardo Moncaleano, 2020, 54m04s), expresión manifiesta por uno de los agentes de policía al momento de abordar a Diógenes quien estaba espiando a Margarita. Identificaron la reacción posterior de Diógenes cuya respuesta fue también una jerga muy dada en los escenarios de corrupción: “No, pues, donde come uno, comen dos, donde comen dos, comen cuatro” (Leonardo Moncaleano, 2020, 54m14s). Para identificar la eficacia en la comprensión del filme, los estudiantes plasmaron imágenes en diferentes documentos, de acuerdo a los talleres desarrollados, que fueron asociando según su punto de vista de los escenarios. Esta metodología de lectura les sirvió significativamente para vincular los eventos de la jerga a posteriores sucesos de la trama y favorecer una idea central más precisa de la trama. Por ejemplo, muchos de ellos, no solamente reconocieron la situación común de la corrupción en los distintos ambientes urbanos, sino también, concluyeron que la lengua es un complemento importante que favorece a lo vulgar para brindarle mayor autenticidad a los sucesos eróticos (Margarita, Diógenes, Gastón, Françoise, Clemente y Fabiola), a lo carcelario (Gastón, Rocha y los demás presos) y a las circunstancias conyugales (Fabiola y Diógenes). Por otra parte, los



estudiantes destacaron mediante un ejercicio de los planos y los diálogos que, en las distintas investigaciones, al parecer, no se ha tomado en cuenta: cuando Clemente se da cuenta que su mujer le está siendo infiel con su sobrino (Leonardo Moncaleano, 2020, 01h17m09s), los planos medios que aparecen y van rodeando de una manera rápida a los gestos de los personajes, no solamente muestran, de modo cómico, un conflicto agudo sino también que se torna, en un recurso decisivo que se emplea como un conector para involucrarlo a los enunciados de la jerga. Comprendieron también que los sistemas de poder entre los personajes rebasan en una intención directa por sobrevivir mediante su manera de hablar y sus estrategias comunicativas le brindaron una mayor solidez a la intención que transmite cada uno. Algunos estudiantes tuvieron que identificar escenas concretas para comprender la problemática que se proyectaba en el filme y lo consiguieron gracias a los diálogos continuos que les permitió clarificar la complejidad previa.

4. En el desarrollo y lectura de los guiones cinematográficos, se destacó una serie de apreciaciones que confluyeron en problemáticas a la luz de la comunicación y a las diferentes reacciones de un grupo de adolescentes. También se pudo observar las nuevas formas de expresiones en una jerga particular afines con los contextos de violencia, redes sociales, la abogacía y la corrupción. Los estudiantes adquirieron una destreza práctica y funcional en cuanto a composición escrita que, en otras actividades más rigurosas tales como: la construcción de un ensayo, crónica, cuento, etc., hubiese sido más complejo desarrollar en los factores de fluidez, coherencia, definición de tema, muchas veces gracias a las escenas y desarrollo de problemáticas. Hubo muestras de una visión coherente relacionado a los espacios, conformación de planos, descripción minuciosa de lugares comunes y ubicación de los diálogos cuyas acotaciones suelen ser orientadas a una planeación de conflictos con alcances muy precisos. Las situaciones planteadas abordaron eventos particulares tales como: el narcotráfico, la violencia en el fútbol, la pandemia, problemas juveniles, redes sociales y política, cuyas demostraciones, a nivel general, enmarcan al crimen y al horror, como una fuente de salvación elemental contribuida por

los diálogos. Las diferentes dinámicas abordadas a través de un estilo propio en cada una de sus obras, permitieron identificar una fluidez narrativa: la prevalencia en los diálogos sin restricciones formales en materia de expresión e intención, los conflictos pormenorizados a través de un estilo de oraciones concretas, con una cohesión práctica expuesta en una secuencia de eventos y la planeación de una historia, representaron un verdadero avance estructural, debido a la conexión de imágenes planteadas con un modelo alternativo de escritura. Durante la revisión hubo evidencias de una potencial muestra inmersos en los cortos cinematográficos que enlazaron con sólida pertinencia a los procesos elaborados en el enfoque didáctico. Estuvo presente el uso de expresiones del parlache, algunas particularidades en la lengua de los cachacos y los conflictos previstos en la comunicación del hampa y la corrupción como un modelo de crítica a las problemáticas colombianas. Más que emplear un recurso escrito, manifestaron diversas perspectivas desde la práctica de la jerga y cómo esta puede ser influyente al momento de evidenciar situaciones que suelen ser inherentes a las necesidades específicas de un contexto. En estos ejercicios, se emite una concepción concerniente a la construcción de problemáticas desde la escritura del cine. Otro perfilamiento de esta actividad, estuvo en las expresiones características que resaltaron y fueron determinantes para conocer las formas de expresión en cada uno de los estudiantes. En ningún momento mostraron reparo en incluir términos tales como: crush (connotación concreta que hace relación con un amor imposible), me la suda (una manera de manifestar indiferencia a una situación específica) mk (otra forma de referirse a alguien que es marica, ya sea en tono paternal o despectivo), mera tusa (una persona que se encuentra afectada por un desamor o la ruptura de una relación amorosa), el buen parche (un modo de manifestar agrado por un grupo o una situación), introducción de ejemplos simbólicos para emplear un modelo de comunicación tales como los emojis (o imágenes que son comúnmente utilizados en las redes sociales para dar a conocer una expresión o un mensaje), los infaltables expresiones del cachaco, cuya imagen de los personajes y los conflictos la vincularon más a la corrupción que a la fama común que ostentan de elegancia y buenas

costumbres; exponiendo estilos comunes como: “Esos pizcos de la corte nos tiene fregados, ¡ala!”, “¡No sea guache, caray!”, “¡Veníamos a ultimar los detalles de lo de la licitación!”. Otro aspecto a resaltar, es la ubicación del sitio en que planificaron la historia. Hubo un grupo en específico, cuyo título del guion es: ¡Qué visaje!, decidieron involucrar la problemática en las calles de Soacha, recurriendo a la temporalidad como una estrategia de transición de las personas antes y después de recurrir a la droga como una respuesta a la carencia de oportunidades y concluir con una tragedia. La ampliación de dichos trabajos, se encuentran en el anexo donde reposan todas las producciones escritas.

En síntesis, Los estudiantes encontraron nuevas habilidades que, anteriormente, consideraron irrelevantes. Entre ellas, por ejemplo, la construcción escrita como un modelo de planeación que conste de un conflicto en particular, la inclusión de un objetivo en cada personaje y un ambiente propicio de acuerdo a la finalidad de la historia que se pretende desarrollar.

6. Pese al modelo de alternancia definida por la institución, cuatro grupos de estudiantes asumieron el interés de recrear sus historias escritas en un cortometraje. Cada uno de estos reposa en el enlace de los anexos, específicamente en la carpeta de Soportes visuales. Se evidenció un gran trabajo visual a pesar de no disponer de los recursos técnicos que exige el ámbito profesional del arte cinematográfico. Algunos utilizaron sus teléfonos celulares para la grabación y, posteriormente, tuvieron la oportunidad de hacer una edición, con apoyo del docente de Informática, para ajustar el sonido, los planos y el color, con el fin de mostrar una mayor veracidad que unificara la intención de la historia con lo planificado en el guion. Estas evidencias concuerdan con las ideas definidas en los capítulos primero y tercero, cuando se refieren al cine más como un recurso narrativo que estético y a la pedagogía del cine como una posibilidad de crear desde el aula y no extralimitarse a la carencia de recursos audiovisuales pertinentes. Algunos se ajustaron en gran medida a los diálogos del guion, otros, en cambio, modificaron algunas partes de este y fueron expresando otras de acuerdo a la exigencia y a la caracterización de los personajes. En producciones tales como: *¡Qué visaje!*, hubo un trabajo acorde con

el tiempo definido en el guion y el ambiente descritos, pese a no acudir directamente al barrio Soacha. Los instantes, junto con las expresiones, dieron vida a la situación planteada, explorando así diferentes lugares tales como sus hogares, el colegio (cuyas tomas captaron a docentes y compañeros de la institución, participando en las escenas retrospectivas y presentes en la trama). Se evidenció una situación de poder notoria entre Valentina y Brayan (personajes contemplados en la historia).

En el cortometraje llamado *La tusa*, los estudiantes asumieron el desafío de tomar el parlache a pesar de su escasa experiencia en este modo de hablar. Se basaron en las películas de *La vendedora de rosas a vendedora de rosas* y *Rodrigo D. No futuro* para aprender varias expresiones de esta interacción de la jerga. Una apreciación interesante del grupo es que Carmentina (personaje importante del desarrollo de esta obra fílmica), es una estudiante que no acostumbra a utilizar expresiones de esta índole por su contexto tanto familiar como social. No obstante, al llevar a cabo la retroalimentación del ejercicio, ella planteó que se sintió a gusto porque es una manera interesante de reconocerse como persona a partir de diferentes facetas a las acostumbradas, dando vida a una mujer desde el habla en una problemática creada.

En el cortometraje *El acuerdo*, los estudiantes recurrieron a materiales como el *Bogotólogo* de Andrés Ospina, las películas *La estrategia del caracol* y *Buscando a Miguel*, con el fin de recuperar varias expresiones de los cachacos y los bogotanos en el ámbito político. Si bien, uno de ellos es el que se trasluce con notoriedad su estilo particular en el habla del cachaco, el compromiso colectivo de recuperar los diversos usos de la lengua bogotana asumió una forma sustancial cuando decidieron presentar el fenómeno de la corrupción desde diferentes épocas mediante la jerga bogotana. Aunque la ambientación descrita tanto en el guion como proyectada en el cortometraje enmarca el año noventa en su situación central, la manera de expresar los diferentes usos que resaltan la trampa en las licitaciones, el nombramiento institucional de diferentes áreas gubernamentales, comprueban de una manera pintoresca los sucesos más destacados en nuestra idiosincrasia política. Este cortometraje

comprueba la claridad de los estudiantes frente a los enunciados definidos en la jerga y cómo su concepto no se vincula solamente a las comunidades de hablantes en condiciones vulnerables, también influye a entes reconocidos como la política y el Derecho.

### Conclusiones y Recomendaciones

- Si bien, en teoría, su contenido es vastísimo, la definición de un objetivo hace que, gracias a la recomposición sintética, la lectura del cine adopte una relevancia consecuente con una dinámica mucho más estructurada, pero, a su vez, sin reducir a esquemas lineales en los que abarquen únicamente sensaciones emotivas o proxémicas.

- En la jerga hay una oportunidad de identificar conflictos muy complejos que pueden ser tenidos en cuenta al momento de analizar situaciones de índole social. Teniendo en cuenta que su variación no solamente depende de un tiempo, ni mucho menos de una serie de enunciados informales, se puede concluir una mayor probabilidad de adquirir un estilo de lenguaje en cada escenario social, cuya comprensión es amplia y metódica.

- Para la película *La gente de La Universal*, es recomendable distanciar el juicio inicial acerca del paradigma de la corrupción exhibido en cada uno de los personajes. Aunque parece ser el punto central de la obra fílmica, no basta con determinar tales escenarios, el identificar los conflictos mediante un ejercicio de lectura consistente en los diálogos, permitirá la construcción de una nueva perspectiva que podría confirmar la idea anterior o vincular nuevas facetas para su enriquecimiento diegético.

- Para la ejecución de un enfoque didáctico, es importante construir un objetivo que revista los procesos de aprendizaje significativo y, posteriormente, la obtención de información que destaque las posteriores relaciones pedagógicas en un plan de estudio. Además, se concluye la posibilidad de conectar los aspectos del cine con otras modalidades teóricas que mantengan una coherencia con los procesos de formación a lo largo del aprendizaje y acciones de la lectura y la escritura.

### Bibliografía

- Aljure, F. (1993). *La gente de La Universal*. [Película]. Igeldo zine produkzioak. Fotoclub 76. Tehpline films. <https://www.youtube.com/watch?v=YtWI9CDEqCA>
- Blanco Pérez, M. (2021). Cine y semiótica transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación Y Sociedad*, 1-21.  
<https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- Camacho Barragán, A. S., Laverde Rodríguez, F.A. & Montejo Vélez, N. (2018). *Representaciones sociales del erotismo en el cine colombiano analizadas desde: La mansión del Araucaíma, La gente de La Universal y La mujer del animal* [Trabajo de Grado. Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Repositorio Institucional. <https://hdl.handle.net/10656/10264>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1990). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cassany, D. (1990). Enfoques didácticos para la enseñanza de la expresión escrita. *Comunicación, lenguaje y educación*, (6). 63–80. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/21225>
- Eco, U. (1971). *La estructura ausente*. Alianza.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Lumen S.A.
- Gutiérrez Narrea, G. (2014). *Cambios y transformaciones lingüísticas en la jerga como construcción idiomática* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio Institucional. <https://repositorio.une.edu.pe/handle/UNE/913>
- Halliday, M. (1979). *El lenguaje como semiótica social: la interpretación social del lenguaje y sus significado*. Fondo de Cultura Económico.
- Leonardo Moncaleano. (2020, 11, junio). *La gente de la universal (Full Hd)*. [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=YtWI9CDEqCA>

Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Gedisa.

Ministerio de Educación Nacional [MEN]. (2006). *Estándares Básicos de Competencias en Lenguaje, Matemáticas, Ciencias y Ciudadanas*. <https://www.mineducacion.gov.co/1621/article-116042.html>

Moreno, F. Lenguas de especialidad y variación lingüística. *Lenguas para fines específicos (VI). Investigación y enseñanza*. 3-14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1416168>

Muñoz Fernández, R. (1999). *Análisis estructural de La Gente de La Universal*. [Tesis de Licenciatura en Filosofía y Letras, Universidad Santo Tomás]. Repositorio institucional. <https://n9.cl/efojj>

Paz Gago, J. (2001). Teorías semióticas y semiótica fílmica. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (17), 371-387. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18501721>

Rodríguez Escobar, J. (1998). *Análisis narrativo y ético de "La gente de la Universal"*. [Tesis de Licenciatura en Filosofía y Letras, Universidad Santo Tomás]. Repositorio institucional. <https://n9.cl/tft2g>

Rodríguez Murcia, V., Osorio, A., Peñuela Contreras, D. & Rodríguez, C. (2014). *El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: una mirada a la formación de maestros*. Universidad Pedagógica Nacional. <http://repository.pedagogica.edu.co/handle/20.500.12209/3441>

Rozo Tovar, C. (2006). *La construcción de la categoría de "pueblo" en el cine colombiano: La gente de La Universal y La primera noche*. [Monografía del Departamento de Lenguajes y Estudios Socioculturales, Universidad Los Andes]. Repositorio institucional. <https://acortar.link/8jDiKN>

Urrutia, J. (1995). El cine filológico. *Discursos: Estudios de Língua e Cultura Portuguesa*. (11-12), 37-52. <http://hdl.handle.net/10400.2/4029>



Vargas Mendoza, P. (2009). *La realización de cine como herramienta metodológica de educación en valores. Estudio de casos en una escuela pública de Bogotá*. [Trabajo de Grado de la Facultad de Comunicación Social y Lenguaje Pontificia Universidad La Javeriana]. Repositorio institucional.

Zuluaga, P. (2011). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. IDARTES.

<https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cine-colombiano-canones-y-discursos-dominantes>