

ICONOS

Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura

ANÁLISIS DEL DISCURSO CINEMATOGRAFICO COMPLEJO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORADO EN ESTUDIOS TRANSDISCIPLINARIOS
DE LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN

PRESENTA:

CÉSAR NICOLÁS ACOSTA OROZCO

ASESOR: DR. RAFAEL MAULEÓN

MÉXICO, D. F. SEPTIEMBRE 2017

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL DE ESTUDIOS DE LA
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA SEGÚN ACUERDO NO. 2005626 DE
FECHA 22 DE MARZO DE 2009. CLAVE 2007

AGRADECIMIENTOS

A mi familia: a mi esposa Jacky Loch, a mis hijos Mati y Eli, mis motivaciones; a mis padres y hermana: Viky, Nico, Ale; quienes en todo momento me han apoyado para poder alcanzar esta gran meta.

A mi asesor y director de ICONOS: Dr. Rafael Mauleón, quien puntualmente y gracias a sus valiosas aportaciones he logrado elaborar este documento.

A mis profesores, lectores de tesis y compañeros del doctorado: Dra. Graciela Sánchez, Dr. José Luis Valencia, Dra. Julieta Haidar, Dr. Ángel Méndez, Dr. Julio César Schara, Dr. Diego Lizarazo; quienes han aportado su valiosa experiencia, comentarios, información y observaciones durante mi formación profesional.

A ese gran ente que acompaña, apoya y guía.

Ciudad de México 2017

ÍNDICE

Introducción	6
1. El análisis cinematográfico desde la complejidad	11
1.1 La complejidad	12
1.1.2 El pensamiento complejo	23
1.1.3 Las ciencias de la complejidad	27
1.1.4 La transdisciplinariedad	38
1.2 El discurso	44
1.2.1 El discurso como texto	46
1.2.2 Delimitación de los discursos	48
1.2.3 Cognición social en el discurso	52
1.3 Análisis del discurso	55
1.3.1 Constitución y desarrollo del campo del análisis del discurso	58
1.3.2 Los principios del análisis crítico del discurso	65
1.3.3 Enfoques del análisis del discurso	71
1.3.4 Principales corrientes del análisis del discurso	73
1.3.5 La escuela francesa de análisis del discurso	75
1.3.6 Análisis del discurso en América Latina	77
1.4 El modelo de análisis del discurso transdisciplinario de Julieta Haidar	78
1.4.1 Los ejes analíticos del modelo de análisis propuesto	83
1.5 El modelo complejo de análisis cinematográfico (preliminares)	100

2. La no violencia en el análisis del discurso cinematográfico complejo	105
2.1 La violencia	106
2.2. La no violencia	110
2.2.1 Lev Nikoláievich Tolstói	116
2.2.2 Mohandas Karamchand Gandhi	120
2.2.3 Tensyn Gyatso (XIV Dalai Lama)	125
2.2.4 Principales aportaciones de los representantes de la no violencia	135
2.3 La no violencia desde las enseñanzas del Dalai Lama	137
2.3.1 La transformación de la mente	138
2.3.2 La bondad	140
2.3.3 La compasión	144
2.3.4 Ampliar el círculo del amor	145
2.3.5 La felicidad	147
2.3.6 La autodisciplina	150
2.4 El modelo complejo de análisis cinematográfico desde la no violencia (preliminares)	155

3. Implementación del modelo complejo de análisis del discurso cinematográfico desde la no violencia	159
3.1 Metodología para el análisis de trailers de películas infantiles del 2015 a través deL MCACNV	160
3.1.1 Muestra para poner en práctica MCACNV	161
3.2 El análisis	162
3.2.1 Resultados del análisis MCACNV	166
3.2.1.1 Recopilación de datos planos	169
3.2.1.2 Recopilación de datos ángulos	174
3.2.1.3 Resultados movimientos de cámara	178
3.2.1.4 Recopilación de datos del montaje	183
3.2.1.5 Resultados de clasificación	186
3.2.1.6 Recopilación de datos materialidades	190
3.3 Diagnóstico: Materialidad Violenta y No Violenta	192
3.3.1 El lenguaje de la violencia	212
3.3.2 El lenguaje de la no violencia	215
3.4 Preliminares	217
 Conclusiones Generales	 221
Fuentes de consulta	230
Anexo I	243
Anexo II	245
Anexo III	258

INTRODUCCIÓN

El cine desde sus orígenes a finales del siglo XIX, ha sido un parteaguas en la historia de la humanidad, fiel testigo de los acontecimientos históricos, sociales, culturales, religiosa, política y de entretenimiento. Cabe mencionar que las películas circulan entre millones de espectadores, gracias al proceso de distribución y de los distintos formatos a los cuales el público en general tienen acceso: gran formato, *blue ray*, dvd, mp4, vhs, Internet e inclusive por televisión. En cuanto a su desarrollo, ha sufrido numerosos cambios, en sus diferentes etapas de producción (preproducción, rodaje y postproducción), que van desde lo tecnológico (del uso del celuloide a la tecnología digital), hasta la evolución de sus géneros; y son parte del –séptimo arte. En particular, el género infantil busca entretener y divertir a los niños; ya que en ocasiones sus contenidos son manifestaciones del uso de un lenguaje violento. Es en el contenido de estas películas en donde esta investigación busca identificar aquellos elementos que hacen referencia del uso del discurso de la violencia y del de la no violencia. Porque se parte de que la violencia tiene el poder de aislarnos y sólo se puede superar a través del entendimiento.

En esta investigación se pretende abordar el análisis del discurso cinematográfico desde la complejidad y se fundamenta en un interés por la práctica de la no violencia, cualidades que no siempre se ven reflejadas en el discurso cinematográfico o no se logran identificar. Desde la tradición budista no violenta, ésta no trata solamente de una capacidad intelectual, sino de una actitud hacia la vida y de sentirla, lo cual requiere el desarrollo de cualidades interiores del ser humano: paciencia, confianza, responsabilidad y compasión (sobre todo esta última), que es considerada como una de las Paramitas¹ de la filosofía budista. Es

¹ Se denominan Paramitas desde la visión de la filosofía Budista a las seis actitudes de largo alcance: 1) La actitud de la generosidad. 2) La actitud de largo alcance de la Ética (invita al practicante a abandonar las acciones negativas y desarrollar la valentía de hacerlo). 3) La actitud de largo alcance de la Paciencia (De no enojarse o vengarse). 4) La Actitud de largo alcance del

entonces que esta filosofía, (a través del camino medio de no violencia, basado en las enseñanzas, como principios de la tradición), es una postura real, alcanzable y pragmática, que puede aportar una alternativa de comprensión y una manera de afrontar, la situación de violencia que se manifiesta en diferentes contextos como el del cine infantil. En ese sentido, con este trabajo se contribuye al esclarecimiento del uso de la violencia en el cine infantil desde el análisis, ya que actualmente no hay textos similares, que enfatizan en su análisis el uso de la violencia y la no violencia. Para fines de esta investigación se trabajó con *trailers*, por ser el material promocional de las películas y el primer acercamiento con el filme. Desde ahí los niños o sus padres deciden ver o no la película y por eso de interés para comprender la muestra seleccionada.

Por lo dicho, el objetivo general de esta investigación es proponer un Modelo Complejo de Análisis Cinematográfico (MCACNV) desde la significación de la no violencia y la violencia, para el estudio de *trailers* de películas infantiles del 2015. Los objetivos particulares de esta investigación son:

- a) Identificar las diferencias que existen entre la complejidad, las ciencias de la complejidad, la transdisciplinariedad y el análisis del discurso, para proponer un modelo complejo de análisis cinematográfico.
- b) Integrar las posturas de la no violencia: de Tolstoi, Gandhi y el XIV Dalai Lama, como una herramienta de resistencia y acción, que busca promover esta materialidad como parte del modelo de análisis.

Esfuerzo Gozoso. 5) La actitud de Largo alcance de la Concentración (enfocar puntualmente nuestra atención en un objeto constructivo o virtuoso). 6) La actitud de largo alcance de la Sabiduría (Habilidad de analizar lo que es virtuoso y lo que no lo es).
Budismo Universal: <http://budismouniversal.wordpress.com/2006/12/20/las-seis-paramitas-el-camino-del-bodhisattva/>

c) Aplicar el modelo complejo de análisis cinematográfico no violento (MCACNV), para el análisis de *trailers* de películas infantiles proyectadas en México durante el 2015.

La pregunta general de esta investigación es: ¿cuál es el fin de proponer un modelo de análisis cinematográfico complejo que busca retomar las materialidades de la violencia y la no violencia para el estudio de contenidos fílmicos infantiles en México? Cuya hipótesis general es: se parte de que los *trailers* infantiles que aparentan ser no violentos, manifiestan discursos que la fomentan y por eso es necesario hacer visible los distintos tipos de violencia que permean sus contenidos, para que de esta manera sean identificados.

Se busca hacer visible los distintos tipos de violencia en contenidos de películas infantiles, con el fin de que los *trailers* pensados para ese grupo sean reconsiderados, al tiempo de valorar hasta donde los filmes infantiles que aparentan ser no violentos, manifiestan discursos que la fomentan y de esa manera, proponer una estructura para discursos cinematográficos donde prive la no violencia, con el fin de coadyuvar a erradicarla.

La investigación se estructura en tres capítulos, donde se dialoga con distintas disciplinas y se trabaja con conceptos de Complejidad, Pensamiento Complejo, Ciencias de la Complejidad y Transdisciplinariedad; además se revisa la postura del análisis del discurso propuesto por Haidar, la no violencia desde Tolstoi, Ghandi y el XIV Dalai Lama y el análisis cinematográfico con Zavala y Cassetti.

Son tres las preguntas particulares de esta investigación, las cuáles darán pie al capitulado general. La primera pregunta se plantea de la siguiente manera: ¿cómo se compone el análisis del discurso cinematográfico desde una visión compleja? Cuya hipótesis sostiene que: el análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja, debe integrar un diálogo de

multicapas entre diferentes ejes analíticos, en donde resaltan elementos como: lo cinematográfico, lo fílmico, la verosimilitud, las materialidades del discurso, el análisis de las diferentes escenas, secuencias y su interpretación, así como el contexto de la historia que se está narrando en la pantalla. Se propone el primer capítulo que lleva por nombre: "El análisis cinematográfico desde la complejidad", donde se fundamenta el análisis con base en el modelo de Julieta Haidar. Del modelo analítico se retoman las condiciones de recepción, las materialidades: visual, acústica y los funcionamientos semiótico discursivos. Las prácticas semiótico-discursivas no se pueden desvincular de la subjetividad, porque sin sujetos no podrían existir y estos configuran la arquitectura de la producción y reproducción del sentido semiótico discursivo. Al final del capítulo se presenta un diagnóstico, de los elementos necesarios para el análisis de interés.

La segunda pregunta se establece en el segundo capítulo y cuestiona ¿cómo se construye la postura de no violencia, desde el modelo complejo de análisis cinematográfico? Cuya hipótesis dice que: la postura de la no violencia implica una serie de estrategias como la transformación mental, la educación, la bondad, el uso de la palabra, la compasión y la autodisciplina como una opción viable para situaciones adversas, las cuales se deben manifestar en los discursos, entre ellos los cinematográficos. Este capítulo lleva como título "La no violencia en el Análisis del discurso complejo", aquí se aborda el concepto de la no violencia, desde las perspectivas de Tolstoi, Ghandi y la del XIV Dalai Lama Tensin Gyatso. El interés es establecer la pertinencia de valores fundamentales como: la bondad, el amor, la paz interior, la empatía, la felicidad. De tal modo que, a partir de estos presupuestos teóricos, se tengan los argumentos para validar la hipótesis planteada y así identificar estos elementos en el estudio de *trailers*.

Finalmente el último capítulo que lleva por nombre: “El modelo de análisis del discurso cinematográfico desde la no violencia”, surge de la última pregunta: ¿para qué implementar el MCAC''' en los *trailers* de películas infantiles seleccionados? Cuya hipótesis es: el análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja, a partir del modelo propuesto MCAC, es una alternativa viable, para identificar aquellos elementos significativos en el estudio de discursos cinematográficos, tales como las categorías pertinentes a la violencia y la no violencia.

El *corpus* se construye a partir de *trailers* de películas infantiles proyectadas en la Ciudad de México en el 2015 y la muestra fue por conveniencia. La metodología de investigación implicó la selección de los *trailers* de películas infantiles, la recolección de datos cualitativos y cuantitativos de la muestra seleccionada, observación de los aspectos técnicos de las secuencias seleccionadas y las materialidades del discurso, determinación de la forma en la que se analizan los datos fílmicos (tomas, encuadres, movimientos de cámara, ángulos, diálogos), registro de los datos observado en las escenas de cada *trailer*. Posteriormente se realizó un diagnóstico e interpretación de los datos y finalmente la elaboración de un informe de observaciones para redactar las primeras conclusiones.

Es importante señalar que el desarrollo de cada capítulo constituye una unidad independiente en el desarrollo de esta investigación. Esto implica, que no necesariamente cada uno de ellos, deje de mantener una estrecha relación con los otros.

CAPÍTULO I

EL ANÁLISIS CINEMATográfico DESDE LA COMPLEJIDAD

El análisis es un recorrido, el objeto se fragmenta y se vuelve a comprender, volviendo al objeto de manera explícita en su configuración y en su mecánica.

F. Casetti, en Como analizar un film.

El siguiente capítulo tiene como meta trabajar en la composición del Análisis del Discurso del cine desde el pensamiento complejo, para ello, se definen las categorías de estudio, eje central de esta tesis. El objetivo del capítulo consiste en distinguir las diferencias que existen entre la complejidad, las ciencias de la complejidad la transdisciplinariedad y el análisis del discurso, para proponer un análisis del discurso cinematográfico complejo. Cabe decir que actualmente no existe un modelo de análisis del discurso cinematográfico complejo, por lo que este trabajo se convierte en una propuesta viable.

Este capítulo surge de la pregunta de investigación: ¿cómo se compone el análisis del discurso cinematográfico desde una visión compleja? Cuya hipótesis sostiene que: el análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja, debe integrar un diálogo de multicapas entre diferentes ejes analíticos, en donde resaltan elementos como: lo cinematográfico, lo fílmico, la verosimilitud, las materialidades del discurso, las diferentes escenas, secuencias y su interpretación, así como el contexto de la historia que se está narrando en la pantalla. Para verificar esta hipótesis se diferencian los conceptos de complejidad, pensamiento complejo, ciencias de la complejidad y transdisciplinariedad, ya que en ocasiones dichos términos se llegan a utilizar como si fuesen sinónimos unos de otros, siendo que no es así.

Para finalizar se definen las características que debe tener el Análisis del Discurso Cinematográfico Complejo, al tiempo que se van describiendo

dichas propiedades, y las condiciones de recepción de este proceso, para verificar el objeto empírico de esta investigación.

1.1 La complejidad

En esta investigación se realiza un análisis de las posturas y conceptos, de los autores seleccionados, para abordar la complejidad, pensamiento complejo, ciencias de la complejidad y transdisciplinariedad con el fin de comprender y diferenciar, el uso de una y otra, para establecer la manera en que se entienden dentro de esta investigación.

La complejidad proviene del término complejo, que también se explica a partir del propio término: *complexus*, que se refiere a "... lo que está tejido en conjunto..." (Portus 1) o lo conjuntamente entrelazado. Por otro lado la perspectiva de Edgar Morin, define a la complejidad como un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados; además presenta una paradoja de lo uno y de lo múltiple. La complejidad es el tejido de eventos, acciones, interacciones, determinaciones, azares, que constituyen el mundo fenoménico al que pertenecemos. (Morin 3)

Esta se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, del desorden, de la ambigüedad y de la incertidumbre; surge como una necesidad para complementar el conocimiento, para poner orden en los fenómenos rechazados, el desorden; para no descartar lo incierto, con la intención de clarificar, distinguir y jerarquizar. Bajo esta concepción se trata de una postura integradora, que permite fomentar el diálogo entre diferentes posturas de conocimiento, con el objetivo de no discriminar o descartar aquello que nos es desconocido, o aquello que es considerado como inverosímil. Morin busca integrar, evitando a toda costa dividir, desechar o discriminar:

... la complejidad viene a romper con paradigmas del pensamiento simple, viene a integrar posturas, creencias,

conocimientos orales, experimentales y posturas que en su momento fueron descartadas por elección, sin embargo conforme se han ido planteando diferentes maneras de analizar los fenómenos naturales, se ha dado origen a un pensamiento inclusivo y no determinante. La vida no es una sustancia sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía. Desde entonces es evidente que los fenómenos antro-po-sociales no podrían obedecer a principios de inteligibilidad menos complejos que aquellos requeridos para los fenómenos naturales. (Morin 4)

Para abordar la complejidad, es importante explicar el paradigma de simplicidad, que pone orden en el universo y persigue el desorden. El orden se reduce a una ley y a un principio. La simplicidad ve a lo uno y ve a lo múltiple, pero no puede ver que lo uno puede, al mismo tiempo ser múltiple.

El principio de simplicidad separa lo que está ligado (disyunción) o bien unifica lo que es diverso (reducción). (Morin 14) Este principio va más allá del macrocosmos y microcosmos, ya que lo individual, desde cierta perspectiva también puede ser múltiple. El pensamiento simple es aquel que se caracteriza por estar sin preocupaciones, es una mente que actúa de acuerdo al organismo del ser humano, conforme va creciendo confronta situaciones que va viviendo, de tal forma que actúa según sus necesidades. El pensamiento simple establece programas para controlar lo que es seguro, calculable, medible; mientras que el pensamiento complejo permite construir estrategias para abordar lo imprevisible, lo aleatorio y cualitativo.

Desde la postura de Morin, la noción de complejidad llevaba siempre una connotación de advertencia al entendimiento, una guardia contra la clarificación, la simplificación, la reducción demasiado rápida. Desde la antigüedad hasta nuestros días, tanto en la cultura oriental como en la

occidental, han aparecido autores que se acercan a una comprensión compleja de la realidad.

En el ámbito de la ciencia, la complejidad surgió sin decir aún su nombre como tal, dentro del campo cognitivo de la micro-física y la macro-física, en el siglo XIX. Esas dos complejidades micro y macro físicas, fueron rechazadas a la periferia de nuestro universo, en donde se ocupaban de fundamentos de la *physis* y de caracteres intrínsecos del cosmos. Dentro del primer campo, se habla de una relación con cierto grado de complejidad entre el observador y lo observado, en donde había una noción más que compleja, sorprendente de la partícula elemental que se presenta al observador como onda o como corpúsculo.

La microfísica fue considerada como caso límite, es decir, una frontera y se olvidaba que esa frontera conceptual concernía de hecho a todos los fenómenos materiales, incluidos los de nuestro cuerpo y nuestro propio cerebro. La macro física, a su vez, hacía depender a la observación del lugar del observador y complejizaba las relaciones entre tiempo y espacio, concebidas hasta entonces como esencias trascendentes e independientes. (Morin, 10)

Durante el siglo XIX, la ciencia tuvo un ideal opuesto, el cual afianza en la visión del mundo de Laplace: los científicos de Descartes a Newton, trataron de concebir un universo que era lo más parecido a una máquina determinista perfecta. Ambos tenían la necesidad de explicar que ese mundo perfecto, había sido producido por Dios. Por el contrario para Laplace: el mundo fue una máquina determinista verdaderamente perfecta y que se basaba en sí misma y no en un dios. (Morin 12)

Desde el planteamiento de Osorio el conocimiento clásico, hizo su aparición histórica en el siglo XVI y XVII, se consolidó a partir del trabajo disciplinar en el XVIII y XIX, y entró en crisis a mediados del siglo XIX. (Osorio 47) Pero ante una postura dominante, lo común es que se

proponga lo opuesto. De ese modo es que se concibe al pensamiento complejo como opción para abordar lo imprevisible, lo aleatorio y lo cualitativo, aspectos que han sido considerados complejos.

Históricamente la complejidad emergió cuando hicieron su aparición conceptos como el de auto-organización, complexificación² (Lorite 244), emergencia dialógica, causalidad recursiva, como conceptos rectores. Fue hasta que con Wiener y Asby, los fundadores de la Cibernética, que la complejidad llega verdaderamente a la ciencia. Y es con Von Neumann que, por primera vez, el carácter fundamental de la noción de complejidad aparece enlazado con los fenómenos de auto-organización. Recientemente en el Instituto Santa Fe en Nuevo México, se estudia a la complejidad desde las ciencias naturales. Otras instituciones en donde se trabaja lo complejo son: La Escuela Normal Superior de París, el Instituto de Química Teórica de Viena, La Universidad Libre de Bruselas, la Universidad de Utrecht, el Departamento de Ciencia Puras y Aplicadas de Tokio; los centros para el Estudio de Sistemas No Lineales de las Universidades de Santa Cruz, Berkeley y Davis en California, la Universidad de Arizona, el Centro para la Investigación de Sistemas Complejos del Instituto Beckman, el Instituto para el intercambio Científico en Turín, la Escuela Nacional de Antropología e Historia en México, la UNAM y la Facultad de Psicología, La Escuela de Sonora, e ICONOS Instituto de Investigación en Comunicación y Cultura en la Ciudad de México. Estos antecedentes indican la necesidad de promover una postura mucho más amplia e integradora, acorde a las necesidades de la investigación contemporánea.

La complejidad se observa en el mundo real (es empírica), práctica (Navarro 3); cuando señala que es el resultado de la acción de mecanismos que pueden describirse por medio de teorías formales.

² La complexificación como lo explica Lorite Mena, es una forma de la materia como heterogeneidad y casualidad como irreversibilidad. Es un proceso de auto-organización, de macro conceptos. Es una categoría expansiva que hace pensar la materialidad con conexiones seriales heterogéneas, la casualidad que incluye la irreversibilidad y la temporalidad, con una direccionalidad. Su concepción hermenéutica hace presente la variabilidad, la novedad y la fluctuación.

El hecho de la complejidad hay que situarlo en lo que los escolásticos llamaban la *haeccidad*, la singularidad concreta de cada realidad. Esta se puede entender en dos sentidos: uno psicológico, como la incapacidad de comprensión de un objeto que desborda intelectualmente (aquello que sobrepasa o que inclusive se desconoce). Y por otro lado, un epistemológico, como una relación de comprensión con algo que nos supera (un objeto o una construcción mental), pero que a pesar de todo, podemos tener una comprensión parcial y transitoria. Para Velilla "... la complejidad también es sinónimo de riqueza de pensamiento, ya que asume, a la vez principios antagónicos, concurrentes y complementarios. E incorpora tanto el orden como la incertidumbre, lo aleatorio y lo eventual." (Velilla 12)

La complejidad es la consecuencia de estar en contacto con el mundo y como antes se dijo: la relación que se da entre lo uno y lo múltiple. En ese mismo sentido, para Luhmann la complejidad es un concepto que relaciona sistema y mundo; para él, todo sistema surge en una operación de distinción respecto a un entorno. Por eso, la complejidad es el entramado de interacciones fenoménicas a partir de las cuales el observador-conceptuador, construye el mundo en el que pueda habitar y en el que se desarrolla la actividad cognitiva como estrategia eficaz de sobrevivencia.

Eso identifica a la complejidad, como la necesidad de una actitud humana dispuesta a enfrentarla y se hace desde una postura epistemológica.

La complejidad es un modo de pensamiento, una postura que vincula tanto el orden, lo universal y lo regular, como el desorden, lo particular y el devenir. Desde la postura de Luhmann, el propósito central de la complejidad es una situación y una operación que se da en las relaciones de constitución entre el sistema y el entorno. No es un rasgo propio de la realidad. (Osorio 234)

En si, la complejidad es riqueza de pensamiento integrador, ya que asume principios y propuestas antagónicas, concurrentes y complementarias, sin dejar de lado la incertidumbre y lo eventual. La complejidad está por encima de los saberes e incluso del mismo hombre, porque la naturaleza tiene esa condición. La complejidad es una postura incluyente y empírica, que fomenta un pensamiento con miradas amplias, porque como se ha dicho, asume diversos principios con el objetivo de clarificar, pero sin descartar lo incierto. Esta declaración no aspira a agotar lo que se puede decir sobre la complejidad, ya que además implica otros cuestionamientos, por ejemplo:

... la complejidad ha vuelto a la ciencia de la misma forma en que se había ido. El desarrollo de la misma física, que se ocupaba de revelar el orden impecable del mundo, su determinismo absoluto y perfecto, así como la obediencia a una Ley única y su constitución de una materia simple primigenia, tomando como medida el átomo, ha dado origen a la apertura de la complejidad de lo real. (Velilla 14)

Si, en las ciencias dedicadas al estudio de los fenómenos naturales se han roto conceptos rectores que por años se tomaban como verdades absolutas, en las ciencias sociales y la antropología, también se han sumado a la complejidad, que busca entretejer conocimientos y posturas, que pueden ser contrarias o similares entre sí. Desde sus inicios la complejidad es percibida, como un fenómeno cuantitativo, con una cantidad extrema de interacciones e interferencias entre un número muy grande de unidades. Todo sistema auto-organizador viviente, hasta el más simple, combina un número muy grande de unidades. Sin embargo la complejidad no precisa solamente cantidades de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo; comprende también incertidumbres, indeterminaciones y fenómenos aleatorios. Ya que la complejidad, está relacionada con el azar. Esta es la incertidumbre en el seno de los sistemas radicalmente organizados. En un principio tenía que

ver directamente con los sistemas semi-aleatorios, cuyo orden es inseparable de los azares que lo incluyen. La complejidad está ligada a una cierta mezcla de orden y de desorden, mezcla íntima, a diferencia del orden/desorden estadístico, donde el orden reina a nivel de grandes poblaciones y el desorden reina a niveles elementales.

Velilla contempla en la complejidad los dos polos opuestos que dan el orden y la incertidumbre, además ve como riqueza de pensamiento que la complejidad sea incluyente. Para la ciencia clásica, la realidad se nos presenta como algo muy desordenado, pero ese desorden es tan solo aparente, pues detrás de él y por obra del conocimiento humano o de la razón: se puede hallar un orden que puede ser explicado a través de invariancias y leyes universales que gobiernan el universo tras la aparente complejidad empírica. (Velilla 47)

La complejidad en última instancia, aparece en la ciencia clásica con la presencia de la complicación, el desorden. La complejidad a nivel superficial es el tejido en común, lo conjunto, pero a nivel más profundo es la comprensión organizacional de eventos, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares que constituyen el mundo fenoménico. Y no solo en el ámbito de lo empírico, sino también en el ámbito de lo lógico.

El mundo empírico o fenoménico no se da sin nosotros, pero tampoco es pura construcción nuestra. La complejidad es la interacción entre el observador-conceptuador, que percibe el mundo y el mundo fenoménico que aparece para nosotros en y a través de esa interacción. No hay mundo sin observador-conceptuador, pero tampoco hay observador-conceptuador sin mundo. (Osorio 231)

Desde esta postura, la complejidad es la consecuencia de estar observando el mundo. Lo que viene a aportar a lo ya antes dicho, la relación que se da entre uno y otro. La complejidad es el entramado de

interacciones fenoménicas a partir de las cuales el observador-conceptuador, construye el mundo en el que pueda habitar y en el que se desarrolla la actividad cognitiva como estrategia eficaz de sobrevivencia. Eso se identifica con lo complejo, como actitud humana, que quiere enfrentar a la complejidad y lo hace desde una postura epistemológica.

Se distinguen dos conceptos diferentes de complejidad, en el primero dice: la complejidad basada en la distinción entre elementos y relaciones: "...en donde se define a lo complejo como un conjunto interrelacionado de elementos cuando ya no es posible que cada elemento se relacione en cualquier momento con todos los demás, debido a limitaciones inmanentes a la capacidad de interconectarlos." (Velilla 14)

Este acercamiento a la complejidad se da desde el punto de vista de las relaciones que existen entre los distintos elementos que forman parte del todo, sin embargo existe la posibilidad de que en algún momento este tipo de relaciones cambié, se modifiquen o dejen de coexistir como se percibían en un inicio. De allí que los valores y las relaciones van cambiando, de acuerdo a la relación que presentan.

El segundo concepto plantea que: "... la complejidad del sistema es una medida de falta de información, de la redundancia negativa y de la incertidumbre de las conclusiones que pueden obtenerse a partir de las observaciones hechas." (Velilla 19). Esta relación se da a través de observar los fenómenos constantemente y al llevar a cabo este proceso, se logra identificar que hay reacciones opuestas a las esperadas, o en su defecto a las observadas con anterioridad, de allí que dichas observaciones puedan sufrir cambios y resultados distintos.

Estos enfoques buscan comprender aquello que las ciencias, como señala Kuhn, no pueden comprender: las dinámicas emergentes, disipativas, no-lineales de la realidad. (Osorio 223). Es por eso que la complejidad no es una respuesta, sino el desafío para el pensamiento.

Cabe señalar que el término complejidad se trata en la literatura actual de manera indistinta y puede significar teorías de la complejidad, teorías del caos, pensamiento complejo, entre otras acepciones. Cuando los autores mencionan la teoría de la complejidad o a veces de forma intercambiable, o equivalente a una ciencia o teoría del caos, generalmente se refieren a los hallazgos encontrados especialmente dentro de la física, la química, la biología, la matemática, la geometría, la cibernética. Los cuales ponen su énfasis en fenómenos que no habían sido contemplados en sus propias teorías con anterioridad, según la perspectiva de Mayra Espina.

La complejidad es un modo de pensamiento y postura que vincula tanto el orden, lo universal y lo regular, como el desorden, lo particular y el devenir. El propósito central de la complejidad es una situación y una operación que se da en las relaciones de constitución entre el sistema y el entorno. No es un rasgo propio de la realidad. (Osorio 234)

Esta postura busca incluir, ordenar, clarificar aquellos elementos que se clasifican entre el orden y desorden, que busca entender las relaciones que existen entre un sistema, el contexto, su entorno y los elementos que lo rodean.

A continuación se presenta un cuadro con las ideas que se consideran relevantes de los autores antes expuestos, para identificar las coincidencias y divergencias en sus posturas con respecto a la complejidad.

Planteamientos de la complejidad

AUTOR	TÉRMINO	APORTACIONES	CARACTERÍSTICAS
Edgar Morin	Complejidad	Tejido de eventos. Busca fomentar el diálogo entre diferentes posturas.	Busca clarificar, sin descartar lo incierto, busca jerarquizar. Fomenta un pensamiento inclusivo y no determinante.
Desiderio de Navarro	Complejidad	Es empírica.	Se abarca desde sentidos: desde un sentido epistemológico.
Velilla	Complejidad	Sinónimo de riqueza de pensamiento. Es incluyente.	Asume principios antagónicos, concurrentes y complementarios. Incorpora el orden y la incertidumbre.
Luhmann	Complejidad	Es la interacción entre observador-conceptuador.	Distinción entre elementos y relaciones. Esta relación se da entre el sistema y el entorno.

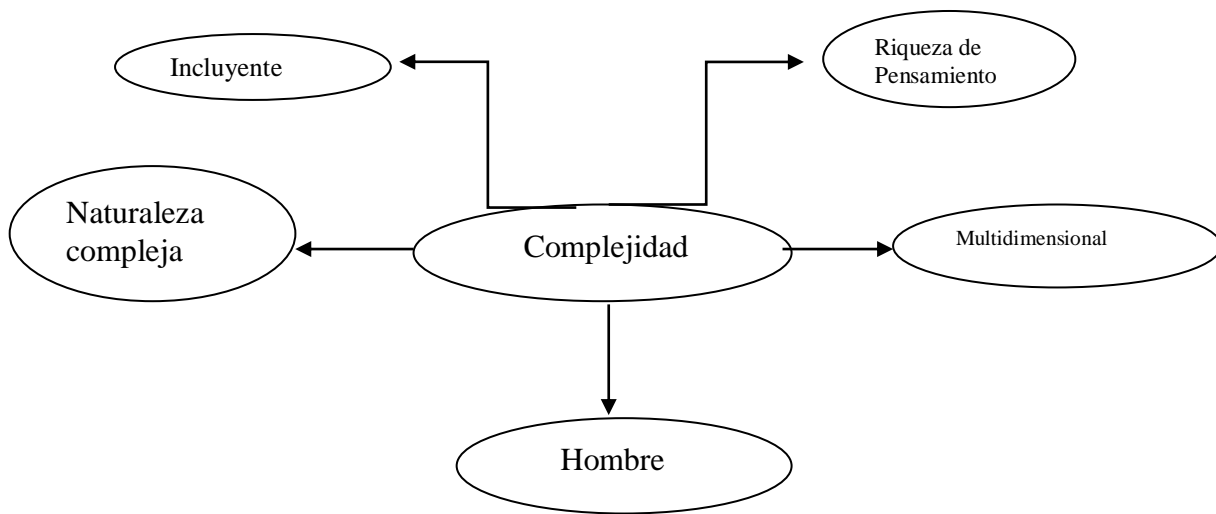
Esquema 1 elaboración propia con las categorías de los autores.

La complejidad es riqueza de pensamiento integrador, ya que asume principios y propuestas antagónicas entre sí, concurrentes y complementarios, que no deja de lado la incertidumbre y lo eventual.

Cabe señalar que tampoco es de mi interés el presentar una línea de tiempo sobre los antecedentes de la complejidad, sólo sirve lo anterior, para dar cierta idea de algunos aspectos de su evolución.

De esta manera se puede entender que la complejidad está más allá del hombre, la misma percepción de la naturaleza tiene esta característica. Además esta concepción es multidimensional.

A continuación se desarrolla un esquema que nos ayuda a clarificar la concepción de complejidad y la relación que existe con el hombre.



Esquema 2. Fuente: Rafael Mauleón. La complejidad y su naturaleza.

En este esquema se visualiza a la Complejidad, por encima de los saberes e incluso del mismo hombre, como ejemplo la propia naturaleza que en su concepción tiene esta característica. Por otro lado el hombre puede distinguir dos pensamientos, el simple y el complejo. Estos autores (Morin, Navarro, Velilla y Luhman) coinciden en que la complejidad es una postura incluyente y empírica, que fomenta un pensamiento inclusivo, ya que asume principios antagónicos concurrentes y complementarios, con el objetivo de clarificar, pero sin descartar lo incierto. Con base en este cuadro comparativo y para fines de este trabajo, la complejidad debe entenderse en esta investigación como: el tejido de conocimientos, niveles de realidad (Nicolescou), saberes, premisas, observaciones e hipótesis, que constituyen aquellos elementos que permiten percibir al mundo, desde una visión que lleva a intervenir en él (de manera práctica). Es a través de la compeljidad que se abordan distintos modelos, esquemas y procesos, no solo desde la epistemología, si no más bien basado en un campo de experiencia. En ese sentido, desde la complejidad se ordena aquellos fenómenos que han sido rechazados, con la única intención de clarificarlos y/o jerarquizarlos, de ese modo se lleva a cabo un

conocimiento inclusivo. Aunque en ocasiones esta meta no puede llegar a alcanzarse.

En el apartado siguiente se expone con mayor rigor, la noción de pensamiento complejo, para diferenciarlo de la idea de complejidad.

1.2 El pensamiento complejo

El hombre puede distinguir dos pensamientos: el simple y el complejo, ya antes se habló de ellos. En cuanto al pensamiento complejo, es ante todo una postura que ha sido utilizada en la filosofía y epistemología, por ejemplo desde los estudios de Anthony Wilden y el ya citado Edgar Morin; en la física y en la biología están los trabajos de Henry Atlan. La complejidad, como se dijo en el apartado anterior, es lo compuesto, donde los componentes son irreducibles uno al otro y lo complejo desde la lingüística es un sustantivo y parece afirmar la unidad de principios constituyentes, en medio de la multiplicidad. En consecuencia y desde la óptica psicológica, el pensamiento complejo se conceptualiza como aquel que es capaz de profundizar críticamente en la esencia de los fenómenos, jugando con la incertidumbre y concibiendo la organización. (Fariñas 6)

Desde la postura de Velilla el pensamiento complejo como una invitación, a salir de manera sencilla de ver las realidades a partir de la cual la especialización y en particular la hiperespecialización, hace que cada persona conozca un pequeño fragmento de la realidad y que el objeto del conocimiento sea para su estudio desvinculado de la realidad donde actúa. Así un texto, una frase, requiere saber el contexto en el que está escrito o en el cual se pronuncia. Es necesario un pensamiento que articule y que religue los diferentes saberes disciplinarios, hoy parcelados, y que además contextualice las migraciones de ideas entre estos compartimentos disciplinarios. (Veilla 9) Edgar Morin da algunas de las características del pensamiento complejo:

- a) El pensamiento complejo busca al mismo tiempo distinguir, pero sin desunir y religar.
- b) Este pensamiento considera en todo momento la incertidumbre.
- c) El pensamiento complejo derrumba el dogma de un determinismo universal.
- d) El universo y sus fenómenos no están sometidos a la soberanía absoluta del orden, sino que es el juego y lo que está en juego de una dialógica (relación antagonista, competidora y complementaria al mismo tiempo) entre el orden el desorden y la organización).
- e) El propósito del pensamiento complejo es por una parte religar, contextualizar y globalizar, y, por la otra, recoger el guante que nos arroja a la incertidumbre.
- f) El pensamiento complejo tiene sus orígenes en 3 teorías inseparables: la teoría de la información, la cibernética y la de los sistemas.
- g) A estas teorías hay que agregar los desarrollos conceptuales aportados por la idea de auto organización.
- h) Los principales autores que trabajan estas posturas son: Von Neumann, Von Foerster Atlan y Prigogine.
- i) El pensamiento complejo tiene como eje rector tres principios: el dialógico, el de recursión y el hologramático. (en Velilla 10)

Podemos comentar que el pensamiento complejo no es lo contrario del pensamiento simple. El pensamiento complejo es, en esencia, el pensamiento que integra lo singular y lo concreto, pero también la incertidumbre; si bien es capaz de concebir la organización, se interesa por el religar, contextualizar y globalizar, de acuerdo con Morin.

El pensamiento complejo tiene más un carácter de comprensión, soportado y justificado por algunas explicaciones de las ciencias naturales. La búsqueda y los planteamientos de la complejidad funcionan como ideas

regulativas, como ideas que orientan una actividad, pero que nunca se alcanzan por completo.

A continuación se trabajan algunas de las características del Pensamiento Complejo, bajo la perspectiva de los diferentes autores que se han trabajado hasta este momento:

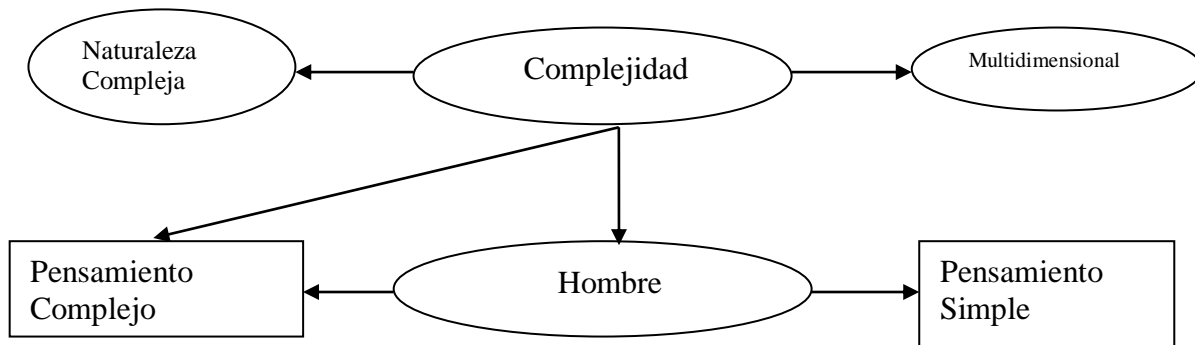
AUTOR	TÉRMINO	CARACTERÍSTICAS
Fariñas	Pensamiento Complejo	Aquel que es capaz de profundizar críticamente en la esencia de los fenómenos, entre la incertidumbre y la organización.
Velilla	Pensamiento Complejo	Es una invitación a salir de manera sencilla de ver las diferentes realidades desde la especialización y la hiperespecialización.
Morin	Pensamiento Complejo	Busca al mismo tiempo distinguir, pero sin desunir y religar. Considera en todo momento la incertidumbre. Este tiene como eje rector tres principios: el dialógico, de recursión y hologramático.
Luhmnan	Pensamiento Complejo	Es aquel que es capaz de profundizar críticamente en la esencia de los fenómenos, juega con la incertidumbre. Es un concepto que relaciona sistema y mundo.

Esquema 3 propuesto por César N. Acosta. Planteamientos del pensamiento complejo

Con base en lo anterior, en esta investigación se propone retomar del pensamiento complejo como una postura que:

- a) Busca religar, clasificar y unir conocimiento.
- b) Evita verdades absolutas y determinismos generalizados.
- c) Contextualiza y globaliza, para comparar, entender y reorganizar.

A continuación se desarrolla un esquema que nos ayuda a clarificar la concepción entre los diferentes términos de la complejidad y su relación con el Pensamiento Complejo.



Esquema 4 por Rafael Mauleón. El pensamiento complejo

En síntesis, a través de la historia hay dos posturas que se identifican para abordar el conocimiento, a través del pensamiento simple y a través del pensamiento complejo, esta última postura busca religar, sin desunir, profundizar y dialogar. Por otro lado, la ciencia busca explicar los fenómenos naturales, psicológicos, sociales, culturales y es a través de la variable de las ciencias que se pueden abordar. El pensamiento complejo busca unir diferentes campos de conocimiento, pretende complementarse, construir; deja de lado verdades absolutas y una postura de pensamiento simple y reduccionista, luego entonces el pensamiento complejo corresponde al hombre y su actitud, que busca integrar, es una invitación, a ubicarse en un contexto en el que está analizando, estudiando o proponiendo. Es necesario un pensamiento que articule y que religue los diferentes saberes. El pensamiento complejo es el eje que nos permite dar pie a la complejidad.

A través de la historia de la humanidad hay dos posturas claramente identificadas para abordar cuestiones sobre el conocimiento, uno es a través del pensamiento simple y por otro lado a través del pensamiento complejo³. El pensamiento complejo integra diferentes campos de

³ Rafael Mauleón en su artículo denominado "Entre lo simple y lo complejo: de la investigación disciplinar a la transdisciplinar, de la revista entretijods, publicada en abril de 2016. Todo binarismo

conocimiento y pretende complementar lo que parece incompleto: es construir, dejando de lado la concepción de verdades absolutas. En consecuencia, el pensamiento complejo puede asociarse con la actitud del hombre que quiere conformar, al mismo tiempo es ubicarse en el contexto que contiene lo estudiado.

Finalmente hay que señalar que el pensamiento complejo es una actitud que permite el acercamiento a la complejidad. En ese sentido, el primero es una capacidad para comprender desde esa modalidad de conocimiento; la segunda es el escenario donde se definen los objetos de estudio del interés de todo investigador. Cabe decir que las ciencias de la complejidad surgen orientadas a una investigación desde el pensamiento complejo. En el siguiente apartado se explican sus características.

1.1.3 Las ciencias de la complejidad

Con base en el planteamiento de González se señala que, las ciencias de la complejidad tienen un doble origen. Por un lado en el plano teórico, sus antecedentes se remontan al descubrimiento del cálculo infinitesimal por parte de Newton y Leibinz, dado que el cálculo consiste en el primer abordaje científico, lógico y filosófico del estudio del movimiento, es decir, del estudio de los sistemas dinámicos. El segundo origen se da a partir de la derivación de los desarrollos de la cibernética, de la teoría de la información y de la sistémica, que de manera natural se fusionaron.

Además, las ciencias de la complejidad se constituyen por los trabajos de Ilya Prigogine, los cuales dieron lugar al desarrollo de la termodinámica del no-equilibrio, a la cual se le conoce como la primera de las ciencias de la complejidad. (González 16) El gran mérito de no-equilibrio estriba en

se relaciona con el pensamiento simple, el cual se manifiesta cerrado o abierto. El pensamiento complejo, se ubica a otro nivel, el cual requiere por fuerza de la inclusión de un tercer elemento y por lo tanto es mínimamente triádico.

Se tiene un panorama donde se encuentra un pensamiento simple cerrado, y a la vez uno simple abierto, junto con el pensamiento complejo. Cada uno de ellos con formulaciones epistemológicas y metodológicas concebidas como disciplinares, interdisciplinares y transdisciplinares.

que introduce el tiempo como factor mismo o la razón de la complejización del mundo, de la sociedad y de la naturaleza. Siguiendo la postura de González, señala que la termodinámica es la rama de la física, que tardó casi cien años en nacer y encuentra en Fourier, Carnot, Boltzmann y Lord Thmpson, los cuatro ejes fundamentales de referencia. Las ciencias de la complejidad desde el planteamiento de González, tienen un doble origen. Por un lado en el plano teórico, sus antecedentes se remontan al descubrimiento del cálculo infinitesimal por parte de Newton y Leibinz, dado que el cálculo consiste en el primer abordaje científico, lógico y filosófico del estudio del movimiento, es decir, del estudio de los sistemas dinámicos. El segundo origen se da a partir de la derivación de los desarrollos de la cibernética, de la teoría de la información y de la sistémica, que de manera natural se fusionaron. Además las ciencias de la complejidad lo constituyen los trabajos de I. Prigogine, que dan lugar al desarrollo de la termodinámica del no-equilibrio, a la cual se le conoce como la primera de las ciencias de la complejidad. (González 16) El gran mérito de no-equilibrio estriba en que introduce el tiempo como factor mismo o la razón de la complejización del mundo, de la sociedad y de la naturaleza.

La termodinámica es la rama de la física que estudia la energía y la transformación entre sus distintas manifestaciones, como el calor y su capacidad para producir un trabajo. De las leyes o principios de la termodinámica clásica, el más importante es el del principio de la entropía: la segunda ley⁴. De acuerdo con esta ley, nada ni nadie se

4 La ley cero de la termodinámica establece que si dos sistemas A y B, están en equilibrio termodinámico y B está a su vez en equilibrio termodinámico con un tercer sistema C, entonces A y C se encuentran en equilibrio termodinámico. Este principio fundamental se enunció formalmente luego de haberse enunciado las otras tres leyes de la termodinámica, por eso se la llamó "ley cero". La primera ley de la termodinámica, también conocida como ley de la conservación de la energía enuncia que: la energía es indestructible: siempre que desaparece una clase de energía aparece otra (Julius von Mayer). Más específicamente, la primera ley de la termodinámica establece que al variar la energía interna en un sistema cerrado, se produce calor y un trabajo. "La energía no se pierde, sino que se transforma". La segunda ley de la termodinámica indica la dirección en que se llevan a cabo las transformaciones energéticas. El flujo espontáneo de calor siempre es unidireccional, desde los cuerpos de temperatura más alta a aquellos de temperatura más baja. En esta ley aparece el concepto de entropía, la cual se define como la magnitud física

escapa de la flecha del tiempo de la termodinámica, que conduce ulteriormente hacia el equilibrio. El equilibrio, en este marco consiste en la muerte: sencillamente en el reposo, la ausencia de interacciones, de relaciones de dinámicas.⁵ Las leyes de la termodinámica fueron formuladas por Nicolas Leonard Sadi, Rudolf Clausius, Lord Kelvin, L. Boltzmann, entre otros y estas buscan dar una explicación de la realidad y también de un fragmento sobre la historia de la humanidad occidental, con respecto al tiempo. (González 17) Mientras la termodinámica descubre y postula la flecha del tiempo que conduce al agotamiento, a la pérdida, al equilibrio y la muerte, antes Darwin sostuvo la existencia de una flecha del tiempo que es la evolución. Ella apunta hacia el origen, la creación, proliferación, especiación, diversidad, en una palabra a la vida, a través del mecanismo de la selección natural y cultural. Es bajo estos planteamientos, que se manifiestan entonces dos flechas del tiempo diametralmente opuestas: el de la termodinámica y el de la selección natural. Bajo estas posturas, Prigogine desarrolla la termodinámica del no-equilibrio, ya que sostiene que no existen dos flechas del tiempo, sino en realidad una en donde los polos opuestos son muerte y vida. En donde la flecha del tiempo que interesa a las ciencias de la complejidad, es la

que mide la parte de la energía que no puede utilizarse para producir un trabajo. La tercera ley de la termodinámica hace referencia a la temperatura del cero absoluto, la entropía de cualquier sustancia cristalina perfecta es cero. Esta ley permite calcular la entropía absoluta de cualquier sustancia a una temperatura y presión de referencia. Estas leyes moldean los intercambios de energía entre los sistemas y los alrededores; y así valorar la pérdida de calidad energética en cada sistema.

⁵ El vocablo ciencia proviene del latín *scientia*, que significa conocimiento. Es decir, se denomina ciencia al conjunto de técnicas y métodos que se utilizan para alcanzar un conocimiento en particular. La ciencia surge mediante la observación de patrones regulares, razonamientos y de experimentación en ámbitos muy específicos y considera distintos hechos, observables y objetivos. Estos hechos se organizan y clasifican por medio de diferentes métodos, técnicas, modelos y teorías con el fin de generar nuevos conocimientos. Se puede identificar que ciencia y conocimiento están estrechamente relacionados. Las primeras clasificaciones del conocimiento se remontan a Aristóteles quien lo dividía en: la teoría que busca la verdad de las ideas. Este saber está constituido por las ciencias cuyo conocimiento está basado en el saber por el saber, aquí entran las Matemáticas, Física y Teología. La segunda es la praxis o el saber práctico, que va encaminado al logro de un saber para guiar la conducta humana hacia una acción racional, esta estaba conformada por la Ética, la Política, la Economía y la Retórica. Por último está la Poiesis o saber creador, saber poético basado en la transformación técnica: es la creación artística, artesanal y la producción de bienes materiales. Otra de las grandes clasificaciones de la ciencia es aquella que contempla a las ciencias formales, las ciencias naturales y las ciencias sociales.

flecha de la vida y no la de la muerte; la de desequilibrios y dinámicas, y no la del equilibrio.

Por otro lado, la ciencia de redes emerge como una de las ciencias de la complejidad, es la más reciente y ha sido desarrollada por Strogatz, Watts y Barbasi (1960) de manera independiente. Es con la llegada de la ciencia de redes complejas que se puede comprender que, las ciencias de la complejidad son las ciencias de un mundo diferente, en donde la regla son juegos diferentes de suma cero. Se trata de un mundo crecientemente entrelazado, interdependiente, sensible en múltiples escalas y de maneras diferentes, en donde como lo anticipó con acierto el caos, el aletear de una mariposa en Argentina puede ocasionar lluvias en Estados Unidos o Canada (Eduard Norton Lorenz 1972). Este mundo diferente de suma cero es el mundo actual y previsible e irreversiblemente, el mundo hacia el futuro, y que se expresa en títulos tan variados como globalización, mundialización o internacionalización.

Algunas concepciones más sugerentes de las ciencias de la complejidad se basan en las teorías de la organización y la auto-organización, a partir de los aportes de la cibernética y de la teoría de sistemas auto-organizadores. Muchas de ellas, lo siguen haciendo desde la sistémica y la cibernética de primer orden, desde donde se propone el concepto de retroalimentación y la idea de la retracción, pero no sólo para explicar las dinámicas en las máquinas artificiales, si no también para entender las máquinas vivientes (Maturana y Ventura 1993). Entonces se establece el concepto de causalidad no lineal, lo cual sugiere que los efectos no son proporcionales a sus causa y hasta se intercambian; bajo ese enfoque la autorganización determina la originalidad y configuración de los "seres vivos"; esta es la cibernética de segundo orden. La diferencia entre estos enfoques cibernéticos, se centra en los dos tipos de retroalimentación que se han descubierto: el enfoque de la experiencia negativa y el enfoque de la experiencia positiva (Osorio 225).

De allí que los resultados que pueden arrojar estas investigaciones en el marco de las ciencias de la complejidad, pueden ser opuestos y controversiales entre si. Las teorías cibernéticas con la introducción del concepto de retroalimentación y la idea de retracción. A la par de estas posturas también se conciben las investigaciones sobre la no linealidad de Lorenz, los objetos fractales de Benoit Mandelbrot, los atractores extraños de Reulle, la nueva termodinámica de Show, la autopoiesis de Maturana y Varela, el principio de generación de orden a partir del ruido de Von Foerster, la teoría del azar de Atlan y las estructuras disipativas de Illya Prigogine. (Espina 10) Así como las teorías de los sistemas en donde el todo es más que la suma de las partes y la organización de todo produce cualidades emergentes, no encontrables en las partes.

Además de los hallazgos de los saberes adscritos a las teorías de la información, pendulan dinámicas de orden y desorden a partir de las cuales aparece algo nuevo en donde la realidad es concebida como enjambre de relaciones polidimensionales. Bajo este panorama y buscando acercarse a una definición de las ciencias de la complejidad, se requiere de un trabajo que identifique circunstancias sólidas, fuertes, consistentes y también cambiantes para hablar de sistemas (fenómenos y comportamientos) de complejidad creciente. En ese sentido, las teorías de las ciencias de la complejidad tienen más el carácter de comprensión, soportada y justificada por algunas explicaciones de las ciencias naturales. Pero es una comprensión a lo que no se llega, sino hacia la cual se orienta. Es decir, las ciencias de la complejidad son el resultado de una creación no siempre directa, consciente y deliberada, incorpora también buenas coincidencias, la capacidad de ver relaciones y tipos de relaciones donde no las había, en fin, de innovación en toda la línea de la palabra. (Gómez 7)

Gómez argumenta en su texto de *Las ciencias de la complejidad* que estas son ciencia, ya que cumplen con ciertos lineamientos:

- a) En el sentido de rigor; conceptual, metodológico, matemático, computacional y sintáctico.

Estas ciencias cumplen con los lineamientos teóricos, que rigen el orden existente en la investigación al tener una serie de pasos, un sistema y un fin establecido.

- b) En el sentido griego de *episteme*, es un término que abarca a la ciencia y la filosofía y que portanto no es reduccionista solamente a uno u otra.
- c) Desde su etimología, la concepción de la ciencia en ningún sentido es reduccionista, más bien es inclusivo y permite desarrollar un método que abarque los fundamentos del conocimiento.
- d) Son ciencia de frontera, fundada en problemas de frontera. Así no se trata ya de ciencia disciplinar, de ciencia que se define en el espíritu medieval, es decir; por género próximo y diferencia específica. (Gomez 9)

El mundo de las ciencias de la complejidad se ocupa de las transiciones orden y desorden; se cuestiona entre otros preceptos ¿por qué el orden se rompe? Y también ¿cómo es posible que a partir del desorden sea posible otro orden? De allí que se conciben posturas inversamente diferentes entre si, pero que la mismo tiempo contemplan la posibilidad del caos.

Las ciencias de la complejidad también tratan argumentos, demostraciones, lógicas, rigor, experimentos, modelaciones y simulaciones que han enriquecido de manera fundamental la comprensión del mundo y del universo, y que construyen a todas luces una auténtica revolución del conocimiento.

A la par, las ciencias de la complejidad retoman el abordaje científico del manejo de sistemas adaptativos considerados como campos unificados. Es decir, el campo de las ciencias de la complejidad trabaja con sistemas adaptados en su unicidad. Solo las personas que son capaces de adaptarse con límites abiertos, pueden manejar los límites abiertos de un sistema adaptativo complejo. Requiere tener un alto nivel de apertura interior, lo que implica haber decidido asumir la libertad de producir resultados y ser capaz de extender los límites de la mente hasta donde sea necesario, para aprehender del campo unificado del sistema.

Las ciencias de la complejidad son análogamente a toda la ciencia habida en la historia de la humanidad, ciencia formal. La formalidad hace referencia al rigor mismo, es el hecho que la ciencia se asume a diferencia de y en contraposición con otros saberes y conocimientos, que no admiten un rigor como rasgo distintivo del discurso y de la práctica que son la ciencia en general. La lógica de las ciencias de la complejidad se caracteriza por el hecho de que son múltiples, se trata de las lógicas no clásicas. Este tipo de lógicas implican el reconocimiento de que existen numerosos o diversos modos de verdad. Es decir traducido adecuadamente significa el reconocimiento inmediato de un pluralismo epistemológico, metodológico de tipos de racionalidad, de lenguajes, de formas de pensar; en general de un pluralismo de formas de vivir.

Estas se ocupan de las transiciones orden y desorden. Tratan acerca de cómo el orden se rompe y por qué, y cómo a su vez, a partir del desorden se puede generar un nuevo distinto orden. Estas ciencias hacen uso de argumentos, demostraciones, lógicas, rigor, experimentos, modelaciones y simulaciones, que han enriquecido la comprensión del mundo y del universo, y que constituyen una revolución del conocimiento.

Con las ciencias de la complejidad se habla de un avance en la ciencia, un progreso del conocimiento humano, por vía de ruptura y discontinuidades.

Es común encontrar posturas que hacen pasar como sinónimos a las ciencias de la complejidad con las ciencias sistémicas, por ejemplo dice Belohlavek que la investigación en ciencias de la complejidad necesita tener sus propios formatos de presentación, que es estructuralmente diferente al de los *papers* de las ciencias sistémicas, tomando en cuenta los siguientes elementos:

- 1) Un sistema desde la ciencias de la complejidad tiene límites abiertos, lo que implica que las experiencias no pueden ser reproducidas y sólo pueden ser emuladas en campos homólogos.
- 2) Teniendo límites abiertos no hay posibilidad de construir experiencias artificiales, para investigar un sistema adaptativo complejo.
- 3) Como tiene límites abiertos no puede ser observado. Los observadores son parte del sistema. Esto implica que la revisión de pares solo puede ser hecha sobre la base de *test* destructivos en campos homólogos.
- 4) Las condiciones del medio cambian, lo que implica que una experiencia que parece idéntica, puede producir resultados diferentes.
- 5) Los elementos de un sistema adaptativo complejo están integrados por la conjunción y con múltiples relaciones biunívocas. No hay relaciones causa efecto unívocas; esto implica que los únicos aspectos medibles válidos son los resultados obtenidos.
- 6) La predicción de resultados y la medición de los logros son la forma en que se confirma la validez del conocimiento de la estructura de un sistema adaptativo complejo.
- 7) Las discusiones con otras opiniones no tienen utilidad, ya que al tener los sistemas adaptativos complejos límites abiertos, sólo su aplicación permite confirmar la validez del conocimiento adquirido.
- 8) Para confirmar el conocimiento de sistemas adaptativos complejos se necesita hacer múltiples aplicaciones reales en campos

homólogos y análogos, precedidos por una predicción de los resultados que se obtendrán.

9) El método de investigación es la aplicación en sí misma, que tiene que estar dentro del campo de actividad del sistema adaptativo complejo.

10) Los resultados son los únicos aspectos medibles de los sistemas adaptativos complejos. (Belohlavek 9)

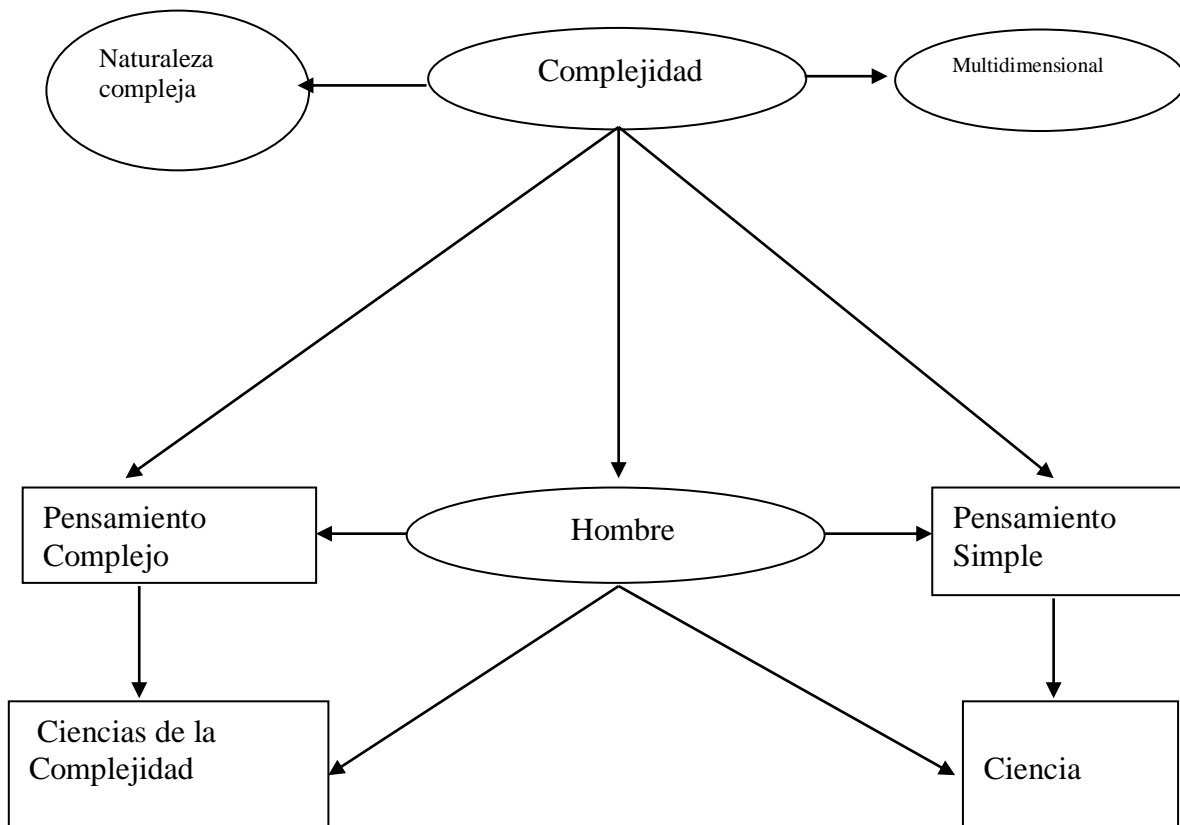
Las masas críticas de todos los elementos interdependientes de un sistema adaptativo definen su funcionalidad. El objetivo de las ciencias de la complejidad aplicadas es el estudio y la investigación de aspectos de la realidad, para encontrar los fundamentos y su funcionalidad con el fin de utilizar la información para hacer algo en particular.

A continuación se concentran las principales aportaciones a las ciencias de la complejidad desde las perspectiva de los autores ya antes mencionados

AUTOR	TÉRMINO	CARACTERÍSTICAS
Gómez	Ciencias de la Complejidad	Son el resultado de una creación que no siempre es directa. Se ocupa de las transiciones de orden y desorden, en el universo desde diferentes campos de estudio.
Belohlavek	Ciencias de la Complejidad	Argumentos, demostraciones lógicas, rigor, experimentos, modelaciones y simulaciones, que han enriquecido la comprensión del mundo y del universo.
Maldonado	Ciencias de la Complejidad	Es el manejo de sistemas abiertos en todo momento. Desde cualquier perspectiva.

Esquema 5 por César N. Acosta O. Características de las ciencias de la complejidad

En el siguiente esquema se contempla la postura de las Ciencias de la Complejidad, con relación a la complejidad:



Esquema 6 por Rafael Mauleón. Las ciencias de la complejidad.

Las ciencias de la complejidad se derivan del pensamiento complejo y a diferencia de la ciencia clásica, buscan la comprensión del universo, a partir de posturas contrarias, vislumbran lo opuesto y la metafísica. Para fines de esta investigación las ciencias de la complejidad se entienden como el resultado de una creación de argumentos y posturas frente a un objeto de estudio. Estas ciencias se ocupan de las transiciones entre el orden y el desorden de los sistemas, mediante demostraciones y modelos, que favorecen el enriquecimiento sobre la comprensión del universo. Por su parte, la complejidad es riqueza de pensamiento integrador, ya que asume principios y propuestas antagónicas entre si, concurrentes y complementarios, que no deja de lado la incertidumbre, lo eventual. Las ciencias de la complejidad buscan ir más allá de una resolución

reduccionista, aborda el orden y el desorden, así pueden tener más perspectivas.

El objetivo de las ciencias de la complejidad aplicadas, es el estudio y la investigación de aspectos de la realidad, para encontrar los fundamentos y su funcionalidad, con el fin de utilizar la información para hacer algo en particular. Las ciencias de la complejidad son consecuencia de investigadores que trabajan bajo la epistemología del pensamiento complejo. A diferencia de la ciencia clásica, buscan la comprensión del universo, a partir de posturas contrarias; vislumbran lo opuesto, inclusive se interesan por la metafísica.

Se entiende por ciencias de la complejidad el resultado de una serie de acciones sustentadas bajo ciertos argumentos y posturas, en relación a un objeto de estudio. Estas ciencias se ocupan entre otros aspectos en el de las transiciones entre el orden y el desorden de los sistemas, mediante demostraciones y modelos, que favorecen cierto modo de comprensión del universo.

Por su parte la complejidad provoca un pensamiento integrador, ya que se expresa bajo principios y propuestas antagónicas entre sí, concurrentes y complementarias, que no deja de lado la incertidumbre, lo eventual; es por eso lo que detona o lo que provocan los trabajos de las ciencias de la complejidad. En consecuencia, estas ciencias son resultado de los trabajos de investigadores que buscan ir más allá de una resolución reduccionista; abordan el orden y el desorden; generan de esa manera nuevas perspectivas de conocimiento desde la transdisciplinariedad.

1.1.4 La transdisciplinariedad

Para definir la transdisciplinariedad⁶, se retoma su raíz etimológica, proviene del prefijo *trans*: que significa aquello que es entre las disciplinas, a través de las diferentes disciplinas y más allá de toda disciplina. Su finalidad es la comprensión del mundo presente, uno de cuyos imperativos es la unidad del conocimiento. En la perspectiva de Morin, este término coincide con el periodo contemporáneo, es de gran uso en una variedad de campos de investigación, es hija de las imperfecciones crecientes y distintas a los modos dominantes de construir el conocimiento, desde hace aproximadamente tres siglos.

Ese modo dominante de construcción de conocimiento hace que hoy en día haya centenares de disciplinas, como consecuencia, el lenguaje especializado se convierte en una barrera aparentemente infranqueable para un neófito. Además, los desafíos mayores de nuestra época, como por ejemplo los desafíos éticos, requieren capacidades amplias.

Cabe señalar que, la necesidad indispensable de entrelazar las diferentes disciplinas se manifiesta en el surgimiento, hacia la mitad del siglo veinte, de la pluridisciplinariedad y después de la interdisciplinariedad. La investigación pluridisciplinaria aporta un a la disciplina en cuestión/la historia del arte o la filosofía en nuestros ejemplos/, pero ese "más" está al servicio exclusivo de esa misma disciplina. Dicho de otro modo, la gestión pluridisciplinaria sobrepasa las disciplinas pero su finalidad queda inscrita en el marco de la investigación disciplinaria. Por otro lado, la interdisciplinariedad tiene una mirada diferente. Conciernen a la transferencia de métodos de una disciplina a otra. Se pueden distinguir tres grados de interdisciplinariedad: a) *un grado de aplicación*. Por ejemplo, los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer; b) *un grado epistemológico*. Por ejemplo, la transferencia de los métodos de la lógica

6 Carta de la Transdisciplinariedad.

formal en el campo del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho; c) *un grado de concepción* de nuevas disciplinas (Tamayo 2011) Por ejemplo, la transferencia de los métodos de las matemáticas en el campo de la física ha engendrado la físico-matemática, de la física de las partículas a la astrofísica -la cosmología cuántica, de la matemática a los fenómenos meteorológicos o los de la bolsa -la teoría del caos, de la informática en el arte- el arte informático.

Para Nicolescou la transdisciplinariedad, es una forma de organización de los conocimientos que trascienden las disciplinas de una forma radical, así se entiende a esta como:

1. Aquello que está entre diversas disciplinas.
2. Es aquella que atraviesa todas las disciplinas.
3. Es lo que está más allá de ellas.

La transdisciplinariedad representa la aspiración a un conocimiento de lo más completo posible, que sea capaz de dialogar con la diversidad de los saberes humanos. De allí el diálogo de saberes y la complejidad, son inherentes a la actitud y conocimiento transdisciplinario, que esta postura parece ser una de las mejores alternativas de acercarse al *CONTINUUM*. (Nicolescou 27)

Los pilares de la transdisciplinariedad son los niveles de realidad, la lógica del tercero incluido y la complejidad; estos determinan la metodología de la investigación transdisciplinaria. Existe un paralelo sorprendente entre los pilares de la transdisciplinariedad y los postulados de la ciencia moderna. Los postulados metodológicos de la ciencia moderna han permanecido sin cambios desde Galileo hasta nuestros días, a pesar de la infinidad de métodos, teorías y modelos por los que han atravesado la historia de las diferentes disciplinas científicas. Pero solo una ciencia satisface enteramente los tres postulados: la física. Las otras disciplinas científicas satisfacen solo parcialmente los tres postulados metodológicos

de la ciencia moderna. Sin embargo la ausencia de una formalización matemática rigurosa de la psicología, de la historia de las religiones y de una multitud de otras disciplinas que no llevan a la eliminación de dichas disciplinas del campo de la ciencia. Aún las ciencias de punta como la biología molecular, no pueden pretender por el momento, al menos, una formalización matemática tan rigurosa como la física. Dicho de otra manera hay grados de disciplinariedad en función de que se tome en cuenta, más o menos de manera completa, los tres postulados metodológicos de la ciencia moderna.

La investigación transdisciplinaria correspondiente a un cierto grado de transdisciplinariedad se aproxima más bien a la multidisciplinariedad (como es el caso de la ética); a la de otro grado -el de la interdisciplinariedad (como en el caso de la epistemología)-; y aún a otro grado el de la disciplinariedad. (Nicolescou 29) La disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un solo y mismo arco: el del conocimiento.

Como en el caso de la disciplinariedad, la investigación transdisciplinaria no es antagonista sino complementaria a la investigación pluridisciplinariedad e interdisciplinaria. La transdisciplinariedad es sin embargo radicalmente distinta a la pluridisciplinariedad y a la interdisciplinariedad, por su finalidad, la comprensión del mundo presente, que es imposible inscribir en la investigación disciplinaria.

La finalidad de la pluri y de la interdisciplinariedad es siempre la investigación disciplinaria. Si la transdisciplinariedad es con frecuencia confundida con la interdisciplinariedad y la pluridisciplinariedad (como por otra parte, la interdisciplinariedad es frecuentemente confundida con la pluridisciplinariedad), eso se explica en parte por el hecho de que las tres desbordan las disciplinas. Esta confusión oculta las diferentes finalidades de estas tres nuevas aproximaciones.

“Absolutizar el carácter radicalmente distinto de la transdisciplinariedad en relación a la disciplinariedad, la pluridisciplinariedad y la interdisciplinariedad es extremadamente peligroso, ya que la transdisciplinariedad sería vaciada de todo su contenido y su eficacia en la acción reducida a la nada”. (Nicolescou 37)

El carácter complementario de las diversas aproximaciones, la disciplinaria, la pluridisciplinaria, interdisciplinaria y transdisciplinaria se pone en evidencia de una manera clara, por ejemplo, en *el acompañamiento de los moribundos*. Este paso relativamente nuevo de nuestra civilización es de suma importancia, porque, al reconocer el papel de nuestra muerte en nuestra vida, descubrimos dimensiones insospechadas de la vida misma. El acompañamiento de los moribundos no puede ahorrarse una investigación transdisciplinaria, en la medida en que la comprensión del mundo presente pasa por la comprensión del sentido de nuestra vida y del sentido de nuestra muerte en este mundo que es el nuestro.

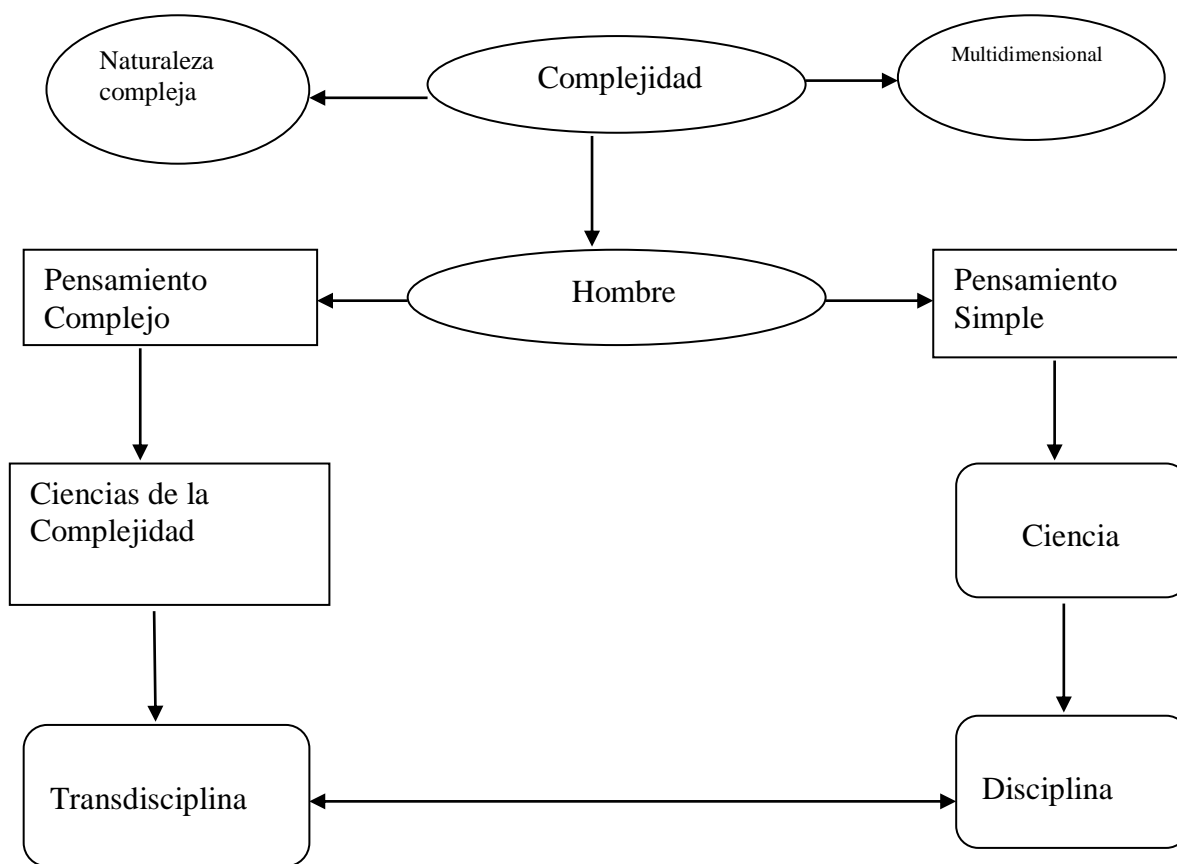
La transdisciplinariedad no renuncia de ninguna manera, ni rechaza las disciplinas. En este sentido transdisciplina y complejidad están estrechamente unidas como formas de pensamiento relacional, y como interpretaciones del conocimiento desde la perspectiva de la vida humana y el compromiso social. Nicolescu propone:

“Volvemos entonces a la imperiosa necesidad de proponer, vivir, aprender y enseñar un pensamiento complejo, que vuelva a tejer las disciplinas como una posibilidad de humanidad en completud; y que sólo de esta manera se vencería la eterna limitación y fragmentación del sujeto separado de sí mismo en la búsqueda del conocimiento.” (Nicolescou 37).

La transdisciplinariedad, se nutre de la investigación disciplinaria la cual a su vez se aclara de una manera nueva y fecunda por medio del conocimiento. Conforme han evolucionado las distintas ciencias y

disciplinas, la era contemporánea se enfrenta a una crisis de crecimiento, que entre otras cosas se basa en la construcción disciplinaria del conocimiento ligada a formas culturales con visiones cortas. A partir de ciertos modelos, escuelas y autores, se establecieron dogmas y doctrinas, así ha existido una noción teórica muy difundida acerca del surgimiento de las disciplinas científicas. En donde se ven involucrados diferentes campos de conocimiento competentes a la física, química, biología, conocimiento social. A través de las disciplinas y más allá de toda disciplina, desde el punto de vista del pensamiento clásico no hay nada. Aun cuando renuncia a la visión piramidal del conocimiento, el pensamiento clásico considera que cada fragmento de la pirámide por el gran *bang* disciplinario es una pirámide entera; cada disciplina pretende que el campo que le pertenece es inagotable. Para el pensamiento clásico la transdisciplinariedad es un absurdo, porque no tiene objeto. En cambio para la transdisciplinariedad el pensamiento clásico no es absurdo, pero su campo de aplicación es considerado restringido.

De esta manera se puede entender que la transdisciplinariedad es resultado del trabajo entre diferentes disciplinas y posturas. A continuación se desarrolla un esquema que nos ayuda a clarificar la concepción entre los diferentes términos.



Esquema 7, por Rafael Mauleón. La Transdisciplina

La transdisciplinariedad es la compilación de los resultados obtenidos de las diferentes ciencias y posturas. Contempla en su estudio al pensamiento simple y al complejo, como modos de abordar la realidad. Es entonces un camino que permite dialogar con los diferentes campos de conocimiento. Esta se nutre de las ciencias de la complejidad y de la ciencia, además contempla e integra el pensamiento simple y complejo, además de vislumbrar la pluridisciplinariedad y la multidisciplinariedad. Es también una forma de organización de los conocimientos, que como su nombre lo dice, va más allá de la concepción de una sola visión, ya que dialoga con conocimientos que están entre las disciplinas. En síntesis, son aquellos saberes que atraviesan las disciplinas e incluso lo que está más allá de ellas.

Luego entonces la transdisciplinariedad aspira a un conocimiento relacional, que abarca un pensamiento clásico y complejo, que no es finito, que aspira al diálogo y a la revisión permanente de sus postulados. Es entonces la transdisciplina un enfoque que atraviesa los enfoques tradicionales del pensamiento simple, planteando nuevos discursos.

Bajo este esquema la transdisciplinariedad busca resultados y los obtiene desde las ciencias de la complejidad, e inclusive de la ciencia clásica, cuya postura es disciplinar. Contempla para su estudio al pensamiento complejo, pero también al pensamiento simple, como modos de abordar la realidad. Es por eso una posibilidad que permite al hombre dialogar entre los diferentes campos de conocimiento propios de la complejidad.

La transdisciplinariedad se manifiesta desde las ciencias de la complejidad y de la ciencia tradicional, inclusive de la no ciencia. Contempla e integra el pensamiento simple y complejo, además de vislumbrar la pluridisciplina y la multidisciplina.

1.2 El Discurso

Se entiende como discurso de manera general, como un suceso de comunicación con un fin. De manera similar, podemos hablar de tipos o dominios sociales del uso del lenguaje y el discurso, por ejemplo, cuando utilizamos las expresiones "discurso médico" o "discurso político". El término discurso proviene del latín *discursus*, algunas acepciones del término se remiten a: un mensaje que se pronuncia de manera pública, además se trata de una acción comunicativa cuya finalidad es exponer o transmitir algún tipo de información y por lo general busca persuadir a los oyentes. Para la lingüística, el discurso puede ser oral o escrito. Desde la filosofía, éste es un sistema de ideas que construye de manera social. En este contexto, puede hablarse del discurso dominante en referencia a aquellas representaciones que son impuestas por clases sociales

superiores o dominantes, y que terminan siendo aceptadas o compartidas por la mayoría de la sociedad o por las clases dominadas.

Los discursos aparecen en diferentes ámbitos, estos mensajes son una parte esencial de la actividad política, ya que usualmente los candidatos en un proceso de elecciones, suelen comunicarse con la población a través de los discursos. El discurso también se utiliza en la presentación de productos o servicios. Un empresario puede convocar a la prensa y dar un discurso para anunciar la creación de una nueva marca. Por otra parte, se utiliza el término discurso de manera más concreta, como sustantivo contable, para referimos a una conversación determinada o a una noticia periodística.

Otro uso del término discurso (cuando se habla, por ejemplo, del discurso del neoliberalismo) es aquel que no se limita al uso del lenguaje ni a la interacción comunicativa, sino que se refiere a ideas o ideologías. Si bien también encontramos el término usado en este sentido en los estudios del discurso resulta evidente que oscurece aún más el panorama y por esta razón muchos especialistas prefieren evitarlo. A veces este sistema muy general del discurso y las ideas recibe el nombre de orden del discurso, (Foucault) noción que puede hallarse en estudios del discurso de inspiración más filosófica. El poder se ejerce y expresa a través del acceso diferencial a diversos géneros, contenidos y discursos. En los grupos dominados el acceso a gran variedad de discursos es limitado. Por ejemplo los profesores o directores de empresas, además de acceder al discurso del vendedor de verduras, tienen acceso a la prensa (en un papel activo), al discurso de la empresa, a los discursos científicos, a los discursos de las conferencias, a los discursos político, a diferentes textos, a una gran variedad de discursos públicos a los que otras personas no acceden.

Se cree que las élites tienen acceso activo a varios elementos de la comunicación: establecen las limitaciones de los tópicos determinando

quien debe hablar, sobre qué y en qué momento. Los grupos dominados tienen acceso activo solamente a conversaciones privadas, acceso parcialmente pasivo frente a los medios de comunicación, y un acceso parcialmente controlado a los diálogos institucionales, de ahí que me interesa trabajar con el discurso. Es en el discurso, donde se ha de describir el funcionamiento semiótico, Van Dijk señala:

Todas las ramas del saber que en algún modo están ligadas a los procesos de comunicación, la semiótica, la teoría de la información, la psicología, la sociología, la filosofía, entre otras, y, tienen interés en indagar las unidades funcionales y las reglas que subyacen al texto y a la comunicación. (Van Dijk 42)

El discurso desde Hendriks, no debe ser considerado sólo como perteneciente a la *parole* (frente a la lengua), o como formando parte del uso de la lengua, sino también como posible unidad formal del sistema lingüístico. Gran parte de los trabajos de análisis no sólo abarcan el discurso verbal o escrito, de allí que el campo de estudio se vaya ampliando de acuerdo a las características e intereses de cada investigador. El discurso puede identificarse con el enunciado. Así, el discurso independientemente de su clasificación o perspectiva teórica, contiene información de interés, relevante, de gran significación y repercusión en sus diferentes públicos, más allá de sus propios contenidos. De allí que su estudio sea fundamental en el desarrollo de esta investigación, porque da la pauta para entender el contexto, el contenido, la relación entre lo visual y la no violencia, propios del discurso cinematográfico.

1.2.1 El discurso como texto

El texto es aquella realidad inmediata (realidad de pensamiento y de emociones) sobre la cual pueden fundarse estas disciplinas y este

pensamiento (Bajtin 197). Es el lugar donde habita la razón de ser de cada discurso. Por otro lado el texto como objeto, permite por un común interés, la convergencia de distintas disciplinas. Desde la sociología, la sociolingüística y la psicología social hasta la teoría de la información y a la teoría de la comunicación, coinciden en trabajar con texto. Como indica P. Ricoeur "...el sentido del texto no es nada que lo refiera a una realidad exterior al lenguaje; consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes al todo; el sentido es el ligamento internos del texto." (Ricoeur 113)

La característica esencial del texto es la de ser interacción. El intercambio de significados es un proceso interactivo para ser intercambiados entre los miembros, los significados que constituyen el sistema social, deben ser representados en alguna forma simbólica intercambiable y la más accesible. Otro elemento que se debe considerar al interpretar el texto, es el contexto, que ha servido tradicionalmente de puente para relacionar las estructuras del lenguaje con las estructuras sociales. Esta ha sido identificada como sociolingüística, etnometodología, etnografía, incluso ha sido llamada pragmática, ya que se ha hecho notar la necesidad de tener en cuenta en todo momento el contexto en que se sitúa la producción lingüística.

Cicourel señala que, el discurso está siempre empotrado en un discurso más amplio. (Cicourel 25) En este sentido existe una relación más profunda con el contexto cultural y no solo el contexto de la situación. El participante en la interacción social (discursiva), posee una competencia que le permitirá contextualizar el discurso. Desde esta perspectiva, se identifican los elementos para sustituir la teoría de los roles, en busca de un concepto que permita precisar las relaciones entre los procesos cognitivos, en la aparición de los contextos. Es importante señalar que, el modelo etnometodológico es una caracterización del modo en que las personas crean situaciones y reglas. Al mismo tiempo se crean ellos

mismos sus realidades sociales. En términos generales, se necesitará el contexto exclusivamente de aquellos elementos de significación, necesarios para y desde el texto.

A partir de la perspectiva socio semiótica (Deplis, 119), el texto es contemplado como un intercambio social de sentido. El texto en una significación más general como un hecho sociológico y un encuentro semiótico, a través del cual los significados que constituyen el sistema social se intercambian. Por su parte el texto escrito y oral, es considerado como dato primario en el estudio del análisis del discurso, y en general, de todo el pensamiento teológico y filosófico en sus orígenes, éste, es el fundamento de este estudio.

1.2.2 Delimitación de los discursos

En el caso de una interacción o de un suceso comunicativo, en la mayoría de las situaciones es posible identificar y delimitar un discurso: se sabe dónde comienza y dónde termina, se sabe si el material está constituido por un único discurso o por varios discursos, como por ejemplo el cinematográfico. En la realidad cotidiana del discurso, hay dificultades imposibles de resolver con las nociones de discurso que provienen del sentido común. En estos casos, pueden ser necesarias nociones teóricas que definan el comienzo y el fin de un texto o de una conversación, su unidad y su coherencia, nociones que definan las relaciones intertextuales entre discursos diferentes, las intenciones de los que hablan y escriben, las situaciones, el tiempo, el lugar y otros aspectos del contexto de comunicación.

Las descripciones del discurso distinguen diversas estructuras. Una gramática puede describir oraciones o secuencias de palabras que tienen un orden específico. Algunas de estas secuencias son oraciones gramaticales que tienen sentido, mientras que otras no lo tienen.

Análogamente, si queremos aportar una descripción estructural del discurso, podemos comenzar por considerarlo como una secuencia de oraciones, es decir, como oraciones dispuestas en un orden específico. Algunas de estas secuencias constituirán discursos con sentido, coherentes, aceptables y otras no. En otras palabras, una descripción estructural debe establecer las diversas relaciones y condiciones que definen la discursividad de secuencias y de oraciones.

Desde la perspectiva de Lozano se puede mencionar que el discurso tiene tres dimensiones: el uso del lenguaje, la comunicación y la interacción. (Lozano 74) Cada una de estas distintas dimensiones puede tener diferentes características. Por ejemplo, cuando nos concentramos en el discurso como una forma de uso del lenguaje, es decir en el aspecto verbal de las emisiones, la lingüística distingue metafóricamente diversos niveles de esas emisiones, como si se tratara de edificios o construcciones. El discurso y su entorno pueden tener diferentes acepciones, siendo las que se plantean a continuación:

a) El discurso como acción e interacción en la sociedad.

Los discursos no sólo consisten en estructuras de sonidos o imágenes y en formas abstractas de oraciones (sintaxis), o estructuras complejas de sentido local o global y formas esquemáticas. También es posible describirlos en términos de las acciones sociales que llevan a cabo los usuarios del lenguaje cuando se comunican entre sí, en situaciones sociales y dentro de la sociedad, y la cultura en general. Es entonces el discurso, el detonador por naturaleza propio de las acciones por parte de una comunidad.

b) Discurso y sociedad:

La mayor parte de los estudios del discurso se desenvuelve en alguno de los ámbitos descritos hasta ahora o en varios de ellos a la vez: la forma, el sentido, la interacción y la cognición. Sin embargo, hemos visto

también que el contexto desempeña un papel fundamental en la descripción, la explicación del texto y la conversación.

Aunque no existe una teoría explícita del contexto y esta noción es utilizada por distintos estudiosos del tema con una amplia variedad de significados, podemos definirlo brevemente como la estructura de todas las propiedades de la situación social que son pertinentes para la producción o recepción del discurso. No sólo las características del contexto influyen sobre el discurso; lo inverso también es cierto: el discurso puede asimismo definir o modificar las características del contexto.

En síntesis, el aspecto contextual del discurso, abarca elementos de la sociedad y de la cultura que se incorporan en el análisis. Por ejemplo, la elección de ciertos pronombres específicos como formas de tratamiento más o menos cortés, presupone que los usuarios del lenguaje (y los analistas del discurso), poseen conocimientos acerca de las relaciones sociales. La variación léxica (la que se manifiesta, por ejemplo, cuando se opta por "terrorista" o por "luchador en pro de la libertad"), implica que los hablantes tienen opiniones e ideologías diferentes. Actos de habla (Austin y Searle) como los comandos, presuponen diferencias de poder y de autoridad. En todos los niveles del discurso encontramos entonces "huellas" de un contexto en el que las características sociales de los participantes desempeñan un papel fundamental, ya sea que se trate del género, la clase, la filiación étnica, la edad, el origen, la posición u otros rasgos que determinan su pertenencia a un grupo.

c) Análisis social del discurso:

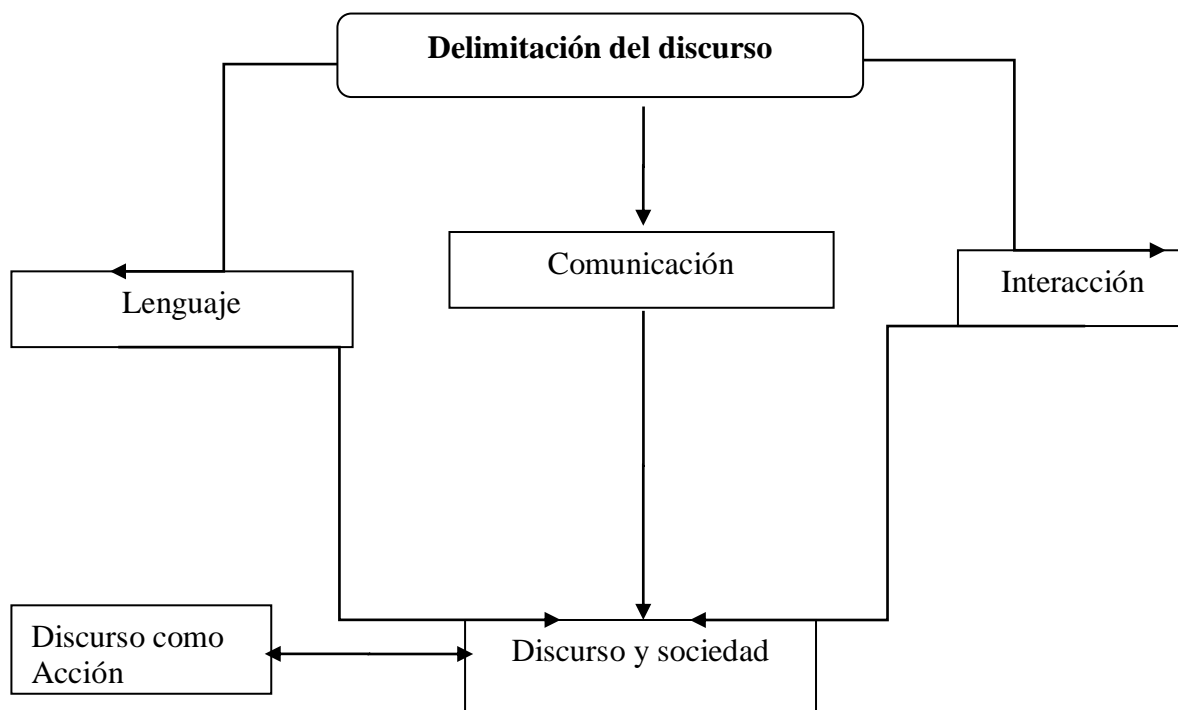
Si pretendiéramos explicar qué es el discurso, no nos bastaría analizar su estructura interna, las acciones que se desarrollan o las operaciones cognitivas involucradas en el uso del lenguaje. Para hacerlo, debemos dar cuenta del discurso como acción social, dentro de un marco de

comprensión, comunicación e interacción que a su vez forma parte de estructuras y procesos socioculturales más amplios.

De esta forma, la narración de historias, puede ser una parte constitutiva de la cultura de las grandes corporaciones; la argumentación y la retórica en el parlamento puede ser una parte intrínseca de la legislación y el discurso educativo puede definir el proceso social de la educación.

Si el análisis del discurso es una empresa transdisciplinaria⁷, lo es también el análisis social del discurso. Lo mismo vale para todas las formas de análisis aplicado del discurso que se dedican a estudiar las aplicaciones del discurso en la educación, los medios, la política, el derecho y otros campos donde las diversas formas y usos del texto, y de la conversación, desempeñan un papel fundamental. Con lo dicho anteriormente, surge el siguiente esquema que hace referencia a algunas de las distintas perspectivas que nos permiten delimitar el estudio del discurso, siendo el Análisis del Discurso, la que interesa trabajar en esta investigación:

⁷ Desde la visión de Edgar Morin, la transdisciplinaria es una forma de organización de los conocimientos que trascienden las disciplinas de forma radical. Se entiende por transdisciplina: aquello que está entre las disciplinas, lo que atraviesa a todas las disciplinas y lo que está más allá de ellas. Basarab Nicolescu menciona que la transdisciplinaria no renuncia ni rechaza las disciplinas, ésta es como flecha de arco del conocimiento humano. Se aspira a un conocimiento relacional, complejo, que aspira al diálogo y a la revisión permanente, por lo que nunca será acabado.



Esquema 8 por César N. Acosta: Delimitación del Discurso.

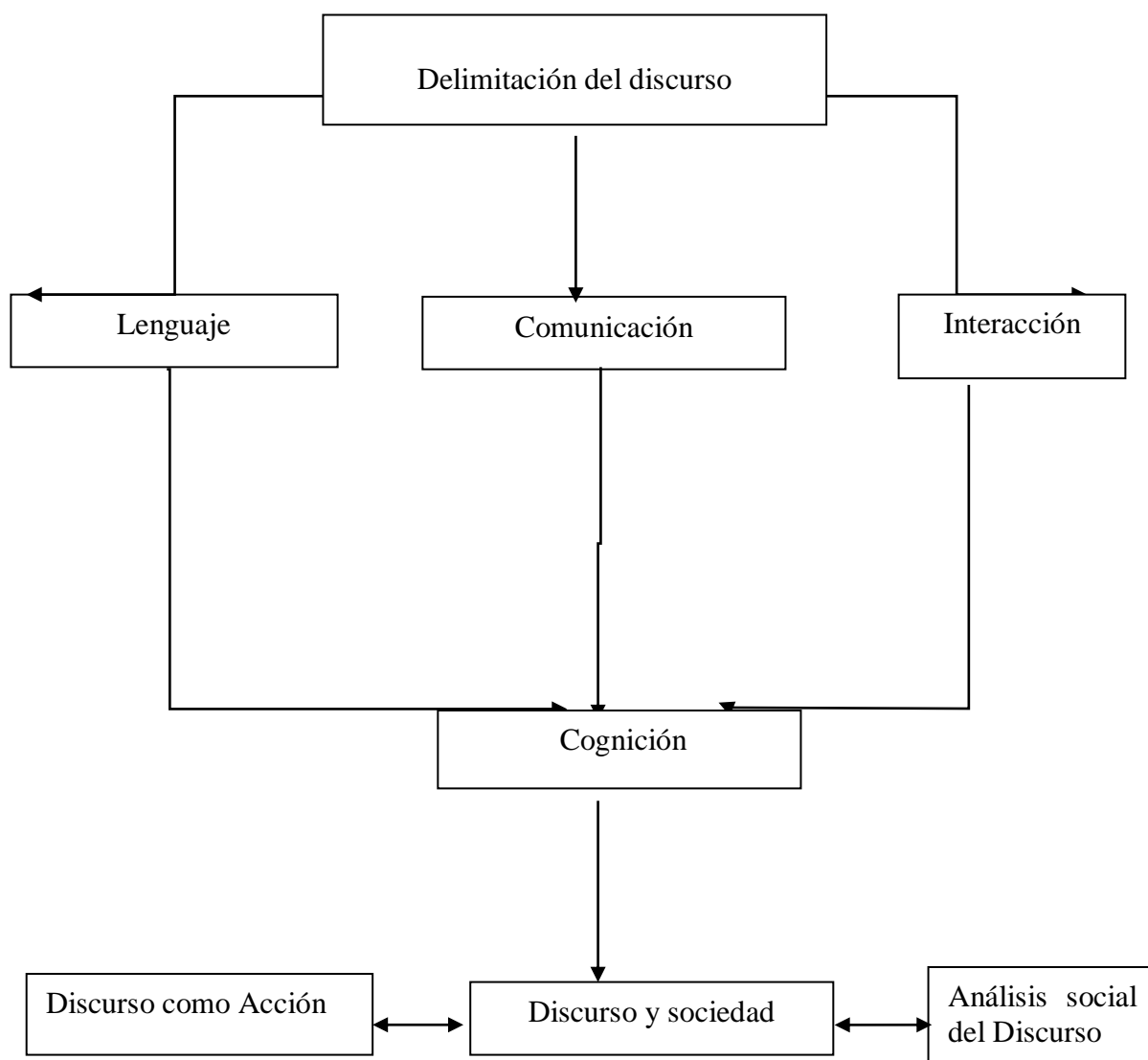
En este esquema se especifica la forma en la que desde la postura del lenguaje, la comunicación y la interacción, se delimita al discurso, además de resaltar la importancia del mismo.

1.2.3 Cognición social en el discurso

Otro aspecto a considerar, como lo propone Lozano (1985), es el papel que desempeña en la producción y comprensión del texto y la conversación: es la cognición, identificada en procesos y representaciones mentales. Muy pocos aspectos del discurso (sentido, coherencia, acción, etc.) pueden comprenderse y explicarse como corresponde, sin remitirnos a la mente de los usuarios del lenguaje. Además de los recuerdos y experiencias personales de sucesos (modelos), las representaciones socioculturales compartidas (conocimientos, actitudes, ideologías, normas, valores) por los usuarios del lenguaje (como miembros de un grupo), también desempeñan un papel fundamental en el discurso, así como en su descripción y explicación. De hecho, en muchos sentidos, la cognición

constituye una interfaz entre el discurso y la sociedad. (Van Dijk 2011) En síntesis, se ha caracterizado al discurso a través de tres dimensiones, a saber: el uso del lenguaje, la cognición y la interacción en sus contextos socioculturales. En ese sentido, cabe señalar que el esquema 1, es hasta cierto punto incompleto, en tanto no se considera el plano de la cognición. Es entonces que el estudio de la cognición se convierte en pieza fundamental, ya que en todo proceso de percepción se dan representaciones y procesos mentales en cada uno de los receptores del mensaje. La cognición aporta claridad, entendimiento, razonamiento y cúmulo de experiencias en la comprensión y desciframiento de los discursos.

Para los lingüistas y los psicólogos, los estudios del discurso destacan el hecho de que el uso del lenguaje, el pensamiento funcionalmente se plasma en la interacción social discursiva. En otro nivel, son los enfoques de las ciencias sociales, donde el discurso como acción y el análisis del discurso, subrayan la necesidad de estudiar las instituciones sociales y políticas, las organizaciones, relaciones de grupo, estructuras, procesos, rutinas y muchos otros fenómenos relevantes en el nivel de sus manifestaciones concretas, su expresión o realización en el discurso como uso del lenguaje, comunicación e interacción, sin olvidarse su plano cognitivo. Es por eso que se reformula el primer esquema del discurso, considerando la cognición y a continuación se expone:



Esquema 9, por César N. Acosta O. El Discurso y la Cognición.

No existe ninguna disciplina⁸ que brinde un enfoque tan amplio del lenguaje humano, donde la cognición, el lenguaje, la comunicación y la interacción se relacionan entre sí. En ese sentido lo transdisciplinario, multicultural y socialmente relevante, permite un acercamiento sobre esta condición revelada del discurso.

⁸Tampoco hay muchas disciplinas que permitan estudiarlos pequeños detalles significativos de la conversación y del texto y a la vez investigar los fascinantes procesos y representaciones de la mente social, así como indagar en los temas y problemas políticos y sociales fundamentales de nuestra época. Pocas disciplinas ofrecen tantas oportunidades de combinar la precisión formal con vastos marcos explicativos que den cuenta de cómo las personas usan el lenguaje, cómo piensan e interactúan, y de esta manera realizan y reproducen sus propios grupos, sociedades y culturas.

Cabe señalar que el estudio de la cognición transita desde la morfología y fisiología del ojo y del cerebro, además de contemplar cuestiones psicológicas relativas a la percepción. Cairo logra identificar algunos de los peligros perceptuales más comunes en su estudio. La combinación de formas y colores puede confundir al cerebro. Así, el proceso de comprensión del otro (atender selectivamente a estímulos socialmente relevantes, como interpretar acciones, palabras o gestos, a partir en un discurso, procesa información y responder adecuadamente), es demasiado complejo para dejarlo en la razón. De ahí que sean mecanismos emocionales los que rigen el proceso: aportando características propias como: la evaluación social, que es un proceso automático, estereotipado, activado bajo circunstancias específicas, dirigido al cuerpo y a los cambios mentales asociados. (Damasio, 1996) El detectar los estímulos sociales relevantes como voz, lenguaje corporal, contenido del discurso, entre otros, se pueden identificar ciertas respuestas somáticas basadas en interacciones con sujetos con esos rasgos.

La cognición se relaciona con el estudio de las actividades mentales, tales como ver, atender, recordar y la capacidad de resolver problemas, así el estudio de la cognición, es el estudio de procesos que reciben, transmiten y operan en la reinterpretación de la información. Dichos procesos operan en cada momento de vigilia y son parte de la personalidad, inteligencia y forma de interactuar socialmente. Comprender dichos procesos significa, comprender lo que significa ser humano.

1.3 Análisis del discurso

Diversos son los autores que han trabajado la concepción de Análisis del discurso, por ejemplo para Casetti "... el análisis se puede definir como un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado y consistente en su descomposición y en su sucesiva recomposición." (Casetti 18) La posibilidad de analizar un discurso, consiste en dividir y

fragmentar los contenidos del mismo, categorizar, clasificar, analizar e interpretar los contenidos, así no solo se comprenderá a profundidad, también se disfrutará y deleitará el contenido del mismo, con la ayuda de un método.

El Análisis del discurso desde la perspectiva de Luis Enrique Alonso:

... es una ciencia que se encarga del estudio de los discursos lingüísticos, escritos, sonoros y visuales en sus diferentes contextos, supone además los cuatro puntos siguientes [...] Los discursos se pueden considerar como una línea de enunciación simbólica [...] Los discursos son parte de un proyecto significante [...] Los discursos son una narración orientada hacia un fin [...] Todo proyecto busca transmitir un relato coherente al otro, es entonces el discurso el medio o canal a través del cual logramos este objetivo. (Alonso 21)

Los discursos son desde diferentes perspectivas, una línea de significados con un fin en particular, utilizan el lenguaje escrito, verbal o audiovisual, buscan transmitir o comunicar una idea, sentimiento, emoción, pensamiento o conocimiento de forma ordenada. Estos traen consigo diversos significados, que pueden repercutir en sus diferentes contextos, de allí que las herramientas de trabajo para su análisis, varían de acuerdo a las necesidades que se plantean. Existen diferentes tipos de discursos como lo son los relatos, los textos escritos, los sonoros, los visuales, los audiovisuales, los fílmicos, entre otros y son estos últimos los que interesan para esta investigación.

Para fines de este trabajo, se sostiene que el Análisis del discurso es la ciencia que se encarga del estudio de diferentes textos, entre ellos los lingüísticos (orales y escritos), sonoros, visuales, entre otros; los cuales serán descompuestos y recompuestos a través de un método y su diversas categorías para entender a profundidad su contenido y contexto.

Establecen también relaciones funcionales entre unidades o niveles y así explican por qué son utilizados.

Del mismo modo, establecen una conexión funcional entre las estructuras del discurso y las estructuras del contexto social y cultural, así como la relación existente entre estos dos tipos de estructuras y las estrategias cognitivas. Así, el análisis del discurso se mueve permanentemente entre el micro y el macro nivel de la conversación, del texto, del contexto o de la sociedad y viceversa. Puede hacer un análisis descendente del discurso, comenzando por esquemas generales abstractos, o ascendente, empezando por los elementos esenciales de los sonidos, las palabras, los gestos, los sentidos o las estrategias concretamente utilizados. Más importante aún, tal vez, es que el análisis del discurso proporciona las herramientas teóricas y metodológicas necesarias para un enfoque crítico fundamentado del estudio de los problemas sociales, el poder y la desigualdad.

Si bien el análisis del discurso contemporáneo, ha recorrido un largo camino desde los primeros estudios lingüísticos: los pronombres y la coherencia semántica, las primeras observaciones de la toma de turnos en la conversación, los estudios etnográficos iniciales acerca de las "maneras de hablar" en diversas culturas o los primeros experimentos acerca de la comprensión de textos. El análisis del discurso se ha transformado en una empresa vasta y transdisciplinaria, de la cual participan por lo menos media docena de disciplinas distintas, una empresa bastante compleja en algunas de sus ramas. Tanto es así que se ha producido una especialización y no siempre está asegurada la comprensión mutua, por eso parece necesaria la participación de la Transdisciplinariedad, la cual busca generar una comprensión más amplia de los diferentes niveles de realidad, es decir hace un corte transversal a las diferentes ciencias, para abordar una visión amplia y en constante crecimiento.

A partir del pensamiento complejo de la mano de Edgar Morin plantea las siguientes tesis: a) el todo es más que la suma de las partes, sin embargo en la parte podemos hallar el todo de un modo hologramático, razón por la cual se estudia el objeto o fenómeno en su multidimensionalidad, con el fin de no caer en el estudio de la simplicidad. La complejidad se entiende como la integración de conocimientos pertinentes a determinado objeto de estudio; b) si un sistema complejo tiene propiedades en común, que se comprenden en el contexto, ya que forman parte de un conjunto mayor, sin embargo, también se estudia la singularidad de las partes, que al igual que las propiedades pueden interactuar en el mismo sistema y con otros sistemas; y c) toda producción de conocimiento permanece en la incertidumbre. El discurso complejo es aquel que comprende la integración de diferentes disciplinas, categorías y perspectivas que permiten decodificar las diferentes lecturas del mismo, bajo el contexto en el que fueron creados y reinterpretados. El análisis del discurso es de naturaleza transdisciplinaria garantiza su continua renovación y su permanente inspiración en las fronteras de los dominios de conocimiento existentes. Es decir que, pese a las diferencias de enfoque y de método, existen ahora casos de análisis de textos y conversaciones que van desde la lingüística formal y la inteligencia artificial, hasta la psicología cognitiva, social y educativa, los estudios literarios, la semiótica y las ciencias sociales.

1.3.1 Constitución y desarrollo del campo del análisis del discurso

Es de mi interés realizar una síntesis teórico-metodológica, con el fin de proporcionar un panorama explicativo de cómo se distribuyen los modelos en las diferentes tendencias, sobre el análisis del discurso. Pero no se pretende elaborar un inventario completo, sino sólo enunciar los modelos más importantes y los fundadores de cada tendencia con base en el trabajo realizado por Haidar; por lo tanto no se consideran todos los planteamientos ya desarrollados desde una perspectiva inter o

transdisciplinaria, ni se integran las propuestas de las investigaciones pragmáticas, de los estudios de la oralidad y de las investigaciones sobre la literatura, con modelos muy originales y poco difundidos de Europa del este. (Haidar 66) Sin embargo, a pesar de estas limitantes, se cumplió el objetivo de proporcionar un panorama lo más representativo posible de los modelos más clásicos y de los más contemporáneos, desarrollados en el campo de análisis del discurso.

Es importante destacar en este campo la emergencia de la escuela francesa de análisis del discurso, cuya perspectiva fundamental es de Michel Pêcheux, quien aborda el Análisis automático del discurso. Aunque no me interesa profundizar en este fenómeno, creo que es importante lanzar algunas ideas para explicarlo. Una de ellas es que, la escuela francesa de análisis del discurso adquiere mucho relieve e importancia por la coyuntura en que surge, en la época en que Francia pasaba por múltiples crisis políticas, sociales y teóricas, alrededor de 1968, que explican por que sus objetos de estudio fueron y continúan siendo relevantes: el análisis del discurso político, desde el poder, de la ideología, la problemática del sujeto.

De este modo, su impacto ensombrece los estudios textuales, los modelos inmanentistas del estructuralismo, que ya se encontraban debilitados en la década de los setenta. Por supuesto que, con un análisis más detenido, podemos encontrar otras causas del peculiar estatuto de esta tendencia, que a posteriori logra conseguir un espacio, aunque todavía es origen de diversas polémicas constantes y muy duras, que además subsisten hasta hoy día en muchos investigadores, que se niegan a la apertura epistemológica, teórico-metodológica, a la inter y a la transdisciplina.

Desde su constitución, esta tendencia establece varias líneas de trabajo:

- Con la lingüística estructural.
- Con la pragmática.

-Con otros modelos del análisis textual propiamente, los que se refieren a la semiótica estructural narrativa.

Los horizontes teóricos han respondido en muchas épocas a fronteras espaciales, aunque en los momentos actuales de la globalización y de la cibernética, las fronteras se diluyen y pierden pertinencia, como hemos señalado.⁹ Estos señalamientos son muy importantes, principalmente para que los intelectuales, analistas del discurso, retomen lo que dicen en lo que hacen, procurando como sujetos especializados superar las contradicciones en sus prácticas profesionales y personales, lo que justifica la importancia de nuestro campo para la ética del sujeto y para el desarrollo de un pensamiento verdaderamente crítico.

El origen del análisis del discurso, se remonta a la primera mitad del siglo XX, las corrientes dominantes de las ciencias sociales no habían reconocido el lugar central del lenguaje en su doble función: por un lado, como núcleo de la constitución de lo social y de la socialización, y por el otro, como principal herramienta de trabajo científico. Sin embargo, desde los años 60 del siglo XX, esa tendencia se revirtió. Observamos un verdadero *boom* lingüístico (*the linguistic turn*), con diferentes ramificaciones que coloca el estudio del lenguaje en el centro de la atención de varias ciencias. Bajo su forma de discurso, el lenguaje ha comenzado a atraer como objeto de estudio, instrumentos y fuentes de información del interés de disciplinas tan diversas como la sociología, la antropología, la psicología y psicología social, la historia y la filosofía. Se comienza a superar así una separación histórica entre la lingüística y las ciencias sociales y humanas, que existía por lo menos desde el surgimiento del estructuralismo concebido desde finales del siglo XIX.

⁹ Pero, antes de estos procesos actuales, podemos mencionar algunos aspectos interesantes: mientras que el funcionalismo es un paradigma desarrollado en Inglaterra y en Alemania, el estructuralismo es propio de Francia; mientras en Alemania, se presenta un terreno fértil para el desarrollo de la filosofía —y algunos filósofos alemanes se consideran como herederos de los griegos—, en Italia y España se desarrollan otros tipos de estudios no filosóficos, sino humanísticos.

(Saussure 174) El nuevo objeto y en ese momento, el emergente campo multidisciplinario, contribuyó a las disputas internas en cada disciplina acerca del carácter axiomático de determinadas categorías y desarrolló una creciente conciencia sobre el lugar central del lenguaje/discurso como, sistema primario de lo social y cultural.

El análisis del discurso si bien surge de preocupaciones derivadas directamente de la Teoría Literaria y la Lingüística, pero poco a poco delineó para sí un perfil interdisciplinario, que abarca la Semiótica y la Filosofía del Lenguaje o la Sociología, con estudios de discursos producidos en diversas disciplinas. Asimismo, se planteó, tempranamente, un compromiso con la función colectiva del discurso y con la participación activa del orden social en la exploración de su material, de tal manera que no solo es la literatura el objeto de estudio de esta interdisciplina, sino el conjunto de discursos de toda índole, siempre y cuando pertenezcan a alguna esfera de actividad humana. Para considerar, las aportaciones del análisis del discurso, se propone el análisis de sus concepciones, a propósito de las coordenadas fundamentales planteadas, pero ahora desde la Transdisciplina, con el fin de comprender los diversos textos de ficción. Con ese fin, este análisis deberá partir de una revisión de algunas de las tendencias más reconocidas de esta corriente teórica. Hay primero que señalar que, con distintas denominaciones y definiciones (diálogo, acción, interacción verbal, prácticas discursivas, texto, etc.), el Discurso fue considerado como el lugar y el medio a través del cual los sujetos constituyen, reproducen y transforman el orden y las relaciones sociales. Contribuyen a este campo de conocimiento, la teoría de los actos verbales y la pragmática lingüística (Austin, Searle, Habermas, Levinson, Ehlich, Rehbein), el interaccionismo simbólico (Mead, A. Strauss, Glaser, Goffman), la etnografía de la comunicación (Gumperz, Hymes) y sociolingüística interpretativa (Gumperz, Tannen, Schiffrin), la etnometodología (Garfinkel, Cicourel) y el análisis conversacional (Sacks, Schegloff, Jefferson, Turner, Heritage), la teoría de la interacción verbal

(Kallmeyer, Schütze), la sociología de la reproducción y violencia simbólica (Bourdieu), el *analyse du discours* (Pêcheux, Robin, Maingueneau, Orlandi).

Se puede retomar que el análisis del discurso es una perspectiva, que nació en el marco de la crisis del paradigma estructuralista en las ciencias sociales. Si bien es difícil señalar un origen puntual, puesto que es el resultado de la confluencia de diversas perspectivas sobre los fenómenos significantes, es posible indicar algunos acontecimientos que lo hicieron posible. Sin embargo, desde el punto de vista lingüístico, Lozano subraya que hay al menos tres factores que fueron clave en la conformación del discurso como objeto de análisis (Lozano 83):

-El abandono de la oración como unidad de análisis. En 1957, Z. Harris propuso una teoría lingüística destinada al análisis de los encadenamientos de enunciados, y no al funcionamiento interno de la oración. A pesar de las críticas que se formularon a este modelo (Verón *Linguistique et sociology* 1987 37), tuvo un gran impacto en las primeras formulaciones del análisis del discurso francés, convirtiéndose así en un referente importante. En el mundo de habla inglesa y alemana, por esta época se desarrollaba el vasto campo de lo que en ese entonces se denominó gramática textual (Van Dijk 142) y lingüística del texto, que son los antecedentes inmediatos de las corrientes de análisis del discurso de habla inglesa.

-El redescubrimiento y la redefinición del sujeto. Las perspectivas que se abrieron con las investigaciones de E. Benveniste sobre el fundamento lingüístico de la subjetividad (Benveniste *Problemes de lingüistique générale* 1970 123) y el aparato formal de la enunciación (Benveniste 1970 b34), fueron centrales para comprender la lengua como un sistema de signos que sólo puede ser aprehendido en relación a determinados parámetros situacionales o, en su terminología, a una determinada

enunciación. Del conjunto de textos que definieron la teoría de la subjetividad, vale la pena destacar a Ducrot y Todorov (Todorov 94). Esta perspectiva fue central para la formulación de la teoría no subjetiva de la enunciación de M. Pêcheux.

-La preocupación por el uso del lenguaje en la comunicación. A partir del trabajo pionero de R. Jakobson en 1960, la comprensión del lenguaje y, en un sentido más amplio, de la naturaleza comunicativa de los sistemas de signos, se convirtió en una problemática central desde diversas disciplinas: la semiología de Barthes en la década de los sesenta, la sociolingüística (y la etnografía de la comunicación de Gumperz y Hymes a principios de los setenta). La relación que existe entre el sujeto y el lenguaje, está determinada por una relación incondicional, inseparable, han sido distintas y diversas las posturas de los analistas, sin embargo, el lenguaje es una actividad social, comunicativa. Por otro lado y desde el campo de la filosofía, Halliday (Halliday 72), plantea el reconocimiento de tres acontecimientos que confluyeron en la constitución del análisis del discurso:

-La pragmática y la teoría de los Actos de Habla. La serie de conferencias de J. Austin reunidas con el nombre *Cómo hacer cosas con palabras*, introdujo en la filosofía del lenguaje el concepto de performatividad: el uso del lenguaje no consiste simplemente en decir, sino que tiene también, y principalmente, una dimensión accional, es hacer. Esta corriente, que se denominó pragmática, se desarrolló paralelamente a las nuevas inquietudes en el campo de la lingüística y fue rápidamente adoptada en él, puesto que hacía del enunciado y la situación una totalidad indisoluble significado y acción. Su teoría fue continuada especialmente por J. L. Searle en 1969, quien la denominó Teoría de los actos del habla. También P. Bourdieu en 1982 llevó a cabo una reformulación de este concepto en una clave sociológica (Lozano 83), que luego fue retomada en numerosos trabajos de análisis del discurso.

-La perspectiva arqueológica. El impacto de Michel Foucault en las ciencias sociales también fue determinante para la constitución del análisis del discurso, puesto que desplazó el interés de la historia de las ideas al campo de los dispositivos de enunciación (en un sentido diferente del que tuvo en lingüística). A partir de su *Arqueología del Saber* (1969), los analistas del discurso se apropiaron de conceptos clave como formación discursiva, práctica discursiva, dispositivo, sistema de dispersión, etcétera. Algunas de las reformulaciones de sus categorías se encuentran sistematizadas por J-J. Courtine.

-El principio dialógico. La teoría del discurso desarrollada por el grupo denominado Círculo de Bajtín (Bajtin 53), estableció la naturaleza social del sentido lingüístico. Sin embargo, la convulsionada situación política de la Rusia soviética, mantuvo prácticamente en el olvido sus trabajos hasta mediados de la década de 1970, en que fueron traducidos por primera vez al francés. Sus aportes, que se pueden identificar alrededor del principio dialógico, permitieron comprender la función comunicativa como inherente al lenguaje, lo cual implica la imposibilidad de estudiarlo fuera de sus contextos sociales de uso. Relacionado a ese principio se encuentra el concepto de género discursivo, que establece que existe una correlación entre tipos relativamente estables de enunciados y esferas de la práctica social. Este concepto ha sido central para el análisis del discurso, especialmente en los desarrollos más actuales de J-M. Adam P. Charaudeau y D. Maingueneau. Para un análisis de esta categoría en las tradiciones de habla alemana e inglesa.

En América Latina se ha trabajado con la síntesis analítica, además de la convergencia de modelos, que se trabajan en México, Brasil, Perú, Argentina, Colombia y Venezuela. María Laura Pardo, Julieta Haidar, Graciela Sánchez, Adriana Bolívar, trabajan con el modelo transdisciplinario semiótico-discursivo.

1.3.2 Los principios del análisis crítico del discurso

Pese a la diversidad de enfoques y métodos utilizados, todas las disciplinas, incluso las ciencias transdisciplinarias retoman el estudio del discurso, se ajustan a ciertas normas que los investigadores deben atender, para que sus trabajos sean "apropiados" en ese dominio. Algunas de estas normas surgieron como reacción crítica en contra de los paradigmas dominantes en las respectivas disciplinas madre. Lo que implica que estas normas son históricas y pueden cambiar. Se puede establecer que hay enfoques epistemológicos multidisciplinarios, interdisciplinarios y transdisciplinarios. Desde la propuesta de Jorge Lozano existen algunos principios normativos en los discursos, desde un enfoque interdisciplinario:

-Texto y conversación naturales. Tal vez la actitud omnipresente en los estudios del discurso sea el interés prácticamente excluyente por la conversación y los textos tal como estos ocurren naturalmente. A diferencia de las investigaciones de la lingüística formal y la filosofía, se evitan aquí los ejemplos inventados o contruídos y se prefieren ejemplos de "datos reales", como grabaciones de video o audio de conversaciones o textos concretos extraídos de los medios masivos de comunicación o del ámbito educativo. En principio, los datos no se corrigen ni se "higienizan": se estudian "como son", es decir, en estrecha relación con su apariencia o utilización concreta en los contextos originales.

-Contextos. El discurso debería estudiarse como parte constitutiva de sus contextos local y global, social y cultural. En la conversación y en los textos hay muchas indicaciones de su pertinencia contextual, lo que obliga a observar y analizar en detalle las estructuras del contexto también como consecuencias posibles del discurso: las situaciones, los participantes y sus papeles comunicativos y sociales, sus metas, el conocimiento social pertinente, las normas y valores, las estructuras institucionales u

organizativas, etc. Pese a que todos lo reconocen en general la importancia del análisis contextual, se trata de un principio más pregonado que practicado concretamente.

-El discurso como conversación. Mientras que la mayor parte de los estudios tempranos del discurso, como los realizados en la literatura o los medios, se interesaba en los textos escritos, la mayor parte de los estudios contemporáneos del discurso se orienta hacia el análisis de la interacción verbal tal como se presenta en las convenciones informales y en otros diálogos más formales o institucionales. En efecto, a menudo se considera que la conversación es la forma básica o primordial del discurso. Por otro lado, si bien esta nueva orientación de los estudios del discurso fue una reacción ante el olvido en que quedó relegada la conversación cotidiana y mundana, esto no debería llevar a un abandono similar del vasto dominio de 106 textos escritos (a veces igualmente mundanos y cotidianos) en la sociedad.

-El discurso como práctica social de los integrantes de un grupo. Tanto el discurso hablado como el escrito son formas de la práctica social en un contexto sociocultural determinado. Los usuarios del lenguaje participan del discurso no sólo como personas individuales, sino también como miembros de diversos grupos instituciones o culturas. Así, a través del discurso, los usuarios del lenguaje pueden realizar confirmar o desafiar estructuras e instituciones sociales y políticas más amplias.

-Las categorías de los miembros de un grupo. Una de las prácticas más difundidas, especialmente en el análisis de la conversación, es la de no "imponer" nociones ni categorías preconcebidas propias de los analistas sino (también) respetar las maneras como los mismos miembros de un grupo interpretan, orientan y categorizan las propiedades del mundo social y su conducta dentro de este mundo, incluido el discurso. Evidentemente, este principio no debe interpretarse en el sentido de que

los analistas no van más allá de las categorías del sentido común de los usuarios del lenguaje ni tampoco en el sentido de que no deben desarrollar teorías que den cuenta sistemática y explícitamente del discurso como práctica social.

-Secuencialidad. En la producción como en la comprensión de la conversación y el texto, la práctica del discurso es fundamentalmente lineal y secuencial. Esto implica que, en todos los niveles, las unidades estructurales (oraciones, proposiciones, actos) deben describirse e interpretarse en relación con las precedentes, como ocurre, evidentemente, en las diversas formas de coherencia. También implica que, tanto en el plano mental como en el interaccional, los usuarios del lenguaje operan de un modo "en línea" o "permanente", es decir, de manera tentativa, posiblemente errónea, pero siempre con la oportunidad de reinterpretar o reparar las actividades e interpretaciones previas.

-Constructivismo. Además de secuencial, el discurso es constructivo en el sentido de que sus unidades constitutivas pueden utilizarse, comprenderse o analizarse funcionalmente como elementos de unidades superiores y más amplias, proceso que da origen a estructuras jerárquicas. Esto es válido para las formas, así como para el sentido y la interacción.

-Niveles y dimensiones. Los analistas del discurso suelen analizarlo en diversas capas, dimensiones o niveles y relacionar estos niveles entre sí. Estos niveles representan distintos tipos de fenómenos como los sonidos, las formas, los sentidos o la acción. En cambio, los usuarios del lenguaje operan estratégicamente con varios niveles o dimensiones del discurso al mismo tiempo.

-Sentido y función. Los usuarios como los analistas del lenguaje persiguen el sentido. En los procesos de comprensión y de análisis formulan preguntas tales como estas: "¿Qué quiso decir aquí?" o "¿qué sentido tiene tal cosa en el contexto en cuestión?" Como ocurre con otros principios, este tiene implicaciones funcionales y explicativas: "¿por qué se dice se significa tal cosa en este momento?"

-Reglas. El lenguaje, la comunicación y el discurso están gobernados por reglas. La conversación y el texto se analizan como manifestaciones o implementaciones de reglas gramaticales, textuales, comunicativas o interaccionales.

Sin embargo, el estudio del discurso concreto se concentra en cómo se pueden violar, pasar por alto o modificar esas reglas y qué funciones discursivas o contextuales cumplen tales transgresiones reales o aparentes.

-Estrategias. Además de aplicar reglas, los usuarios del lenguaje también conocen y emplean estrategias mentales e inter-accionales expeditivas en el proceso de comprensión o producción del discurso y en el proceso de consecución de sus metas comunicativas o sociales. La relevancia de las estrategias puede compararse con el juego del ajedrez: para poder jugar, los ajedrecistas deben conocer en primer lugar las reglas, pero también recurren a tácticas, estratagemas y movidas especiales dentro de una estrategia global destinada a defenderse o a ganar (Lozano 72). En el caso del análisis del discurso cinematográfico las estrategias son: un enfoque de lo interdisciplinario¹⁰ de los estudios del discurso, que parte de la definición del lenguaje como "una forma de práctica social:" para esta corriente, el analista no debe contentarse con observar y describir los

¹⁰ Desde la perspectiva de Yves Lenoir, *El enfoque interdisciplinario*, artículo. El enfoque interdisciplinario, en un sentido retoma las interacciones entre dos o varias disciplinas, refiriéndose a sus conceptos, procesos metodológicos y técnicos. Tiene la finalidad de producir nuevos saberes, por la creación de vínculos entre las áreas de la ciencia.

vínculos entre las estructuras sociales y los discursos, o indagar “objetivamente” sobre los fenómenos discursivos a partir de las categorías teóricas, sino que debe ser un “agente de cambio” (Van Dijk 50) y luchar con su labor como analista crítico contra la desigualdad social, la discriminación en sus diversas formas (racial, de género, etaria, religiosa, etc.). Es decir, los estudiosos críticos del discurso toman una posición social y política y emprenden sus análisis para cuestionar y combatir las distintas formas de la dominación; las teorías desempeñan un papel en la medida en que permiten poner al descubierto la desigualdad social, la discriminación y toda otra forma de dominación.

Esta corriente enfoca más en los problemas sociales que en las teorías o paradigmas de la disciplina. Parte de la convicción de que existe un acceso desigual a los recursos discursivos, lingüísticos y sociales, los cuales son controlados por las instituciones. Desde el punto de vista de los métodos, el enfoque suele describirse como supralingüístico, dado que las investigaciones incluyen en sus análisis el contexto social de manera no restringida.

Además de la teoría lingüística, un enfoque que tiene especial influencia en el análisis crítico del discurso son, las teorías sociales antes mencionadas, que representan por ejemplo los nombres de Antonio Gramsci, Louis Althusser, Michel Foucault, Pierre Bourdieu, puesto que ofrecen marcos y categorizaciones para el estudio de la ideología y las relaciones de poder que se construyen y reproducen en el discurso. Nombres de referencia en esta corriente como ya antes se dijo, son Norman Fairclough, Ruth Wodak, Roger Fowler, Teun Van Dijk, Luisa Martín Rojo, entre otros. Estas corrientes, difieren tanto en términos metodológicos como terminológicos. Sin embargo, comparten algunos presupuestos básicos acerca de la definición del objeto discurso como la articulación compleja de una superficie lingüística o textual con las condiciones extralingüísticas que la hicieron posible. Esto significa que es

imposible realizar un análisis discursivo de un texto sin analizar su contexto, concepto en sí mismo lábil y que sólo puede ser definido en función de los objetivos de la investigación desde el punto de vista de las distintas ciencias sociales que intervienen en ella. Este es el verdadero desafío epistemológico y metodológico que plantea el análisis del discurso desde esta corriente: construir un objeto cuya materialidad lingüística no borre su materialidad socio-histórica, y definir una metodología que no privilegie un aspecto sobre el otro.

De esta manera, la determinación de las propiedades relevantes del contexto de un discurso no se puede llevar a cabo desde el punto de vista de la lingüística, sino desde su relación con la ciencia social que provea el marco interpretativo que le da materialidad socio-histórica al texto. Así, un análisis discursivo desde la perspectiva de la etnografía de la comunicación considerará como unidad de análisis del evento comunicativo, que se puede caracterizar, siguiendo a D. Hymes (Hymes *Pidginization and Creolization of Languages* 1972 58) con el acróstico *SPEAKING*: *Situation* (Situación), *Participants* (Participantes), *Ends* (Finalidades), *Act Sequences* (Secuencias de actos), *Key* (Clave), *Instrumentalities* (Instrumentos), *Norms* (Normas), *Genre* (Género discursivo).

Se lleva a cabo un análisis del discurso desde la perspectiva lingüístico-funcionalista, la unidad de análisis será el texto, comprendido, en términos de M.A.K. Hallida como la realización lingüístico-textual de los sentidos que intervienen en el contexto: el Campo, que define la naturaleza de la acción social que se lleva a cabo con la comunicación; el Tenor, que consiste en la estructura de roles de los participantes; el Modo, que es la función social que cumplen el lenguaje en general, y el texto efectivamente producido, en esa configuración desde la perspectiva del análisis crítico del discurso, este utiliza las tres dimensiones de Halliday pero a partir del punto de vista específico del contexto cultural, social e

ideológico de los actores involucrados. (Halliday 198) Esta última corriente, en la que encontramos a R. Wodak y Van Dijk privilegia como objeto de análisis las relaciones de poder en una coyuntura específica.

Como señala D. Maingueneau la limitación de una construcción *a priori* del corpus a analizar, la unidad de análisis es el conjunto de propiedades lingüísticas y textuales de una serie de materiales, que sólo en una segunda instancia son explicadas causalmente por su contexto político. (D. Maingueneau 43)

Para fines de esta investigación es necesario enfatizar los principios de la escuela francesa de análisis del discurso, en los que se basa Julieta Haidar, ya que es de mi interés y pertinencia abordar desde esta escuela el fundamento del modelo de análisis propuesto.

1.3.3 Enfoques del análisis del discurso

Desde la perspectiva de Alonso, el análisis del discurso debe de considerar diferentes aspectos, como los sociales y lingüísticos, que son determinantes en el desarrollo del individuo; además es importante considerar las diferentes corrientes que han surgido a lo largo de la historia sobre estos estudios, entre las que destacan (Alonso 156):

a) El análisis del contenido: se ven los patrones de palabras, en el caso del discurso verbal o escrito, una vez que se codifica un patrón de palabra se descarta la polisemia de mensajes. Para realizar este tipo de análisis, se pueden hacer categorías semánticas, así se pueden llegar a analizar sus cercanías o lejanías y sus relaciones. Esta técnica trabaja más con una señal de significado único, que con un signo polisémico. Ante este tipo de

análisis se debe tener cuidado en eliminar la connotación¹¹ (aquello que se interpreta) y, lo que más se repite no es lo que más importa socialmente. Se busca la estructura matriz, el elemento invariante. El análisis estructural busca las formas básicas de composición, busca un modelo de enunciación que se repite porque es allí en donde se puede lograr reinterpretar parte del significado de la obra. Sus principales representantes son Babbie, Frisbie, Roberts, Weber, Wimmer, Dominick, McKeone y Holsti.

b) El análisis estructural: surgió como un análisis de textos, casi siempre importado desde la lingüística. Este busca una estructura matriz, con un elemento invariante. Los estructuralistas suelen hablar de lexemas o semantemas, elementos mínimos de sentido, que se componen según ciertas reglas de composición y codificación. Se cree que las diferentes unidades se componen de un código oculto, así el trabajo del investigador es encontrar los elementos que ayudan a integrar este tipo de código; los autores que trabajan en este análisis son: McCormac, Olvera, Tuma, Sterling, Weaver, Avenburg y Belluzzi.

c) Análisis socio-hermenéutico: en este tipo de análisis por lo general se trabaja con la idea de discursos sociales (parámetros de análisis), con la intención de hacer algo. Estos discursos sociales son interpretación en contextos sociales, buscan estar en diálogo con otros autores, y, en un mismo contexto. Este análisis es la ciencia de la interpretación. Se busca la posición del sujeto. Y además las hace desde un sujeto. Hay que componer un relato sobre los relatos. Es una labor de creación, siguiendo las líneas de argumentación; algunos de los autores que han trabajado con esta línea de investigación son Valero, Jiménez y Coca. A continuación se trabajará con las principales corrientes del análisis del discurso. Si bien no todos los discursos se abordan desde una perspectiva similar, es

¹¹ La connotación desde Roland Barthes, es un sistema cuyo plano de expresión está constituido a su vez por un sistema de significación, que en la mayoría de ocasiones son complejos, en los que el lenguaje articulado forma un sistema. (Barthes 91)

necesario elegir cual es el método que se va a elegir para alcanzar el objetivo que se ha planteado.

1.3.4 Principales corrientes del análisis del discurso

Durante la década de 1970 comienzan a conformarse las dos corrientes principales de Análisis del Discurso: por un lado, en torno a los trabajos de R. Robin, M. Pêcheux y D. Maingueneau se conforma la llamada Escuela Francesa de Análisis del Discurso. Por el otro, la corriente primero conocida como Lingüística Crítica y luego denominada Análisis Crítico del Discurso, tuvo sus primeras formulaciones sistemáticas entorno a los desarrollos teóricos de R. Hodge y G. Kressy las investigaciones en gramática y lingüística textual de Teun Van Dijk, y M. A. K. Halliday.

Hoy en día conocemos que existe una tercera corriente, que es la transdisciplinaria y que como ya se dijo, es la que interesa trabajar durante el desarrollo de este proyecto, diversos son los autores que trabajan con esta línea, entre ellos, Morin, Haidar, Sánchez Guevara, Valencia, entre otros.

Por otro lado, existe otra propuesta de clasificación hecha por Julieta Haidar, quien de acuerdo a su orientación geográfica sugiere la siguiente perspectiva:

En América Latina:

- a) El modelo transdisciplinario semiótico discursivo. Entre otros autores lo trabajan: Julieta Haidar, Graciela Sánchez Guevara, José Luis Valencia, entre otros.
- b) Los estudios de síntesis analítica: convergencia de tendencias y modelos.
Países en donde se trabaja: México, Venezuela, Brasil, Perú, Argentina, Colombia y Venezuela.

Tendencia española:

- a) El modelo semiótico para la comunicación masiva. El autor representativo es: Moragas Spa.
- b) El modelo discursivo-textual. El autor representativo es: Jorge Lozano.
- c) El modelo comunicativo pragmático: El autor representativo es: Jesús Ibáñez.

Tendencia francesa:

- a) Semiótica narrativa: los autores precursores: Roland Barthes, Bremond, Greimas, Genette, Kristeva.
- b) Modelos de la enunciación: los autores precursores: Benveiste, Maingueneau, Kebrat.
- c) Relación discurso-poder: el autor precursor es: Michael Foucault.
- d) Escuela francesa de análisis del discurso: destacan los autores precursores: M. Pêcheux, Regine Robin.

Tendencia americana:

- a) El modelo distribucional: destacan: Zellig Harris.
- b) El Modelo generativo-transformacional: el autor: Noam Chomsky.
- c) La Etnografía de la comunicación: los autores: Dell Hymes y Gumperz.
- d) El Análisis discurso-poder y género: el autor: Deborah Tannen.
- e) Los Modelos de análisis argumentativos: de la lógica informal y de retórica.

La primera reclasificación muestra y divide las dos principales corrientes de los orígenes del análisis del discurso, por otro lado la segunda clasificación, pretende ubicar por regiones de acuerdo a la nacionalidad de cada autor; estas reclasificaciones abren un panorama más amplio de los autores contemporáneos que se han dado a la tarea de trabajar con el análisis del discurso. La intención de este apartado no es validar una u otra, ya que cada una responde a formulaciones diferentes y es siempre necesario exponer esas diferencias, con el fin de que el lector decida si le

conviene una más que otra. Hay que recordar que es interés la perspectiva que dirige Julieta Haidar, la cual tiene cabida en ambas propuestas y cuya base está en la escuela francesa.

1.3.5 La escuela francesa de análisis del discurso

La escuela francesa de análisis del discurso como antes se dijo, surgió en la coyuntura intelectual de los años 60, bajo el estructuralismo, y se articuló alrededor de una reflexión sobre la escritura, en la que confluyeron la lingüística, el marxismo y el psicoanálisis de Dominique Maingueneau. La tradición en la que se enmarca esta escuela es aquella que asocia la reflexión sobre los textos y la historia: en cierto sentido, esta escuela vino a ocupar el lugar vacante dejado por la vieja filología, pero con unos presupuestos teóricos y metodológicos completamente distintos.

El análisis del discurso en Francia, a partir de los años 60, es un oficio de lingüistas, historiadores y de algunos psicólogos; las referencias a problemáticas filosóficas y políticas conformó la base transdisciplinar de una reflexión sostenida sobre la construcción de un enfoque discursivo para los procesos ideológicos de Michel Pêcheux. Esta escuela de análisis del Discurso se fundamenta en los conceptos y los métodos de la Lingüística; sin embargo, para individualizarla frente a otras orientaciones de los estudios sobre el discurso, es preciso añadir que esta escuela presta una atención especial a textos producidos en el marco de instituciones que constriñen fuertemente la enunciación, en los cuales se entrecruzan aspectos históricos, sociales, políticos y que delimitan un espacio propio al interior de un interdiscurso dado. Los objetos propios del análisis del discurso de la escuela francesa, corresponden con el concepto de *formaciones discursivas*, elaborado especialmente por Michel Foucault, en el sentido de: "... un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido una época dada,

y por un aire social, económico, geográfico o lingüístico que han originado las condiciones de ejercicio de la función enunciativa...” (Focault 114)

Desde esta perspectiva, el analista no selecciona un *corpus* porque haya sido producido por un individuo dado, sino por la forma de enunciarlo, que es el correlato de cierta posición socio histórica, cuyos enunciadores son así enteramente sustituibles. Además sostiene así una relación cercana con la historia, los textos de archivo, la sociología: de allí que la atención se concentre en un inicio en los textos escritos, a diferencia de otros enfoques sobre el discurso, más influidos por la sociolingüística y el interaccionismo. Dominique Maingueneau distingue el análisis del discurso “de primera generación”, de finales de los años 60 y principios de los 70, en los que esencialmente se buscaba poner en evidencia las particularidades de las formaciones discursivas (el discurso comunista, socialista, etc.), considerados como espacios relativamente autárquicos que se estudiaban a partir de su vocabulario, y el análisis del discurso de “segunda generación”, ligado a las teorías enunciativas.

Los tópicos en que se destacan los estudios de esta escuela son el mecanismo de la enunciación, la heterogeneidad enunciativa y la polifonía, la paráfrasis y la reformulación, los géneros discursivos, la presuposición, los conectores de argumentación y el análisis léxico del discurso. Algunos autores de referencia actuales son Jacqueline Authier-Revuz, Jean Paul Bronckart, Patrick Charaudeau, Michel Charolles, Bernard Combettes, Oswald Ducrot, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Dominique Maingueneau, entre muchos otros.

La escuela francesa de análisis del discurso toma como unidad de análisis, siguiendo a D. Maingueneau el dispositivo de enunciación que vincula dialécticamente (y no por un presupuesto causal) una serie de regularidades lingüísticas y textuales con determinados actores y prácticas sociales. La determinación de las propiedades relevantes de dichas

prácticas para la formulación de los textos constituye la descripción de lo que esta escuela llama las condiciones socio históricas de producción. La relación sistemática entre dichas condiciones y el conjunto de textos producido a partir de ellas configuran el objeto del análisis del discurso. Gran parte de las tendencias de los estudios del discurso en América Latina, se basan en la escuela francesa de análisis del Discurso, de allí que algunos de sus modelos tomen como antecedente este trabajo, tal y como lo aborda Julieta Haidar y que ya antes se planteó.

1.3.6 Análisis del discurso en América Latina

Las tendencias en América Latina en torno al análisis del discurso, se basan en la síntesis analítica: convergencias de tendencias y modelos que se trabajan en México, Brasil, Perú, Argentina, Colombia y Venezuela. Julieta Haidar, Graciela Sánchez y José Luis Valencia, trabajan el modelo Transdisciplinario semiótico discursivo. Los diferentes analistas del discurso intentan ir más allá de estas definiciones características del sentido común. Admiten que el discurso es una forma de uso del lenguaje. No obstante, puesto que esta última definición continúa siendo imprecisa y no siempre conveniente, introducen un concepto de "discurso" más teórico, a la vez que más específico y más amplio en sus aplicaciones. Pretenden incluir otros componentes esenciales en este nuevo concepto; a saber, quién utiliza el lenguaje, cómo lo utiliza, por qué y cuándo lo hace.

El pensamiento complejo implica la construcción de un nuevo *episteme*, que nos permita estudiar el mundo real en su totalidad como un sistema complejo. Para Herbert A. Simon, la complejidad adopta una forma jerárquica en la cual los sistemas poseen ciertas propiedades en común y están en constante interacción. (Simon 219) El investigador a través del *continuum* puede llegar a resultados a cerca del objeto de manera integral, con la única certeza de que lo estudiado haya quedado cerrado solo en un momento determinado, ya que siempre existirá la posibilidad

de que vuelva a abrirse a nuevas observaciones, teorías y a nuevas comprobaciones, como el caso de la cybercultura, movimiento de vanguardia en la reflexión cognitiva de los procesos cyber-socio-culturales de la comunicación.

Decir que el discurso es un suceso de comunicación es una caracterización que incorpora algunos de estos aspectos funcionales. En otras palabras, las personas utilizan el lenguaje para comunicar ideas o creencias (o para expresar emociones) y lo hacen como parte de sucesos sociales más complejos, por ejemplo, en situaciones tan específicas como un encuentro con amigos, una llamada telefónica, una lección en el aula, una entrevista de trabajo, una consulta con el médico: también cuando leen o escriben una noticia periodística.

Desde el planteamiento de Haidar el concepto de discurso se identifica con tres dimensiones principales: a) el uso del lenguaje; b) la comunicación de creencias (cognición) y c) la interacción en situaciones de índole social. Si se tienen en cuenta estas tres dimensiones, no es sorprendente que sean varias las disciplinas que participan de los estudios del discurso, como la lingüística (para el estudio específico del lenguaje y su utilización), la psicología (para el estudio de las creencias y de cómo estas se comunican) y las ciencias sociales (para el análisis de las interacciones en situaciones sociales).

Para fines de esta investigación, se retoman algunos elementos del modelo de Julieta Haidar, quien ha hecho un trabajo de investigación complejo en análisis del discurso verbal, lo cual se expone a continuación y es de mi interés retomar los elementos más significativos para elaborar la propuesta de análisis del discurso cinematográfico.

1.4 El modelo de análisis del discurso transdisciplinario de Julieta Haidar

Julieta Haidar asume que el análisis del discurso transdisciplinario de las ciencias humanas y sociales, en su trabajos estudia principalmente el discurso escrito y hablado. Estos dos discursos, están comprometidos con el descubrimiento de órdenes, reglas, regularidades y estructuras. A continuación se trabajan algunos conceptos de Julieta Haidar, (2006) para el planteamiento de un análisis del discurso cinematográfico, debido a su pertinencia para abordar los problemas de poder, ideología, y algunas de las materialidades semiótico-discursivas. Es importante enfatizar que, aunque el modelo se oriente más a lo lingüístico constituye una herramienta teórico-metodológica para el análisis de cualquier producción semiótico-discursiva, incluyendo la cinematográfica. Además, es necesario señalar que los el modelo operativo transdisciplinario (*MOT*), no es suficiente para el análisis concreto, para esto es necesario la construcción de “modelos analíticos transdisciplinarios” que permitan abordar las prácticas semiótico-discursivas de manera concreta, es decir, llegar al dato y analizarlo.

Este modelo sintetiza los principales ejes y rutas analíticas, los movimientos más importantes que configuran el campo del análisis del discurso y de la semiótica, además explica la articulación entre estos ámbitos, ya que sostiene que existe una complementariedad teórico-metodológica importante entre los dos, que se deriva de la producción y la reproducción de los sentidos desde la palabra hasta cualquier tipo de semiosis no-verbal.

Para el desarrollo del modelo desarrollado por Haidar, se seleccionó como ya antes se dijo, a la escuela francesa de análisis del discurso, de las innumerables tendencias del campo de análisis del discurso, ya que es pertinente para abordar los problemas relacionados no sólo con el poder y

la ideología, sino con las otras materialidades semiótico-discursivas y porque además plantea una teoría objetiva del sujeto. Sin embargo, aunque la espina dorsal de este modelo se sitúe en esta tendencia, al asumir una posición teórico-metodológica desde la transdisciplina, se pueden integrar todos los elementos valiosos de otras corrientes, como son la lingüística textual, los análisis argumentativos, las teorías de la narración y las del sujeto, entre otros.

La mayoría de los elementos analíticos se sintetizan en su modelo, denominado: Modelo semiótico-discursivo transdisciplinario, donde se diagraman los ejes teórico-metodológicos para el análisis de cualquier práctica semiótico-discursiva, sus componentes o ejes son:

- ° Los criterios tipológicos de los discursos.
- ° Las propuestas para el análisis de las condiciones de producción (CP) circulación (CC), recepción (CR) semiótico-discursivas.
- ° Las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos.
- ° Los sujetos y las prácticas semiótico-discursivas.
- ° La producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo.

Para entender los criterios de esta construcción transdisciplinaria, se retoman los siguientes ejes. En el primer eje se reconoce que existen varios intentos para clasificar los discursos/textos, entendidos como los criterios tipológicos de los discursos; entre los cuales podemos citar la propuesta de Bakhtine, de Guespin, de Todorov, entre otras de las diversas tendencias del campo. En esta propuesta, elaborada desde finales de la década de los ochenta, se utilizan los criterios que parecieron más operativos y se construyó una tabla matricial de doble entrada para poder clasificar los discursos con bases teórico-metodológicas.

El segundo eje, se enfoca en la síntesis propuesta para el análisis de las condiciones de producción, circulación y recepción de los discursos, intenta abarcar lo más relevante producido en el campo, en la cual se integran aportes de diferentes tendencias. Las condiciones de producción (CP), circulación (CC) y recepción (CR) de las prácticas semiótico discursivas, son importantes y relevantes porque deconstruyen el sentido común, para dar cuenta de la densidad compleja del poder y del poder de la palabra, del signo, de los lenguajes, de la semiosis y de los discursos. Para analizar las dichas condiciones se han sintetizado ocho propuestas:

1. Las condiciones de posibilidad de emergencia de los discursos y de las distintas semiosis.
2. La relación entre formación socio-histórico-cultural-política, formación ideológica/hegemónica y formación discursivo-semiótica.
3. Las formaciones imaginarias en las prácticas semiótico-discursivas.
4. La relación discurso/semiosis y coyuntura.
5. Las gramáticas de producción y recepción de las semiosis y de los discursos.
6. La aceptabilidad de los discursos y de las semiosis.
7. Los procesos de interdiscursividad, intertextualidad y de intersemiosis.
8. La situación y las interacciones comunicativas de las prácticas semiótico-discursivas.

En el tercer eje, las propuestas para el análisis de las materialidades y funcionamientos semiótico-discursivos abordan los mecanismos más operativos para dar cuenta de la arquitectura semiótico-discursiva desde la cual se producen y reproducen los innumerables sentidos. Mientras que las materialidades llegan a 13, los funcionamientos son innumerables y sólo explicitamos algunos a modo de ejemplo, ya que preferimos manejar una propuesta analítica abierta.

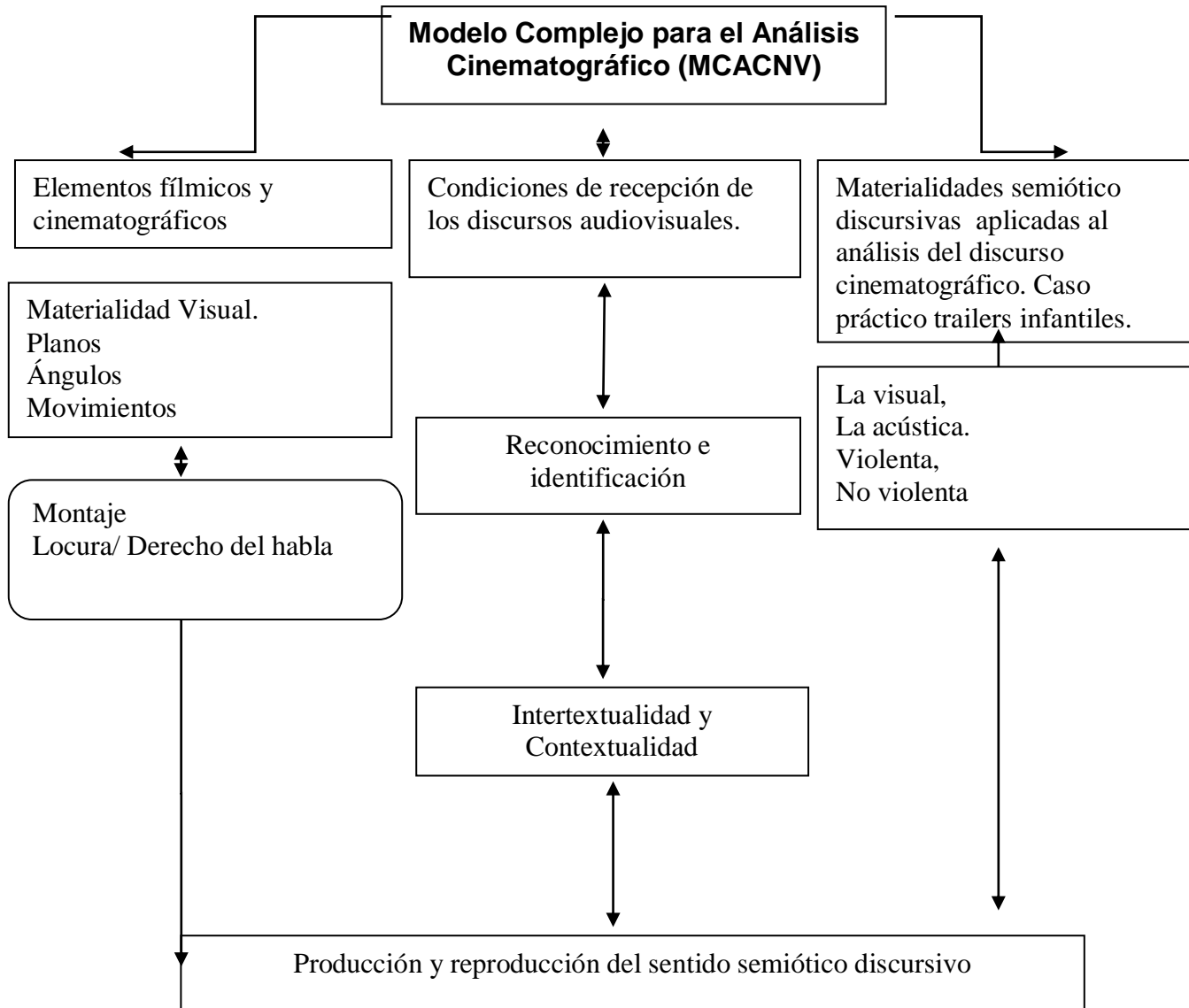
El cuarto eje, la discusión sobre los sujetos, la subjetividad, se realiza desde diversos ángulos, para llegar a la propuesta de una teoría objetiva del sujeto, como lo plantea Michel Pêcheux, y que ya antes fue mencionado. Las prácticas semiótico-discursivas no se pueden desvincular de la subjetividad, porque sin sujetos no podrían existir.

En el quinto eje, se plantean los funcionamientos que configuran la arquitectura de la producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo. La problemática fascinante del sentido siempre constituye un reto, un desafío para cualquier investigación y análisis.

A continuación se presenta el modelo complejo para el análisis cinematográfico, del cual retomo del modelo de Julieta Haidar, como base para este planteamiento.

1.4.1 Modelo complejo para el análisis cinematográfico (MCACNV)

Del modelo de Julieta Haidar se retoman algunos de los elementos que se consideran pertinentes para la elaboración del **Modelo complejo para el análisis cinematográfico no violento (MCACNV)**



Esquema 10 por César N. Acosta y Rafael Mauleón, propone un esquema para llevar a cabo el análisis del discurso cinematográfico

1.4.1 Los ejes analíticos del modelo de análisis propuesto

En 1985 se realizó la primera proyección del cinematógrafo de los hermanos Lumière en el Gran Café de París. Desde entonces y hasta la fecha, se han planteado desde diversas disciplinas sociales cómo es que el

cine comunica. Y cuando se habla de comunicación cinematográfica se pretende al mismo tiempo conocer las características de esta, los elementos que conforman el modo que se articula. Se ha pretendido analizar desde la herramienta anterior, la estructura significativa cinematográfica, para dar cuenta de su funcionamiento como medio de expresión.

Jean Mitry concibe el cine como un "... lenguaje susceptible de expresar ideas y sentimientos..." (Mitry 7). Por lo anterior, podemos mencionar que el cine relaciona dos tipos de materias significantes tal y como lo propone Lauro Zavala:

° **Lo fílmico.** Códigos compartidos por otros lenguajes como el hablado, el pictórico, el fotográfico, el radiofónico y son: la percepción, el reconocimiento e identificación cultural, los simbolismos y connotaciones, las estructuras narrativas y el sonido.

Por otro lado, lo fílmico retoma elementos paradigmáticos de diferentes lenguajes, entre ellos los verbales, los fotográficos, los sonoros, es el estilo narrativo; mientras que lo cinematográfico es todo aquello que se identifica en el discurso, como texto. El espacio, el tiempo y la causalidad de toda narración cinematográfica, son los elementos que ubican al *filme* en un lugar, época y condiciones determinadas con base en causas justificadas y así permiten la evolución de las acciones y de los personajes. El cine retoma elementos del teatro para la construcción de su escenarios y al dirección de escena, tal y como se percibe en las películas *El libro de la selva*, *Mad Max furia en el camino*, con los protagonistas y antagonistas.

Es el espectador quien conecta las relaciones espacio-temporales y causales de tal manera, busca comprender lo ocurrido, a la vez se

especula sobre lo que puede suceder. Así, el *filme* establece relaciones entre relato y narración en términos de orden, duración y modo.

1. Orden. El relato puede organizar los acontecimientos de diversas formas, ya de manera lineal, ya a través de retrocesos (*flashbacks*) o adelantos (*flashforwards*). El uso del montaje como recurso primordial desde la preproducción, el rodaje y la postproducción.
2. Duración. Es la relación entre tiempo diegético y el tiempo real, así como entre el tiempo del relato y el de la narración. En el primer caso, el tiempo diegético no suele coincidir con el real, al menos que se trate de propuestas concretas como la del filme. Por lo común el relato es más corto, aquí se utiliza un mecanismo más cercano al funcionamiento de la memoria que al de una lengua: la elipsis, pues gracias a ella se pueden eliminar partes reiterativas e innecesarias.
3. Modo. Consiste en el punto de vista desde el que se conducen los acontecimientos y puede ser mediante un narrador omnisciente, un personaje principal o secundario.

Como todo relato en transformación de un estado X a otro Y, el cine de ficción lo hace de manera paradójica: "... poder y no poder prever la continuación, querer conocerla y no quererlo." (Barthes, 125) A esto Roland Barthes lo nombró la tensión entre la intriga de predestinación y las frases hermenéuticas.

La intriga de predestinación consiste en un programa que durante los primeros minutos del filme parte del relato, así como su resolución. En este momento, el espectador se formula una hipótesis y, si es atento, los mismos elementos del filme le marcarán el camino hacia el desenlace. De aquí se deriva la importancia que tienen los créditos y las primeras secuencias del *filme*. La verosimilitud se construye a partir de condiciones

externas e internas. Las condiciones externas son las costumbres de una sociedad, pues se espera que los personajes actúen según las convenciones vigentes, así las acciones y las funciones de éstos deben ser previsibles por el espectador. Las condiciones internas de lo verosímil, tienen su punto de partida en las relaciones entre películas de un mismo género.

° **Lo cinematográfico.** Son los elementos relacionados con la imagen en movimiento, definen la especificidad del cine como obra artística: el encuadre, el plano, el campo, el fuera de campo, el montaje, los movimientos de cámara, entre otros. Pero en palabras de Metz, principalmente la sintagmática de las imágenes. Que es una combinación ordenada de signos interactivos, dentro del discurso audiovisual.

La identificación cinematográfica entre el espejo y la pantalla consiste en que ambas son superficies cuadradas que limitan y aíslan al objeto representado. Para Metz esta primera identificación es aquella en la que el espectador se identifica con su propia mirada a través del punto de vista de la cámara y en este sentido su visión es privilegiada, su ojo organiza, desde su única posición al filme. Ahora bien, esta identificación requiere de ciertos usos del código cinematográfico que oculten al espectador el carácter de voyeur: horizontalidad del encuadre, transparencia en el montaje al juego de las miradas de los personajes entre campo y fuera de campo.

El ángulo extraño, precisamente porque es extraño, nos lleva a sentir mejor lo sencillamente, en su ausencia, ya teníamos un poco olvidado nuestra identificación con la cámara. (Metz 55)

Dentro de estos códigos podemos retomar los planos y movimientos de cámara:

Abreviatura	Nombre de la toma en inglés	Nombre de la toma en español	Descripción
BCU o ECU	<i>Big Close Up o Extreme Close Up</i>	Gran Primer Plano	Ojo, Nariz, Oreja, ceja. Da énfasis en el detalle del rostro.
CU	<i>Close Up</i>	Primer Plano	Cuello a cabeza. Énfasis en los gestos y sus emociones respectivas. Recomendable dejar aire
MCU	<i>Medium Close Up</i>	Plano Medio Corto	Pecho a cabeza, busto. Intención de seriedad, se usa en noticias. Dejar le aire
MS	<i>Medium Shot</i>	Plano Medio	Cintura a cabeza. Tiene la intención de mostrar interacción con la gente, se usa en magazines. Dejar aire
MTS	<i>Medium Two Shot</i>	Plano Medio Doble	Dos personas a cuadro tomadas de la cintura a la cabeza. Se usa para dar idea de interacción de dos personas.
TS	<i>Three Shot</i>	Plano Triple	3 personas
GS	<i>Group Shot</i>	Plano de Grupo	4 o más personas
MLS	<i>Medium Long Shot o American Shot</i>	Plano Americano	Rodillas a cabeza. La toma se hace debajo de las rodillas. Dejar aire
LS	<i>Long Shot</i>	Plano de conjunto o Plano completo	Pies a cabeza. Dejar aire
VLS	<i>Very Long Shot</i>	Plano General	Es un toma de contexto que abarca todo el escenario, pero de forma tal que abarca todo el escenario

Esquema 11 por César N. Acosta, esquema que permite clasificar los planos en el discurso cinematográfico

Como parte del trabajo de análisis se llevó a cabo el análisis de las tomas de cada uno de los trailers, que se seleccionaron para poner en práctica este modelo.

Los principales movimientos de cámara son:

- 1) *Paning left*.- Es un movimiento panorámico que nos descubre el entorno, y nos permite enfatizar ciertos elementos significativos. En este caso el movimiento se realiza hacia la izquierda.

- 2) *Panning right*.- Tienen el mismo sentido que el *paning left*, pero el movimiento se realiza hacia la derecha.
- 3) *Tilt up*.- Es un movimiento panorámico que no permite descubrir y enfatizar elementos del entorno. El movimiento se realiza hacia arriba.
- 4) *Tilt down*.- Se iguala al anterior, pero el movimiento se realiza hacia abajo.

Estos movimientos de cámara se realizan sobre el propio eje de la cámara en el tripié.

- 5) *Dolly in*.- Es un movimiento que da la impresión de introducirse a algo, pero este se realiza acercándose al objeto filmado con la cámara.
- 6) *Dolly out*.- Es un movimiento que nos da idea de abandonar un lugar o una cosa, se hace alejando la cámara del objeto o lugar filmado con la cámara.
- 7) *Travelling*.- Es un movimiento de cámara en el que se acompaña el movimiento de un personaje, sea siguiéndolo con la cámara; o sólo siguiendo, sin mover la cámara, la trayectoria del mismo.
- 8) *Travelling Around*.- Es un movimiento que consiste en desplazar la cámara alrededor del personaje.

Estos movimientos se identifican en el desarrollo del análisis en los *trailers* seleccionados.

Los principales ángulos que se utilizan en producción son:

- **Picada:** Consiste en darle a la toma, que se hace desde arriba, una cierta inclinación. Puede hacerse del lado izquierdo o derecho.
- **Contrapicada:** Con este ángulo la toma que se haga desde abajo tendrá una cierta inclinación. Esta siempre se hace del lado opuesto a la picada.
- **Nadir:** La toma se hace de forma tal que vemos al personaje totalmente desde abajo. El ejemplo más claro es cuando queremos

tomar la planta de los pies de algún sujeto. Es una vista inferior

- Cenital: Bajo este ángulo la toma nos muestra al individuo encuadrado desde una vista totalmente desde arriba, aquí podemos ver la cabeza del personaje. Es una vista superior.
- Holandés o aberrante: Del ángulo medio sugiere una inclinación del cuadro ya sea a la izquierda o a la derecha, de forma tal que se rompe el equilibrio en la toma. Nos da la impresión de alguien que está tirado en el suelo.

Los ángulos que se describen, se enumeran en el análisis propuesto y la constante en los cuatro trailers, es el medio; aquel que está a la altura de los ojos del personaje.

Los tipos de montaje más utilizados en el lenguaje audiovisual son:

- a) Cronológico. Sigue el hilo de la historia pero en una secuencia de tiempo.
- b) Paralelo. Muestra dos lugares, personajes o situaciones que se están dando al mismo tiempo.
- c) De ideas. Pretende crear, con lo mostrado en pantalla, una asociación a un sentimiento o una idea particular.
- d) *Flash back*. Pretende explicar suceso presentes a partir de hechos pasados. Da la idea de recuerdo de un personaje.
- e) *Flash forward*. Pretende mostrar las proyecciones a futuro que nuestro personaje tiene con respecto a un hecho presente. Por ejemplo: si pones a un hombre que mira a una mujer y después de una transición se le ve casándose con ella.
- f) Elipsis. Suprime parte de la historia, dejando los elementos necesarios para contar la historia, de forma tal que ésta se entienda.

Resultado del análisis de los diferentes tipos de montaje, el que mas aparece es el de elipsis, aquel que omite aquellas situaciones que no son relevantes para entender el significado de la historia.

La iluminación en el discurso cinematográfico

El objeto de la iluminación es crear atmósferas, y dar énfasis. La intensidad en este caso viene a significar la cantidad de luz que se necesita para cubrir una determinada área. La calidad del color se refiere a la gama de colores que pueden surgir de la luz blanca.

La dispersión puede ser:

- a) Suave, cuando se iluminan las sombras con el fin de crear un cierto ambiente.
- b) Dura, cuando se pretende crear sombras acentuadas.

El triángulo básico de iluminación está compuesto por principios básicos:

1. Luz *key*.- Es la luz principal que se encuentra detrás de cámara, y que ilumina por la parte superior, con una inclinación de 45°, al objeto que saldrá a cuadro.
2. Luz *fill*.- Es la luz de relleno, atenúa o apoya la aparición de sombras.
3. Luz *back*.- Es la luz de fondo que no sirve para dar profundidad.

Cada película utiliza de acuerdo a su contexto diferentes ambientes cinematográficos. En el caso de Mad Max, gran parte de sus escenas se desarrollan en el desierto, se utiliza luz natural y en postproducción se eliminan algunos efectos para eliminar las sombras. Todo lo contrario sucede con el Libro de la Selva, en donde el ambiente es oscuro en la medio de la selva, allí el tratamiento es distinto.

Estos son los elementos más significantes, aquellos que están presentes en el lenguaje fílmico de manera constante y presente, es por eso que es importante tomarlos en cuenta en el análisis de los discursos.

Es importante destacar que varios analistas como Metz, utilizan la categoría de acción social, que no se puede homologar ni a la de prácticas sociales, ni a la de praxis social porque pertenecen a construcciones teóricas distintas. Además es necesario establecer algunas especificidades de las “prácticas semiótico-discursivas”, tal y como lo menciona Julieta Haidar, frente a las otras prácticas socio-histórico-cultural-políticas:

1. Están antes, durante o después de cualquier práctica sociocultural-histórico-política.
2. Producen, reproducen y transforman la vida social en todas sus dimensiones.
3. Tienen una función performativa, porque pueden producir diferentes tipos de prácticas socio-histórico-cultural-políticas.
4. Son en sí mismas prácticas socio-histórico-cultural-políticas.
5. Producen y reproducen, de diversas maneras, las distintas materialidades que las constituyen (siendo muy importantes para la producción y reproducción de la hegemonía y del poder).
6. Pueden también generar procesos de resistencia y de lucha contra la dominación y la explotación.

El cine es una práctica sociocultural histórica-política. Ya que representa parte de las tradiciones, costumbres, ideologías, formas de actuar, lenguaje y simulación, de situaciones representativas de las sociedades.

La consideración de los discursos como prácticas semiótico-discursivas, con un estatuto y funcionamiento peculiares, constituye uno de los planteamientos más importantes de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso, con la influencia de Foucault, que nos lleva a algunas reflexiones. En primer lugar, considerar la contradicción entre práctica discursiva y no-discursiva que introduce la interrogante de por qué funcionan y son eficaces los discursos y las semiosis, a pesar de las contradicciones. Para explicar la persuasión y eficacia semiótico-discursivas hay algunos factores:

- El uso de mecanismos retóricos de persuasión.
- Los funcionamientos de la ideología.
- La presencia continua del inconsciente, etc.

El uso del montaje, los planos, los ángulos, los movimientos de cámara, aunado al guión, dan al discurso cinematográfico, un mecanismo retórico de persuasión y entretenimiento. Por otro lado, la ideología está directamente ligada al desarrollo de la trama de los personajes y el contexto en donde se llevan a cabo las historias que se narran en la pantalla grande.

Las materialidades semiótico-discursivas

Estas las define Julieta Haidar (2006) como un conjunto trans-oracional en donde funcionan reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas; es decir aquellos métodos en los que se pueden validar y dar forma a una reinterpretación de los discursos. Así estas prácticas se delimitan por reglas de cohesión y coherencia que implica condiciones de producción, circulación y recepción. Además contiene varias materialidades y funcionamientos. Sus principales características de las materialidades y sus funcionamientos son: como un dispositivo de la memoria de la cultura, generador de sentidos, heterogéneo y políglota. Es un soporte productor y reproductor de lo simbólico, entre otras características materializa los cambios socio-cultural-histórico-políticos. Son una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional, es una práctica subjetiva polifónica. Los objetos discursivos deben ir apareciendo con un orden que los articule y que el productor y el receptor puedan seguir estos son los hilos semántico-lógicos de los discursos. (Revisar el Anexo II, las materialidades)

En la escuela francesa, el discurso se articula al proceso de producción-circulación-recepción en donde el texto sólo es el producto. Desde lo

transdisciplinario el discurso es: un conjunto trans-oracional con reglas sintácticas, semánticas y pragmáticas, con reglas de coherencia y cohesión. Está siempre articulado con las condiciones de producción, circulación y recepción. Es una práctica en donde emergen múltiples materialidades y funcionamientos complejos. Es una práctica socio-histórico-cultural-política ritualizada y regulada por las instituciones de todo tipo y por lo no-institucional. Es una práctica subjetiva polifónica. Lo polifónico está integrado orgánicamente en las subjetividades.

Para aceptar e implementar este modelo teórico metodológico desde la transdisciplina, es necesario ver varias consideraciones:

- 1) Las diversas disciplinas involucradas en las materialidades deben reconstruirse desde una perspectiva transdisciplinaria, lo que conlleva a múltiples ampliaciones y convergencias.
 - 2) Las diversas categorías deben ser definidas de manera transdisciplinaria y ser operativas para lograr analizar el poder, la ideología y los simulacros en las películas y en su semiosis.
- (Haidar 57)

Las materialidades y sus funcionamientos semiótico-discursivos son muy importantes de abordar, porque son componentes constitutivos fundamentales de todas las prácticas semiótico-discursivas. Las materialidades conforman las capas, lo que Foucault denomina la arqueología del saber. (Foucault 89) Estas materialidades y sus funcionamientos están en todos los discursos y semiosis, de diferentes formas y en distintos grados, y constituyen una herramienta teórico-metodológica fundamental para el análisis de las prácticas semiótico-discursivas. Las materialidades de interés para esta investigación se basan en aquellas que se aplican en el análisis del discurso del cine. A continuación, se expone el desarrollo y la explicación de algunas de las materialidades, con sus respectivos funcionamientos y obtenidos del

trabajo de Julieta Haidar (2016):

° Acústica, visual. Estas dos son las que sirven como sustancias más pertinentes y productivas para los diferentes significantes del signo. Desde una óptica occidental existen sólo los cinco sentidos sensoriales y perceptivos; pero si nos ubicamos desde otras perspectivas, podemos plantear un sexto sentido, que no pasa por estos biológicos, sino remite a otras dimensiones parapsicológicas, como es el tercer ojo del hinduismo, la telepatía, la dimensión mágica de los chamanes, lo extrasensorial en general, la telequinesis entre los budistas. Si se aceptan estas consideraciones, podemos integrar una sexta materialidad del signo desde lo no-occidental, que no pasa por los canales normales sensoriales-perceptivos, lo que nos introduce en la semiótica de lo invisible. En el caso del cine la acústica visual, es la materia prima de la producción, es lo que da vida a las historias que en un principio estaban plasmadas en un guión. Es gracias a que la imagen en movimiento da vida a los personajes, que estas historias cobran un significado.

° Ideológica. Esta materialidad —junto con la del poder— es una de las más trabajadas, por la importancia que tiene en la producción y reproducción de los sujetos y de la vida social misma; para analizarla ya existen muchas propuestas, de las cuales se seleccionan únicamente algunas. En Pêcheux, esta materialidad está planteada desde tres categorías orgánicamente articuladas, que son: formación social, ideológica, discursiva. En Regine Robin, la propuesta es bastante similar, pero ella introduce la categoría de coyuntura. En Reboul, la materialidad ideológica es analizada de una manera muy sugerente a través de las funciones del lenguaje de Jakobson, y está ligada totalmente al poder. En Van Dijk, se plantea una aproximación sociocognitiva a la ideología, por lo cual la define como el marco que organiza las representaciones sociales; la ideología es mental y social, en el sentido de que son mecanismos mentales que controlan las actitudes. En Thompson, se relaciona la

materialidad de la ideología con la cultura, se reubica su estatuto dando un especial énfasis a la construcción del sentido social en torno al poder. Esta constituye una síntesis muy condensada de un debate y de una polémica siempre vigente, porque a través de la materialidad discursiva de la ideología es como se interpelan y se constituyen los sujetos. En este texto, en el estado actual de la cuestión, sostiene que la ideología se debe pensar desde formaciones ideológicas, que a su vez producen una estructura de aparatos ideológicos, que pasan por el Estado y por la sociedad civil, produciendo y reproduciendo sistemas de valores, de sentidos, pero también prácticas socio-culturales. Para un estudio más completo de esta materialidad, es importante admitir que existe un *continuum* entre la ideología en sentido restringido —como la distorsión, la alienación— y en sentido amplio—como la conciencia del mundo y de la realidad. La complejidad para analizarla deriva de esta oscilación entre los dos polos, lo que produce contradicciones, ya que los sujetos son interpelados por muchas ideologías. Esta materialidad, en el análisis de los trailers infantiles, ayuda al analista a ubicarse en contexto, además de que permite descifrar el porqué de la historia dentro de las normas y contextos determinados.

Además, lo ideológico constituye la base para entender los mecanismos de la persuasión semiótico-discursiva, así como para explicar por qué ideologías tan conservadoras, como la del racismo, pueden sobrevivir y reaparecer continuamente después del genocidio de la Segunda Guerra Mundial, y de tantos otros. Esta materialidad explica también por qué la religión opera, por lo menos en las posiciones fundamentalistas y oficialistas de la iglesia, en un sentido de dominación y de sujeción no reflexivas.

Con esta explicación de las materialidades que, como se planteó, están presentes en todas las prácticas semiótico-discursivas, es importante añadir algunas consideraciones. En primer lugar, los modelos de análisis

semiótico-discursivos no pueden considerar a todas las materialidades señaladas porque serían poco operativos e inabarcables; por lo tanto la selección depende del tipo de discurso y de las problemáticas de la investigación. En segundo lugar, los modelos desarrollados hasta el momento logran articular de cuatro a cinco materialidades, lo que ya constituye un buen reto teórico-metodológico. En tercer lugar, las materialidades tienen un funcionamiento distinto de acuerdo a los diferentes tipos de prácticas semiótico-discursivas; por ejemplo, no funciona de la misma manera la ideología en un discurso político, religioso o científico, como ya hemos mencionado (Haidar 84). Es así que a través de la propuesta del modelo desarrollado se identifican estas materialidades en el discurso cinematográfico.

-El reconocimiento e identificación

Un filme pone en marcha no sólo dispositivos significantes, sino también psicológicos que abarcan el campo simbólico del espectador, colocándolo en medio de este último y de la realidad. Los rasgos pertinentes tienen su origen en la experiencia social y persona de los seres humanos y permiten reconocer los objetos visuales y sonoros que aparecen en el cine. Reconocer significa establecer relaciones entre un antes y un ahora (función de memoria) a partir de una materia de expresión. El reconocimiento se está en presencia de un significante, pero no de un referente. Este significante sólo adquiere sentido si la experiencia lo permite.

Esta comparación entre lo que vemos y hemos visto se le llama constancia perceptiva, conformada tanto por las propiedades de la visión como por codificaciones abstractas de los objetos mirados. Reiteramos lo que dijimos que la iconicidad de la imagen cinematográfica en el sentido que el espectador no sólo ve un objeto, sino también lo que sabe de él. El proceso de reconocimiento que lleva a cabo el espectador no es suficiente,

porque tiene expectativas que lo lleva a reflexiones más profundas, conocidas como rememoración. (Revisar Anexo I, La percepción)

Otro ejemplo de primer plano para explicar lo anterior. Jacques Aumont afirma que el espectador hace intervenir su saber previo mediante la regla de la experiencia vivida. Para suplir lo no representado. En cine, el primer plano de un rostro, de un objeto o de una parte del cuerpo representa apenas un segmento del referente que se ve completo sólo en la mente del espectador, a través de un esquema proyectivo que nos ayuda reconocer una imagen cuando encontramos algo que mínimamente se le parezca.

El espectador no ve un rostro, concibe una persona completa; no ve una ventana, piensa en una casa, no ve una botella, recrea la escena en un bar. La representación como aquel procedimiento por que un representante ocupa el lugar de lo que representa. (Aumont 96) Tiene dos niveles contradictorios: a) el arbitrario, apoyado en convenciones del espectador: el primer plano, la fragmentación del tiempo, la ubicuidad de la cámara; b) el motivado, sustentado en el uso de algunos recursos técnicos para hacer más natural al cine: el plano-secuencia, la perspectiva lineal, el alto grado de iconicidad de la imagen fotográfica, el efecto movimiento.

El siguiente tipo de identificación diegética, se explica mediante la fase de Edipo toda vez que permite el paso de lo imaginario a lo simbólico. El niño edípico se caracteriza por un conjunto de deseos frente a sus padres: deseo sexual por la figura del sexo opuesto, odio por la figura del mismo sexo. Esta identificación se relaciona con el mundo diegético del filme cuando a través de algún personaje el espectador transfiere rasgos de su personalidad, pero raras veces la mantiene con uno sólo, más bien pasa de uno a otro (fase edípica ambivalente), de acuerdo a las relaciones afectivas que se establece con ellos. El espectador se halla en una

posición ambivalente porque se identifica con el agresor y con el agredido. Con el primero por la transferencia de sus deseos y actos que nunca se atreverá a realizar en su vida. Y con el agredido porque su moral o la ley lo obligan a pensar en el personaje como la víctima, como el yo ideal socialmente aceptado. Metz describe al respecto: para entender la película de ficción, tengo que tomarme por el personaje (igual a gestión imaginaria), a fin de que se beneficie por proyección análoga de todos los esquemas de inteligibilidad que llevo en mi, y a la vez no tomarme (igual a regreso a lo real) a fin de que pueda establecerse la ficción como tal.

La denotación es aquello que está en el valor de un término es común al conjunto de los habitantes de una lengua. Y la connotación consiste en todo lo que el término puede evocar, sugerir, excitar, implicar de forma vaga o precisa, en cada uno de los usuarios individualmente. En imagen, Roland Barthes, desarrolló el tema aplicado a la fotografía. La denotación cinematográfica se basa en los significantes visuales de la película, para Metz éstos estaban resumidos en la analogía de la imagen y del sonido. El cine, debido a la duplicación mecánica, reproduce códigos de pertinencia vinculados tanto con la banda sonora como la visual, gracias a una motivación aparente con su referente. Sin embargo, ya hemos demostrado que también se moviliza códigos culturales de reconocimiento acercando a la imagen a lo arbitrario. Por otra parte, el plano de la connotación no lo desarrolla Metz, pero podemos ubicarlo en dos elementos:

- **El estilo y el género.** De los encuadres, de los movimientos de cámara, de los efectos de luz, de las motivaciones de los personajes, de la banda sonora y del montaje. El estilo del cineasta puede ser aislado o relacionado con las funciones narrativas. Cuando es aislado, tiene una función poética. Cuando es relacionado, por ejemplo, los movimientos de cámara pueden indicarnos la trayectoria de un personaje que aún no le

hemos visto el rostro, o bien, el montaje puede presentarnos una relación de simultaneidad de acciones que en algún momento se encontraran.

El aparato significativo puede estar subordinado a las necesidades narrativas del filme cuya connotación es siempre simbólica: el enigma del protagonista del cine negro está acompañado con escenas oscuras durante su presencia en pantalla, la música constante no diegética anuncia el estar ahí de un asesino o de una situación humana, el montaje breve, logrado mediante cortes directos, se utiliza en momentos de persecución y tensión.

Cada objeto representado en la imagen remite a una transferencia de sentido por lo regular se encuentra en la lógica misma del filme, confrontada con la experiencia del espectador. El simbolismo cinematográfico recurre sobre todo a tres figuras retóricas: la metáfora, la metonimia y la alegoría. La metáfora se emplea para hacer comparaciones sin evidencia el objeto real. Por ejemplo, un día nublado puede ser la metáfora de una mente enfermiza que planea un acto ilícito. La metonimia se ubica en el plano del montaje toda vez que muestra los efectos sin hacer referencia a las causas. Como ejemplo se muestra un accidente ferroviario cuyas causas serán explicadas con imágenes posteriores al momento en que los terroristas minaron las vías. La alegoría se emplea como corolario a todo filme, donde se busca explicar los grandes temas de la película con ideas abstractas. Violencia contemporánea, patologías sociales, amor y desamor.

Para ejemplificar lo anterior se propone el caso del cine expresionista es uno de los más simbólicos que han existido. En él la escenografía, los ambientes, los personajes son fuertemente emblemáticos. Cada elemento participa en el relato de manera interrelacionada, así la visión deformada y patológica de los personajes se refleja en una escenografía con grandes sombras y figuras triangulares, el ambiente es desolador y misterioso. La

exageración del cine expresionista de actitudes, imágenes y ambientes tiene en el fondo una crítica para demostrar que la realidad es un gran teatro, un espectáculo, una puesta en escena, que a veces es indispensable transformar. El ser humano percibe, clasifica, nombra su entorno en función de ciertos esquemas culturales que han aprendido a lo largo de su vida.

Esta experiencia vital codificada esta enriquecida con otros códigos especializados que se apropia, tal es el caso del cine, y se logra con sólo observar una pequeña cantidad de películas. El espectador ha aprendido a construir el sentido de los filmes bajo la dependencia de su contexto personal y de acuerdo a su historia fílmica.

Se puede identificar entre otros aspectos los componentes de un discurso cinematográfico, entre los que destacan: la escenografía, los movimientos de cámara, la dinámica, la trama, las secuencias, las tomas, lo verosímil, lo cinematográfico, por mencionar tan solo algunos elementos enfocados a desmenuzar el significado de analizar un discurso audiovisual.

1.5 El modelo complejo del análisis cinematográfico (preliminares)

Después del desarrollo de este primer capítulo y al proponer un esquema del modelo complejo de análisis cinematográfico, es relevante identificar que existe una diferencia significativa entre los términos de complejidad, ciencias de la complejidad, transdisciplina y pensamiento complejo, para evitar utilizar estos términos como sinónimo. En ese sentido, la complejidad se entiende como riqueza de pensamiento, que tiene como característica fundamental ser integradora, esta visión está más allá de la misma concepción del hombre y se percibe a través de la naturaleza y sus fenómenos. Por otro lado, el ser humano en su afán de entender a la naturaleza, logró establecer a través de la historia dos pensamientos, el simple y el complejo. Esta segunda postura busca religar, profundizar; con

el interés de dialogar e inclusive unir los campos del conocimiento, por ejemplo, entre las ciencias naturales y sociales. Las ciencias de la complejidad se derivan del pensamiento complejo y a diferencia de las ciencias clásicas, estas buscan la comprensión del universo a partir de posturas contrarias y con base en la metafísica. Por su parte, la transdisciplinariedad se nutre en todo momento de las ciencias de la complejidad y de la ciencia, además que en su estudio vislumbra el pensamiento simple y complejo. Es por eso abarcadora y nunca excluyente, ya que promueve un conocimiento relacional y que no es finito; aspira al diálogo y a una revisión permanente de los resultados.

Por lo anterior se establece que las nociones que parecen ser sinónimos, son diferentes: la transdisciplinariedad es una actitud que incorpora tanto al pensamiento simple y complejo, las ciencias y las no ciencias. El pensamiento complejo se preocupa por lo que no interesa al pensamiento simple; por eso las ciencias de la complejidad están cercanas a él y distante de la ciencia disciplinar. La complejidad es una dimensión que provoca ser dilucidada por aquellos interesados en eso y lo hacen por medio de una postura transdisciplinaria y el uso de pensamiento complejo, algunas veces, desde las ciencias de la complejidad.

También en este capítulo se definió al análisis del discurso, como aquella herramienta que contiene información de interés, de gran significación y relevancia, independientemente de su clasificación y perspectiva teórica. Al utilizar el análisis del discurso, es importante contemplar el contexto y la relación con su función, como elemento fundamental para su entendimiento. Además se identificó la importancia de su constitución y desarrollo en los diferentes campos de trabajo, escuelas, autores y clasificaciones más significativas, principios e instituciones que se dedican a esta labor. Se hizo mayor énfasis en la Escuela Francesa de análisis del discurso, junto con la postura de Julieta Haidar y la relevancia de su modelo en América Latina.

Es importante mencionar que la propuesta del modelo complejo de análisis cinematográfico, surgió ante una necesidad de generar una herramienta que considere los elementos más representativos de este tipo de análisis, para proponer una metodología con base en tres pilares fundamentales para su aplicación. El primer pilar comprende aquellos elementos fílmicos y cinematográficos, los cuales hacen referencia a los elementos propios de la imagen. Es gracias al estudio, comparación y análisis que se logró integrar en esta propuesta todos los elementos propios del desarrollo de un filme; lo cual ayudó a identificar las diferentes líneas de trabajo factibles en el análisis cinematográfico.

Como segundo pilar, se reconocieron las condiciones de recepción de los discursos visuales, la identificación del lenguaje cinematográfico, la contextualidad y la intertextualidad que se dan dentro de un filme. Así un documental no contiene solo elementos significantes, sino también psicológicos, que abarcan el campo simbólico y de experiencia en el espectador. Estos rasgos tienen una relación directa con el establecimiento de elementos significativos entre un antes y la situación presente; lo que está directamente vinculado a la función de la memoria, entre otros aspectos.

El tercer eje contempla solo las materialidades semiótico-discursivas propias del filme: la materialidad visual, materia prima fundamental del discurso; la acústica y la propuesta de trabajar con la materialidad violenta y la no violenta. Estas materialidades sirven como elementos significantes del signo, en el discurso cinematográfico. Y la relevancia de la ideología se basa en las estructura de aparatos ideológicos propios de una comunidad, que en algún punto pasan por el Estado, la sociedad civil y tienen por objetivo: reproducir sistemas de valores, de sentidos y de prácticas culturales.

Bajo estos ejes se estableció el análisis del discurso cinematográfico complejo, ya que permite identificar significados de acuerdo a la producción y reproducción del sentido semiótico discursivo. Con base en esto, cabe señalar que el analista del cine, al darse a la tarea de la descomposición y resignificación del sentido del filme, puede considerar algunos de los ejes o todos para su estudio. Por lo que este modelo está abierto a incorporar algunos otros elementos necesarios y que no hayan sido considerados, ya que la misma naturaleza de la propuesta lo contempla por no aspirar a ser finita.

Tras revisar los planteamientos desarrollados en este primer capítulo, así como los resultados que se obtuvieron, se alcanza el objetivo establecido, se distinguen las diferencias que existen entre la complejidad, las ciencias de la complejidad, la transdisciplina y el análisis del discurso, con miras a proponer un modelo complejo de análisis cinematográfico. El cual establece ejes, categorías y subcategorías que en su uso, favorecen el análisis del cine. Además, los planteamientos aquí mencionados, así como los primeros resultados obtenidos después del desarrollo y análisis de los primeros temas, permiten verificar la hipótesis de este capítulo, debido a que el análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja propuesto, se integra a través del diálogo de multicapas entre diferentes ejes analíticos, en donde resaltan elementos como: lo cinematográfico, lo fílmico, la verosimilitud, las materialidades del discurso, las diferentes escenas, secuencias y su interpretación, así como el contexto de la historia que se está narrando en la pantalla. Es decir, en esta propuesta se logran distinguir claramente tres líneas de trabajo, la primera de estas líneas toma en cuenta los elementos propios del discurso fílmico (el color, la imagen, la composición, la iluminación, los movimientos de cámara, los ángulos, el sonido, el montaje y la edición), elementos indispensables en el filme y que en todo análisis deben de considerarse, ya que son la materia del séptimo arte. La segunda línea enfatiza las condiciones de recepción al momento de llevar a cabo un análisis, además de considerar

otros elementos como la intertextualidad y el contexto de la obra. Por último, la tercera línea, contempla el desarrollo de las materialidades semióticas discursivas propias del filme, que para fines de este proyecto son la visual, acústica e Ideológica.

En el siguiente capítulo se aborda el tema de la no violencia y considera como eje principal, las propuestas de Tolstoi, Gandhi y el XIV Dalai Lama Tensyn Gyatso, galardonado con el Premio Nobel Paz el 10 de diciembre de 1989. Él promovió esta postura como una manera pacífica de resistencia ante la invasión del ejército Chino al Tibet. El propósito de estudiar la no violencia, es sentar las bases para la construcción de una herramienta de análisis y las categorías que subyacen, para identificar los elementos que conforman la no violencia, con el fin de sumarlas a las obtenidas en este capítulo.

CAPÍTULO 2

LA NO VIOLENCIA EN EL ANÁLISIS DEL DISCURSO

CINEMATOGRAFICO COMPLEJO

La paz sólo perdura en donde los derechos humanos se respetan, en donde la gente puede comer y en donde los individuos y las naciones pueden ser libres.
Dalai Lama, en Camino de Vida.

El segundo capítulo expone la postura de la no violencia, estrategia que ha sido utilizada través de la historia de la humanidad por diferentes representantes. El objetivo del capítulo se basa en integrar posturas de la no violencia: desde Tolstoi, Ghandi y el Dalai Lama, entendiendo a esta, como una herramienta de resistencia y acción, que busca promover esta materialidad como parte del modelo de análisis.

Este capítulo plantea la pregunta de investigación ¿cómo se construye la postura de no violencia, desde un modelo de complejo de análisis cinematográfico? Cuya hipótesis dice que: la postura de la no violencia implica una serie de estrategias como la transformación mental, la educación, la bondad, el uso de la palabra, la compasión, la bondad y la autodisciplina como una opción viable para situaciones adversas, las cuales se llegan a identificar en los discursos, entre ellos los cinematográficos. Esta propuesta de modelo complejo de análisis cinematográfico (MCACNV), busca integral la materialidad no violenta dentro de las categorías de análisis.

En este capítulo y a partir de estos presupuestos teóricos, se tienen los argumentos para validar la hipótesis planteada y así identificar estos elementos en el estudio del discurso complejo cinematográfico.

2.1 La violencia

Desde la perspectiva del *Informe mundial sobre la violencia y la salud pública*, no hay país ni comunidad a salvo de violencia. Está en las calles, en los hogares, en las escuelas, los lugares de trabajo, los medios de comunicación y otros centros. Cada año, más de 1.6 millones de personas pierden la vida violentamente. La violencia está tan presente, que se le percibe a menudo como un componente ineludible de la condición humana. (OMS 13)

La violencia es un fenómeno difuso y complejo. La noción de lo que son comportamientos aceptables e inaceptables o de lo que constituye un daño, está influida por la cultura y sometida a una continua revisión a medida que las normas sociales evolucionan. La OMS define a la violencia como: el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o afectivo, contra uno mismo contra otra persona o un grupo o comunidad, que cause o que tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones. (OMS 13) Este es un tema de relevancia, ya que la misma organización se ha dado a la tarea de considerar este fenómeno, como un problema que compete a la salud pública.

Barragán (2017) en su investigación doctoral *Revisión del discurso de la violencia en programas televisivos de corte cómico*, afirma que la violencia es la manifestación de conductas que se aprenden en la interacción social y que por lo mismo son deliberadas, premeditadas, imitadas, entrenadas, controladas de manera que ejerzan daño o sometimiento a un individuo o grupo social. Por otro lado Sanmartín (2013) señala que:

La violencia es agresividad, sí, pero agresividad alterada, principalmente, por la acción de factores socioculturales que le quitan el carácter automático y la vuelven una conducta

intencional y dañina [...] en ese sentido entenderé en lo sucesivo por violencia cualquier conducta intencional que causa o puede causar daño. (Sanmartín 9)

Con todo lo expuesto se entiende por violencia, como una serie de comportamientos físicos, psicológicos o de intimidación, que constituyen un daño, de acuerdo a las normas sociales, que rigen a los individuos en el momento de ejercer esta acción. Este tipo de conductas se pueden aprender desde temprana edad, en instituciones como la familia, la escuela y la iglesia por mencionar algunos ejemplos.

La diversidad de los actos violentos, suscitan entre otras reacciones sentimientos de impotencia y de apatía, por lo que se requiere un marco analítico o una clasificación de la violencia. La clasificación utilizada en el *Informe mundial sobre la violencia y la salud*, la divide en tres grandes categorías según el autor del acto violento: violencia dirigida contra uno mismo, violencia interpersonal y violencia colectiva.

La violencia dirigida contra uno mismo comprende aquellos comportamientos como los de los suicidas y las mutilaciones; el comportamiento suicida va desde el mero pensamiento de quitarse la vida, a la búsqueda para llevarlo a cabo. La violencia interpersonal se divide en dos subcategorías:

a) Violencia intrafamiliar o de pareja: es aquella que se produce entre miembros de la familia o compañeros sentimentales, y suele acontecer regularmente en el hogar. En este grupo se abarcan formas de maltrato a los niños, la violencia contra la pareja y el maltrato a los ancianos. Aquellas manifestaciones que se dan en el hogar, con aquellos individuos que se interactúa día a día (padres, hermanos, tíos, abuelos, pareja, primos), que abarca los diferentes tipos de maltrato, daño psicológico, abuso del poder, entre otros, bajo este contexto social.

b) Violencia comunitaria: aquella que se produce entre individuos no relacionados entre sí, y pueden conocerse o no; acontece generalmente fuera del hogar. Aquí se incluye la violencia juvenil, los actos violentos azarosos, las violaciones y las agresiones sexuales por parte de extraños, la violencia en lugares como las escuelas, el trabajo, prisiones y asilos.

Por su parte, la violencia colectiva es el uso instrumental de la violencia por personas que se identifican a sí mismas, como miembros de un grupo frente a otro grupo o conjunto de individuos, con objeto de lograr metas políticas, económicas o sociales. Entre los que destacan los conflictos armados dentro de los estados, genocidio, represión y otras violaciones a los derechos humanos, terrorismo y el crimen organizado.

Existen otras clasificaciones de violencia, que se refiere a aquellos actos que se reproducen en las prácticas sociales, puede ser activa o pasiva, es decir hay violencia por acción, inacción u omisión, y se pueden resumir en los siguientes rubros:

- El uso de la fuerza física, provocando daños y lesiones.
- La violencia emocional que no son las secuelas psicológicas de los daños físicos, se trata de cualquier omisión u acción que causa o puede causar directamente un daño psicológico. Suele valerse del lenguaje verbal y gestual como lo podrán ser los insultos.
- La violencia sexual es la suma de daños físicos y emocionales, en el que una persona es utilizada para obtener estimulación o gratificación sexual de manera no consensuada.
- El maltrato económico consiste en la utilización ilegal o no autorizada de los recursos económicos o las propiedades de una persona. (Sanmartín 10-11)

Estas clasificaciones nos dan un panorama de sus distintas manifestaciones, para su fácil identificación. Además, Barragán (2017) en su trabajo de investigación, añade que parte de esta tipología, es la violencia simbólica, debido a que existen otras conductas en el ser humano que llevan implícitos códigos violentos, de poder y control. La violencia simbólica, es un concepto propuesto en la década de los 70 por el sociólogo Pierre Bourdieu, de la cual dice que: “La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en creencias socialmente inculcadas.” (Bourdieu 173) Violencia simbólica como aquella que se ejerce y se impone, de los sujetos dominantes a los sujetos dominados de una parte del mundo, por los roles sociales, por las categorías cognitivas y por las estructuras mentales. (como jefes, líderes políticos, líderes espirituales, maestros, entre otros), que buscan imponer una visión del mundo con fines particulares.

A continuación se presenta el esquema que clasifica a los tipos de violencia:

ESQUEMA DE LOS TIPOS DE VIOLENCIA



Esquema 12 propuesto por Adriana Barragán y César Nicolás Acosta. Clasificación de la Violencia. En este esquema se pueden visualizar los diferentes tipos de violencia, propios de esta investigación.

Cabe mencionar que no es de mi interés hacer una clasificación exacta de la violencia, sino más bien es relevante contextualizar los diferentes niveles que existen y sus repercusiones hoy en día. Al grado que es un tema de interés internacional, propio de la OMS, que busca concientizar a la población respecto a esta situación y compete a un tema de salud pública en el ámbito internacional. Bajo este contexto resulta necesario definir la postura contraria a la violencia, en el siguiente apartado.

2.2. La no violencia

El término de no violencia, según su etimología, es una traducción del concepto en sánscrito “ahimsa” (“a” como partícula negativa y “himsa” como violencia, es decir, fuerza que causa daño). (Prasad 30) Este término fue introducido en Occidente por Gandhi¹² para conectar la filosofía religiosa, con sus necesidades políticas revolucionarias. A pesar de que en hindú se escribe junto, al traducir al inglés el concepto de *ahimsa*, Gandhi optó por la grafía *non-violence* (Gandhi 27) y es ésta por la que siguen optando buena parte de sus seguidores.

La no violencia en un principio, no supone una mera negación de la violencia directa, sino un proyecto positivo de transformación radical de la sociedad y de los individuos. Esta postura busca contrarrestar la denominada violencia, pero de manera pacífica. En la definición del concepto de la no violencia existen diferentes acepciones del término *non-violence*, usado por el francés Jean Marie Muller y también traducido como no violencia. Por otro lado Sharp popularizó la grafía *noviolencia*, la cual hace referencia no a una corriente pragmática, sino más bien a un nivel político. Finalmente han sido los activistas, quienes han optado por una distinción en cuanto a la grafía, prefiriendo escribir la palabra junta, tal y

¹² Al igual como lo había hecho Leo Tolstoi, quien Gandhi consideraba al igual como su maestro, al vincular su pacifismo cristiano con una acción revolucionaria sin violencia.

como hacía Sharp, para señalar un concepto estrictamente sociopolítico. Con ello se busca distanciarse de la idea de negación de la violencia.

Recientemente, Pere Ortega y Alejandro Pozo propusieron utilizar el término no violencia para la corriente ética (denominada holística) y no-violencia para la pragmática. (Ortega y Pozo 47) La taxonomía de holística para denominar esta corriente (no violenta) y la ética, es también fundamental para su entendimiento.

En otro sentido, desde el punto de vista ético, si se tiene una filosofía vital no violenta, se propone a la hora de optar por una estrategia de acción política; sin embargo es un error pensar que la única posibilidad de optar por una estrategia no violenta es a partir de una filosofía moral holística de carácter no violento. Ya que existe una línea de pensamiento y de acción que utiliza a esta, como complemento de luchas armadas, o incluso como complemento de sistemas de defensa militar. En este contexto Amos Gvirtz ha identificado totalmente la ideología del pacifismo con la no violencia, en un panfleto inédito pero de gran difusión entre el movimiento pacifista:

Cada ideología tiene un valor central al cual aspiran los que la apoyan. Los socialistas aspiran a la igualdad económica entre todos los seres humanos. Los comunistas aspiran a colectivizar medios de producción y a la igualdad. Los liberales aspiran a igualdad ante la ley y capitalistas a una economía de libre competencia. Los anarquistas aspiran a eliminar el control de una persona sobre otra, etc. Para el pacifismo, el valor supremo es la vida humana, a la que consideran sagrada. De esto se sigue que los requisitos de comportamiento han de ser no atacar a la vida humana, o en otras palabras, evitar el uso de la violencia física. El pacifismo requiere el imperativo de no usar la violencia: uno no debe asesinar, matar, robar, violar o

coaccionar mediante la fuerza. Todos estos son requerimientos morales básicos. Esta es la diferencia básica entre el pacifismo y la mayoría de las otras ideologías. Esta ideología es similar al vegetarianismo en que necesita requisitos de comportamiento sobre lo que pregona. Un vegetariano que coma carne deja de ser vegetariano. Así es el pacifismo: si uno es llevado a usar la violencia, deja de ser pacifista. (Palestinians 2)

Por otro lado, Jean Marie Muller señala que la no violencia se puede aplicar en niveles personales, interpersonales y sociopolíticos. El nivel más amplio sería una concepción holística de la no violencia como una filosofía de vida, de carácter muchas veces religioso, pero no necesariamente, que se sitúa por tanto en un nivel personal y que ineludiblemente abarca al resto de los niveles. La no violencia contemplada desde esta perspectiva consiste en la eliminación de la violencia de todos los aspectos de la vida, incluida la forma de contemplar a los conflictos sociales y políticos.

A esta corriente pertenecen los seguidores de las principales religiones pacifistas, pues el concepto de *ahimsa* es parte fundamental del hinduismo (aparece en los Upanishads del s. IX A.C.) y de sus herejías principales, el budismo de Siddarta Gautama (Buda) y, sobre todo, del jainismo de Vardhamana "Mahavira" (venerable) Swami. La negación de la violencia había aparecido siglos antes en la doctrina china de Kon Fu Chi (Confucio) y pasó, probablemente vía Zarathrusta (Zoroastro) a Jeshua (Josué-Jesús). (James 59)

Existe otro nivel que entiende la no violencia, en un plano interpersonal en el que la opción por la no violencia no implica una concepción holística tan comprometida con el modo de vida como en el plano personal, pero sí que implica un intento ético de no utilizar la violencia en la vida diaria en relación a otras personas. Dentro del propio concepto de civilización está la idea de eliminar la violencia de las relaciones interpersonales (por

supuesto, por ser considerada injusta e inmoral) y dejar que esta recaiga en organizaciones que controlen el monopolio de la violencia legítima, con lo que la violencia se traslada hacia el plano sociopolítico. Esto ha tenido, por supuesto, consecuencias funestas al legitimar de este modo la represión gubernamental o acciones militares, que tomaban recursos económicos de zonas habitadas por otras culturas a las que se descalificaba (y descalifica) como bárbaras o incivilizadas (es decir, violentas o usando términos actualmente, *terroristas*). Las teorías de la no violencia situadas en este nivel, han criticado esta dinámica de dominación basada en una falsa eliminación de la violencia en el plano de las relaciones interpersonales que esconde mecanismos sutiles de dominación y han buscado modos no violentos de resolución de conflictos. Es por tanto, en este plano de las relaciones interpersonales en el que la postura del Poder acaba ejerciendo su dominio mediante mecanismos sociopolíticos que afectan al ámbito interpersonal, lo que Michel Foucault describió como microfísica del poder.¹³

Situado entre el nivel interpersonal y el nivel sociopolítico, se pueden encontrar teorías de la no violencia que la entienden como una forma de superación de los conflictos (frente a otras perspectivas que hablarían de gestión o resolución de conflictos). Desde esta perspectiva se intenta exponer un plano interpersonal, tratar al oponente con el respeto de un ser humano pleno y no deshumanizado, frente a la concepción

¹³ En alguno de estos mecanismos, es donde más se han centrado ciertas corrientes de las teorías feministas de la diferencia que, sin utilizar muchas veces el concepto de no violencia (pero empapadas de él), han analizado el funcionamiento del patriarcado como estructura de dominación que parte de una distribución asimétrica de la capacidad de ejercer la violencia en el plano interpersonal. De este modo, aprovechándose de que el hombre está mejor dotado para ejercer la violencia (por un lado suele gozar de más fuerza física y por otro debido a su educación diferente está mejor preparado para desenvolverse en medios agresivos), el patriarcado establece todo un sistema de interiorización de valores y actitudes que acaba resultando, no sólo únicamente en la dominación de la mujer por el hombre, sino en general de la persona más sensible y respetuosa por la más agresiva y capacitada mental y físicamente para ejercer la violencia. La conclusión es que la dominación masculina hay que entenderla, por tanto, como un sistema de dominación patriarcal en el que se dota de poder a ciertas personas portadoras de valores que se identifican como varoniles y de los que son sistemáticamente excluidos las mujeres y otras construcciones de género minoritarias. Desde este punto de vista, la liberación de la mujer no debe pasar por asumir de roles masculinos como pretenden algunos feminismos, sino por cambiar el sistema de valores, el sistema de distribución de roles y tomando conciencia del proceso de construcción de identidades de género.

demonizadora que lleva el hecho de considerarle como enemigo. Desde este plano, las teorías de la no violencia han aportado al ámbito del estudio la necesidad de ir a las causas profundas que han generado el conflicto y la superación del mismo, mediante la generación de un consenso nuevo en el que se puedan amoldar las dos partes. Por el contrario, en un plano sociopolítico la implicación de concepciones no violentas, ha llevado a planteamientos que hablan de superar la injusticia que genera el conflicto político mediante la transformación social.

En condiciones de conflicto violento, hay normalmente una tendencia para dividir y polarizar comunidades y a veces, estas comunidades divididas son también motivadas hacia la acción violenta. Los disturbios comunales con los que estamos tan familiarizados en el sur de Asia, son el primer ejemplo de divisiones y violencia en circunstancias de conflicto. En tales situaciones, la reconciliación intercomunal llega a ser un desafío en la estrategia de resolución de conflicto en la que el ejemplo gandhiano de la no-violencia permite un espacio creativo para una estrategia de reconciliación en sociedades profundamente divididas. (Uyagoda 8)

De este modo, estos enfoques se caracterizan por utilizar un concepto de paz que llamamos “positiva”, frente al concepto tradicional de paz como ausencia de guerra denominado “paz negativa”. Es por eso por lo que se ha dado en llamar perspectiva maximalista de investigación para la paz, pues considera a la paz, la paz positiva, en un sentido amplio como ausencia de violencia estructural o en positivo, como presencia de justicia social. El propio creador del concepto de paz positiva, Johan Galtung, entendía la violencia estructural en un sentido maximalista como aquella relación social que está presente cuando los seres humanos se ven influidos de tal manera que sus relaciones efectivas, somáticas y mentales están por debajo de sus realizaciones potenciales. (Galtung 85)

Por lo antes expuesto, dentro de la acción no violenta se pueden identificar distintas corrientes. La primera basada en principios morales firmes, pero sin llegar a considerar la no violencia como un principio filosófico holístico, sino simplemente como un principio político vinculado a la moral, la denominaremos corriente estratégica. Se podría considerar que la corriente ética u holística es, en realidad, simplemente una subcorriente dentro de esta corriente estratégica, basada igualmente en principios morales (el fin no justifica los medios), pero la diferencia estriba en que dentro de la corriente estratégica no se aplica la no violencia a todos los órdenes de la vida, al carecer de esa perspectiva holística, sino que su enfoque parte simplemente de un nivel sociopolítico. Desde este punto de vista estratégico el activista no “es” no violento, sino que “utiliza” la no violencia, aunque también rechace por inefectiva y/o ilegítima la violencia.

ESQUEMA DE LOS TIPOS DE NO VIOLENCIA



Esquema 13 propuesto por César N. Acosta Orozco. Planteamientos de la no violencia desde sus diferentes concepciones.

Dentro de las teorías pragmáticas de la acción no violenta destacan diversos autores como Henry David Thoreau, Gene Sharp, Bertrand Russel, Anders Boserup, Michael Randle y Peter Ackerman. (López 181) El norteamericano Jonathan Schell y el francés Jean Marie Muller, para el cual, la no violencia es tanto una filosofía como una estrategia, a la que se accede tanto por cuestiones de legitimidad como de efectividad y es esta visión la que más auge tiene en movimientos no violentos. (López 183)

Por otro lado, cuando se piensa en teóricos de la no violencia se suele citar a: Tolstoi, Gandhi y el Dalai Lama, quienes partían de una concepción que se puede denominar holística, es decir, creían que la no violencia, era un principio necesario para todos los aspectos de la vida, una filosofía moral válida para toda circunstancia. Esta concepción holística sin duda algún, plantea requisitos morales que pueden parecer exagerados en contextos o ámbitos más existencialistas. Sin embargo, la acción política no violenta puede ser un medio legítimo y eficaz de luchar por una causa de liberación, pacifismo o libertad. Así que personas con menos pretensiones de perfección moral, que legítimamente luchan por superar alguna situación que consideran de injusticia y pueden llegar a rechazar la acción política no violenta, se presume que lo hacen por sus prejuicios. Estos se mantienen en estereotipos, donde la imagen de los líderes de la no violencia, se les vincula con un pacifismo quietista muy alejado de sus planteamientos revolucionarios, que podrían ser incómodos al poder. A continuación se expondrán ideas claves de Tolstoi, Gandhi, y el Dalai Lama, en relación con el tema de interés.

2.2.1 Lev Nikoláievich Tolstói

Promotor de la no violencia, fue un pensador social y moral; novelista ruso del realismo. Nació en 1828 en Yásnaia Polonia. A los 16 años, ingresó en la Universidad de Kazán, donde primeramente estudió lenguas, y más tarde leyes. En 1857, viajó a Alemania, Francia y Suiza. Esta visita

le aportó los conocimientos necesarios para que más tarde, desarrollara sus ideas pedagógicas fruto de sus estudios en la práctica de las instituciones educativas. Regresó a Rusia, lugar en el que aumentó considerablemente su actividad como profesor durante un periodo de tres años (1859-1862). Según Tolstoi, fueron tres años de un apasionado entusiasmo por esa causa.

Guerra y Paz es la novela que le aportó la fama y el prestigio necesarios para convertirse en uno de los autores más importantes del Realismo. Cuenta con más de quinientos personajes y en ella se narra cómo Napoleón invadió Rusia en 1812. Alejandro Sanvicens Marfull, catedrático de la Universidad de Barcelona considera a Tolstoi humanista y pensador crítico, ya que plantea el tema de la escuela desde el ángulo y la base más característicamente determinativos: los que constituyen el hombre y su posibilidad de formación. Si algo caracteriza a Tolstoi, es la gran importancia que le otorga a la pedagogía afectiva y al desenvolvimiento natural de las facultades. Con su espíritu abierto y pragmático, con su sentido profundo de la libertad, con su humanismo paidológico, se convierte no solo en el precursor de la "escuela nueva" en sentido estricto, sino de toda escuela nueva, en el sentido más amplio.

Alejandro Sanvicens considera que la metodología tolstoyana se fundamenta en los siguientes principios:

1. Preocupación por el hombre, el educando. Tolstoi considera al niño como un ser humano cualquiera, comparándolo constantemente con la figura adulta y las necesidades que ambos tienen de aprender por sí mismos.
2. Espíritu de libertad. Este proceso sugiere que cada persona elige libremente cómo y cuándo adquirir conocimientos, de tal forma que va satisfaciendo sus necesidades. Las personas escogen aquello que les interesa y que les resulta más atrayente.

3. Condena del dogmatismo. Antiguamente, el conocimiento del mundo se fundamentaba en argumentos religiosos, pero Tolstoi rompe con eso y se sustenta en los conocimientos que ofrece la ciencia y la razón.
4. Repulsa del autoritarismo y del intervencionismo. Con este principio, Tolstoi pretende que las personas decidan por ellos mismos, que su proceso y evolución cognitivo sea libre; "Estoy convencido de que la escuela no debe intervenir en la educación, pura incumbencia de la familia; no debe castigar ni recompensar lo que ella no tiene derecho, que su mejor policía y administración consiste en dejar a los alumnos en libertad absoluta de aprender y de arreglarse entre ellos como mejor les parezca". (Sanvicens 43)
5. Humanismo liberal. El hombre es el centro del proceso educativo y el método de enseñanza que se utiliza tiene que estar adecuado a él y a sus intereses. Lo clarificamos con este ejemplo del libro: "Para el instructor, familiarizado con la libertad de la escuela, cada alumno tiene su individualidad propia; cada alumno expone sus gustos particulares, a los cuales solo permite satisfacer la libertad de elección". (Sanvicens 57)

Tolstoi buscaba a través del auto perfeccionamiento moral, la transformación total de la sociedad, es decir, lo consideraba un medio para hacer la revolución. Por ello apoyó sin reservas la negativa a prestar servicio militar. Tolstoi causó un gran impacto en aquellos pacifistas que se sentían perdidos entre el pacifismo ortodoxo y el cuasi-pacifismo de aquellos que hablaban de paz y entendimiento entre la humanidad, mediante llamamientos a los gobiernos y organizando conferencias internacionales. El tiempo había llegado para aquellos pacifistas para reflexionar y prepararse para desafiar al estado con todos sus militarismos en sus diferentes manifestaciones. Tolstoi les ayudó a entender la propuesta y sus posibles resultados. (Prasad 50)

Tolstoi uno de los primeros en rechazar los métodos violentos como forma acción política, pues este rechazo fue compartido por muchos socialistas utópicos del siglo XIX, aunque generalmente, por solidaridad con la causa, muchas veces no condenaron la violencia obrera o revolucionaria. Además, entre las corrientes socialistas dominantes (socialismo, comunismo y anarquismo) se optó por la doctrina de la revolución obrera, elaborando para ello una doctrina de la guerra justa que legitimaba el derramamiento de sangre e, incluso, muchas veces lo exaltaba. La gran diferencia, por tanto, de esta perspectiva encuadrada dentro del pacifismo revolucionario con otras doctrinas revolucionarias, consistía en poner el énfasis en la forma de la acción en vez de en el contenido de la doctrina, siendo esto el principal diferenciador entre socialistas, comunistas y anarquistas, enfrascados en eternos debates sobre el papel del Estado, del mercado, las colectivizaciones una vez conquistado o anulado el poder. Posteriormente las diferentes corrientes marxistas, a saber leninistas, trotskistas, maoístas, guevaristas, entre otras, se diferenciarían precisamente en la forma de acción, en la fórmula propuesta para tomar el poder. Sin embargo, desde estas teorías de la revolución proletaria nunca pusieron interés en la cohesión moral entre medios y fines que implicaba la no violencia, sino por el contrario establecían teorías de la guerra justa para legitimar el derramamiento de sangre. Además, dentro de la doctrina de la no violencia proveniente de un ámbito religioso; existía un principio filosófico de considerar al oponente como un ser humano, evitando caer en las deshumanizaciones del enemigo propias de las doctrinas de la guerra justa, en las que se pueden encuadrar las teorías revolucionarias.

La principal razón que justifica dejar cierto espacio al ideario de Leon Tolstoi es su carácter de puente entre el pacifismo quietista de las sectas religiosas protestantes, en el que hay una clara vocación de incidencia social y política. (Gordillo 50). De hecho Tolstoi y Gandhi imprimieron al pacifismo un carácter tan activo, que incluso Gandhi llegó a afirmar que la

pasividad era peor que la violencia y rechazar la expresión con la que muchas veces se le identifica: resistencia pasiva.

2.2.2 Mohandas Karamchand Gandhi

Gandhí nació el 2 de octubre de 1869 en Porbandar, una ciudad costera del estado de Kathiawar, actualmente en el estado de Gujarat (India). Era el hijo de Karamchand Gandhi, el *diwan* (primer ministro) de Porbandar. Gandhi aprendió a muy temprana edad a no hacer daño a ningún ser viviente, a ayunar para purificarse, a tener tolerancia con otros credos y religiones.

A los trece años, sus padres arreglaron su matrimonio con Kasturba Makhanji, con la cual tuvo cuatro hijos. Estudió Derecho en la University College de Londres. Regresó a la India después de lograr su licenciatura para ejercer la abogacía en Inglaterra. En 1893, aceptó firmar un contrato de trabajo por un año con una compañía india que operaba en Natal (Sudáfrica). Se interesó por la situación de los 150 000 compatriotas que residían allí, luchando contra las leyes que discriminaban a los hindúes en Sudáfrica mediante la resistencia pasiva y la desobediencia civil. Sin embargo, el incidente que serviría como un catalizador de su activismo político ocurrió varios años después, cuando viajando a Pretoria fue sacado forzosamente del tren en donde viajaba en la estación de Pietermaritzburg, cuando se negó a mudarse de la primera clase donde viajaba a la tercera clase, la cual se destinaba a la gente negra. Más tarde, viajando en una diligencia, fue golpeado por el conductor cuando se negó a ceder su asiento a un pasajero de piel blanca. Además, en este viaje sufrió otras humillaciones al no darle alojamiento en varios hoteles debido a su raza. Esta experiencia le puso mucho más en contacto con los problemas que sufrían cotidianamente la gente negra en Sudáfrica. En la fiesta de despedida en su honor en Durban, hojeando un periódico se informó que se estaba elaborando una ley en la Asamblea Legislativa de

Natal, la cual negaría el voto a los indios. Pospuso su regreso a la India y se dedicó a la tarea de elaborar diversas peticiones, tanto a la asamblea de Natal como al gobierno británico tratando de evitar que dicha ley fuese aprobada. Si bien no logró su objetivo, ya que la ley fue promulgada, logró, sin embargo, llamar la atención sobre los problemas de discriminación racial contra los indios en Sudáfrica.

Gandhi regresó a la India breve tiempo para llevar a su esposa e hijos a Sudáfrica. A su regreso, en enero de 1897, un grupo de hombres blancos lo atacó y trataron de lincharlo. Como clara indicación de los valores que mantendría por toda su vida, rehusó denunciar ante la justicia a sus atacantes, indicando que era uno de sus principios el no buscar ser resarcido en los tribunales por los daños perpetrados sobre su persona.

En 1906, el gobierno de Transval promulgó una ley que obligaba a todos los indios a registrarse. Esto originó una protesta masiva en Johannesburgo donde por primera vez Gandhi adoptó la plataforma llamada *satia-graja* ('apego o devoción a la verdad'), que consistía en una protesta no violenta. Gandhi insistió en que los indios desafiaran abiertamente, pero sin violencia, la ley promulgada, sufriendo el castigo que el gobierno quisiera imponer. Este desafío duró siete años en los cuales miles de indios fueron encarcelados (incluyendo a Gandhi en varias ocasiones), azotados e incluso fusilados por protestar, rehusar registrarse, quemar sus tarjetas de registro y cualquier otra forma de protesta no violenta. Si bien el gobierno logró reprimir la protesta de los indios, la denuncia en el exterior de los métodos extremos utilizados por el gobierno de Sudáfrica finalmente obligó al general sudafricano Jan Christian Smuts a negociar una solución con Mahatma Gandhi.

Durante sus años en Sudáfrica, se inspiró en la Bhagavad Gita y en los libros de Tolstoi, particularmente en *El Reino de Dios está en Vosotros*. En la década de 1880 Tolstoi se había convertido profundamente a la causa

del anarquismo cristiano. Gandhi tradujo otro libro de Tolstoi llamado Carta a un hindú escrito en 1908, en respuesta a los nacionalistas indios que apoyaban la violencia. Gandhi permaneció en contacto con Tolstoi hasta la muerte de este en 1910.

Antes de la primera guerra mundial Gandhi ya había apoyado en Sudáfrica varias campañas de desobediencia civil contra la discriminación de indios y negros (aunque no apoyara la de los insumisos a la guerra de los Boers), especialmente contra a las leyes británicas que obligaban a los indios a registrarse y llevar siempre consigo un permiso de residencia. Durante la Primera Guerra Mundial, que Gandhi vivió como súbdito inglés, tampoco apoyó a los objetores *absolutists* sino que organizó un cuerpo de ambulancias formado por objetores indios. (Wolper 133) El mismo relataba al respecto:

La verdad es que en ambos casos (la guerra de los Boers y la Primera Guerra Mundial) los argumentos para alistarme en el ejército respondían a la misma lógica. Es cierto que no ignoraba que el hecho de participar en una guerra no podía ser compatible con la ahimsa. Pero no siempre resulta fácil saber dónde se encuentra el deber. Muchas veces sólo es posible caminar a tientas en la oscuridad. Aun cuando uno haya jurado hacer todo lo posible por ver la verdad. [...] Al no ser entonces, como no soy ahora, un reformador decidido a atacar las causas institucionales de la guerra, debía como ciudadano aconsejar de la forma más honrada posible a los que creyendo en la eficacia de la guerra, se negaban sin embargo a alistarse, bien sea por resentimiento contra el gobierno británico, bien por cobardía o por otros motivos más viles todavía. No se trata de justificar mi conducta apelando únicamente a los principios de la ahimsa, ya que según su escala de valores no se puede hacer distinciones entre aquel que maneja las armas y el que trabaja en el Cruz Roja. Ambos

toman parte en la guerra y contribuyen a que funcione su engranaje. Sin embargo, incluso después de haber pensado mucho en ello durante estos años, me parece que, teniendo en cuenta las especiales circunstancias en que me encontraba en la primera guerra mundial y la pretendida rebelión de los zulúes en Natal en 1906, estaba obligado a hacer lo que hice en cada uno de estos casos. (Gandhi 60)

Después de la guerra, Gandhi empezó a desarrollar en la India sus célebres campañas de desobediencia civil y boicot al dominio colonial británico, entre las que hay que destacar la conocida Marcha de la Sal. Ante la prohibición de utilizar sal india, Gandhi, convertido ya en un líder independentista, promovió una marcha de trescientos kilómetros hasta la costa para conseguir sal que no fuera británica, así como asaltos no violentos a almacenes de sal. También realizó y promovió numerosos ayunos y huelgas de hambre para protestar contra la política colonialista británica. Poco a poco sus acciones fueron traspasando fronteras y se convirtió en un personaje muy conocido en la época, el francés Romain Rolland, el norteamericano Richard Gregg o el italiano Giuseppe Lanza del Vasto, acudieron a la India a reunirse con él y aprender de su filosofía.

Estos autores fueron los grandes introductores de Gandhi en Occidente, al traer una visión favorable, incluso idealizada, de su movimiento y crear movimientos gandhianos en contextos dispares.

A mi juicio la no-violencia no tiene nada de pasivo. Por el contrario, es la fuerza más activa de mundo. En este mundo no se ha hecho nada que no se deba a la acción [...] Rechazo la expresión “resistencia pasiva” porque no traduce por completo la realidad y podría verse en ella el arma de los débiles. (Gandhi 147)

Debe quedar claro, no obstante, que Gandhi, aunque introdujo el concepto de no violencia en Occidente, tampoco era el inventor de las técnicas de acción no violenta, sino que había ido tomando ideas de acciones previas tras un análisis concienzudo. Así, según el mismo declaraba, la idea del principio de no-colaboración procedía de varios sucesos contemporáneos que le llamaron la atención: la huelga general durante la revolución rusa de 1905 que hizo que el Zar Nicolás permitiera la formación de un parlamento, el boicot chino a productos norteamericanos que alrededor de 1900 hizo que se derogaran las leyes anti-chinas de los Estados Unidos o remontándose en el tiempo, la negativa a pagar impuestos a Inglaterra poco antes de la Revolución Americana. (Schel 146)

Es muy probable que Gandhi conociera estos artículos, pues en su campaña en Sudáfrica animó a los indios que luchaban contra el *apartheid* a que siguieran una estrategia similar a la de los húngaros para conseguir su autonomía. (Gandhi 214). Gandhi, inspirado por acciones que percibía como injustas, y animado por el propio Tolstoi, fue el inventor del concepto no violencia, que empleó por vez primera en 1920, al aplicar al contexto político nacionalista que vivió, el concepto jainista de *ahimsa* (del sánscrito *himsa*, violencia, precedido de la partícula negativa "a"). A la par desarrolló otros conceptos imprescindibles para su teoría acción no violenta: como *satya* (verdad relativa), *sarvodaya* (bienestar), *swaraj* (autodeterminación), *swadeshi* (autosuficiencia) y, por supuesto, *satyagraha* (acción directa no violenta"). Su análisis se basaba en la premisa de que, el fin no justifica los medios y buena parte de su producción teórica está destinada a justificarla. Es por eso que daba tanta importancia al concepto de *satya*, verdad, entendiéndola como verdad relativa, de forma que nadie puede estar seguro de la absoluta certidumbre de sus propias posiciones, lo que inevitablemente lleva al imperativo ético de obrar siempre teniendo en cuenta la posibilidad de estar equivocado, cosa que a su vez lleva inevitablemente a considerar que los fines, que pueden ser erróneos, no pueden justificar los medios.

Además creó una teoría social de carácter comunitarista *cuasi* anarquista (no en vano había sido un ávido lector de Kropotkin, aunque no llegó a renegar del Estado), en la que se integraba la no violencia tanto como filosofía religiosa moral, como forma de acción política. Es conocido su protagonismo en la lucha por la liberación de la India, pero no tanto por el establecimiento de comunidades autosuficientes que vivían conforme a los principios colectivistas, de ahí la importancia de los conceptos *sarvodaya*, *swaraj* y *swadeshi* en su filosofía social.

Gregg publicó en 1930 *Gandhiji's Satyagraha or non-violent resistance* (*El satyagraha de Gandhi o la resistencia no violenta*), pero fue con su siguiente obra *The Power of Non-violence* (*El poder de la no violencia*) cuando se publicó por primera vez en Norteamérica un tratado sistemático de no violencia. Gandhi ha sido uno de los principales precursores de la no violencia a través de la acción, de la resistencia pacífica, del trabajo por lo más débiles, así como un ejemplo de fortaleza y constancia.

2.2.3 Tensyn Gyatso (XIV Dalai Lama)

El XIV Dalai Lama, es el líder espiritual del pueblo tibetano en el exilio. Nació el 6 de julio de 1935, en la aldea de Takster, al noreste del Tibet, en la ciudad de Amdo. A la edad de dos años el niño llamado Lamo Donduo fue reconocido como la encarnación del XIII Dalai Lama, Tensyn Gyatso. El término Dalai Lama es un título de origen mongol que significa "Océano de Sabiduría" y comunica la importancia que a este personaje confiere, la tradición y cultura tibetana, la cual ve en su Santidad a la emanación del buda de la compasión infinita *Avalokiteshvara* (en sánscrito) o *Chenresig*, ojos amorosos en la lengua tibetana.

Inició sus estudios monásticos a los seis años. A los 25 años completó el doctorado en filosofía budista, recibiendo el grado de *Gheshe Lampa*, el más alto honor académico en la tradición budista del Tibet. Tras el

comienzo de la invasión China al territorio del Tibet en 1949, el Dalai Lama fue llamado a asumir su responsabilidad política como jefe del estado tibetano. Años más tarde intentó establecer pláticas de paz con Mao Tse Tung, en 1959, tras la invasión de tropas chinas con fines de oprimir el levantamiento nacional tibetano en Lhasa, el Dalai Lama se vio obligado a escapar del Tibet y exiliarse en Daramsala, India, desde donde estableció en el 2011, el gobierno tibetano en el exilio. Desde entonces el Dalai Lama ha solicitado el apoyo de la comunidad internacional, trabajando incesantemente para lograr una resolución pacífica al problema del Tibet. Su lucha a favor del Tibet, la defensa de las garantías individuales y derechos humanos de todos los hombres y pueblos, basada en la no violencia, además ha abogado por soluciones pacíficas basadas en la tolerancia y el respeto mutuo a fin de preservar el patrimonio histórico y cultural de su pueblo, lo que le llevó a obtener el Premio Noble de la Paz en 1989.

El Dalai Lama ha viajado por más de 67 países, en donde se ha reunido con múltiples presidentes, primeros ministros, reyes, príncipes, académicos, líderes espirituales y científicos. Desde 1959 a la fecha, ha recibido más de 150 doctorados *honoris causa*, distinciones, premios y reconocimientos a su mensaje de paz, no violencia, comprensiones entre religiones, responsabilidad universal y compasión. Se le ha reconocido no solo por su trabajo en pro de la paz y los derechos humanos, sino también en apreciación a su erudición filosófica en el ámbito de los estudios budistas, en el campo del diálogo ecuménico religioso y político, así como en confirmación del trabajo que ha desempeñado en la construcción de puentes gentiles entre las diferentes disciplinas científicas y el universo de la práctica contemplativa, espiritual y religiosa. El Dalai Lama se ha caracterizado durante toda su vida por su coherencia, claridad y determinación, aportando nuestro entorno moderno un sincero discurso sobre la no violencia, como medio de resolución de conflictos y enfatizando la necesidad de desarrollar un auténtico sentido de

responsabilidad universal. Su insistencia radica en la necesidad de desarrollar genuina paz interior, como base para el bienestar común de concentrarnos en lo que nos une y no en lo que nos aísla. Permite aproximarnos a los conflictos desde un punto de vista responsable, constructivo, facilitando así las vías del diálogo y negociación justas, posturas inspiradas en la herencia de la civilización espiritual clásica budista.

Vivimos en un mundo interdependiente. Es éste, todo lo que hacemos, decimos y pensamos genera consecuencias que afectan al entorno y de las que somos ulteriormente responsables. Esta afirmación de responsabilidad universal trasciende razas, religiones, diferencias y semejanzas; nos brinda un mensaje que es simplemente humano: que tenemos que hacernos cargo de nosotros mismos y de nuestro mundo.

(Dalai Lama 7)

El Dalai Lama se describe así mismo como un simple monje budista. En sus conferencias y giras mundiales, su sencillez y su naturaleza compasiva conmueven visiblemente a todos los que se reúnen con él. Su mensaje se centra en el amor, la compasión, la responsabilidad universal y ante todo en la necesidad de desarrollar un buen corazón. Desde su perspectiva el siglo XX y la primera década del siglo XXI, está repleta de experiencias tanto constructivas, como extremadamente destructivas. Ahora lo que corresponde es aprender de ellas. “El siglo pasado fue un siglo de guerras”, comenta él. Entonces el siglo XXI debe ser un siglo de paz. Para ello aconseja trabajar en aspectos relevantes para lograrlo; así como nos hemos esforzado en el avance del progreso material y en el cuidado de nuestro bienestar físico, es necesario que dirijamos nuestra atención y capacidades al desarrollo de nuestra paz mental. Hoy es evidente que debemos cuidar el aspecto interno de nuestro ser.

Durante el proceso educativo, que en muchas ocasiones se enfoca en los logros académicos, debemos promover conscientemente el desarrollo de un mayor sentido de altruismo y de responsabilidad hacia otros, en las mentes de los niños y jóvenes.

Desde la perspectiva del Dalai Lama, el siglo pasado y en la primera década del presente sucedieron muchas guerras y derramamientos de sangre. Año tras año se ha incrementado el gasto militar en la mayoría de los países del mundo. Si se quiere cambiar esta tendencia, se debe considerar seriamente el concepto de la no violencia, que desde la perspectiva budista es una expresión física de la compasión. Y para hacer de la no violencia una realidad, se debe primero trabajar en el desarme interno, es decir liberarse de todas las emociones negativas que son el origen de la violencia y con base en esto proceder en el desarme externo. También propone minimizar la brecha entre ricos y pobres, a nivel nacional y global. Ya que esta desigualdad implica que algunos sectores de la comunidad humana gocen de abundancia extrema, mientras que otros en el mismo planeta estén sufriendo de hambre e incluso muriendo, esto no solo es moralmente reprobable, sino que es también desde un punto de vista pragmático, la fuente de muchos problemas. La promoción de la libertad es igualmente importante. Mientras no haya libertad en muchos lugares del planeta, no puede haber verdadera paz y en cierta medida, no puede haber verdadera libertad para el resto del mundo.

Verdaderamente creo que como individuos podemos hacer una diferencia en la sociedad. Puesto que los periodos de grandes cambios, tales como el presente, son tan poco frecuentes en la historia de la humanidad, está en la mano de cada uno de nosotros hacer el mejor uso de nuestro tiempo para ayudar a crear un mundo feliz. (Dalai Lama 8)

La vida del décimo cuarto Dalai Lama ha estado relacionada con la historia contemporánea del Tibet. En 1911 esta nación se consolidó como país independiente, en todo el sentido de un estado moderno. En aquel momento, Asia central se encontraba conmocionada por la revolución de China, la invasión británica y, como en el resto del mundo, el nacimiento de naciones modernas. Así en 1949 el Ejército Chino de Liberación Popular comenzó la invasión de Tibet, penetrando a través de la Provincia de Kham. En respuesta a esta invasión ilegal, el Kashag o gabinete tibetano aceleró a sus 15 años, la prematura entronización del joven Dalai Lama como cabeza del gobierno. El ejército popular rápidamente derrotó al pequeño ejército tibetano y en 1951 obligó a los representantes del Dalai Lama afirmar el tratado conocido como "El Acuerdo de los Diecisiete Puntos". Este fue considerado válido para los chinos tan solo para lo que ellos designaban el "Tibet Exterior", excluyendo a las provincias orientales de Amdo y Kham, hogar de hasta dos tercios de la población tibetana. Esto significó que el compromiso de los comunistas de no interferir con la religión y sociedad tibetana no fuera respetado en estas regiones, y en consecuencia los militantes comunistas y su Ejército Rojo, comenzó a suprimir la religión, destruir monasterios, confiscar tierras y propiedades e iniciar una "reforma de pensamiento" y "lucha de clases". Esto causó una reacción violenta entre los tibetanos, lo que culminó en una resistencia generalizada y masacres masivas. Mao ignoró las súplicas y peticiones del Dalai Lama, quien fue incapaz de detenerlo.

A medida que la violencia en Tibet oriental se incrementaba, la situación se tornó más tensa. Consolidado su poderío militar, los chinos ignoraron el "Acuerdo" y presionaron para comenzar la revolución comunista. El 10 de marzo de 1959, cuando el comandante del ejército chino intentó capturar al Dalai Lama, el pueblo tibetano se levantó en su contra. Lo que siguió fue una

masacre de alrededor de 87,000 civiles tibetanos, de acuerdo al cálculo oficial chino. El Dalai Lama, apoyado por los insurgentes y el pueblo tibetano, logró eludir la persuasión del ejército Chino y escapó a la India. Ahí el gobierno indio encabezado por Nehru le dio la bienvenida. India también recibió a las decenas de miles de refugiados que lo siguieron. Fue entonces cuando el Dalai Lama repudió oficialmente el “Acuerdo en Diecisiete Puntos” y estableció un Gobierno Tibetano en el exilio.

Desde 1959 hasta 1979, Tibet fue ignorado y aislado del mundo exterior. Durante este tiempo, sucedió un grave holocausto: más de un millón de muertes documentadas de tibetanos, la destrucción de más de seis mil monasterios, y la devastadora explotación del prístino y delicado ecosistema de la meseta más alta del mundo. Mao falleció en 1976. Dos años después, Deng Xiaoping subió al poder en China implementando importantes reformas. En 1979, el Dalai Lama visitó Estados Unidos por primera vez y ese mismo año, Deng propuso a los tibetanos abrir negociaciones en torno al futuro del Tibet, invitando a los representantes del Dalai Lama a visitar el país y atestiguar los progresos obtenidos. Estas misiones de investigación informaron detalladamente a los tibetanos en el exilio acerca de los inenarrables sufrimientos que habían experimentado los tibetanos durante la ocupación comunista.

El Dalai Lama comenzó a viajar con más frecuencia al extranjero, y durante la década de los ochenta, su popularidad aumentó cada vez más en todo el mundo. En 1988 presentó su “Plan de Paz en Cinco Puntos” ante el Parlamento Europeo en Estrasburgo, convocando a los chinos a:

1. Convertir Tibet en una “Zona de No Violencia (Ahimsa)”
2. Interrumpir la transferencia de pobladores chinos a Tibet.

3. Respetar los derechos humanos y permitir las libertades democráticas en Tibet.
4. Restablece el medio ambiente.
5. Comenzar sinceras negociaciones sobre el destino del Tibet.

(Dalai Lama 14)

El Parlamento Europeo apoyó su propuesta, señalando que en la misma no se reclamaba la independencia de Tibet, sino un estatus especial de genuina autonomía dentro de la República Popular China, y llamó a esta propuesta la "Aproximación del Camino Medio". La respuesta del gobierno chino fue el iniciar una severa campaña de represión dentro del Tíbet, la cual resultó en la declaración de una ley marcial en 1989, meses antes de las protestas y masacres en la plaza de Tiananmen en Beijing.

El 10 de diciembre de 1989, el Dalai Lama fue Galardonado con el Premio Nobel de la Paz en reconocimiento de su compromiso con la política de la no violencia, ante el genocidio de su pueblo y por promover el diálogo como medio para la resolución de conflictos. Durante décadas, numerosos líderes mundiales han instado a los funcionarios chinos a dialogar con Su Santidad. Haciendo caso omiso, desde 1984, 1994, 2004 y 2008, los líderes chinos han radicalizado sus posturas respecto al Tíbet, implementando las viejas y agresivas políticas del oscuro periodo de la revolución cultural china.

Hoy el gobierno de la República Popular China (RPC) persigue la budismo, obliga a los tibetanos a denunciar al Dalai Lama como una gente separatista de China, moviliza a los tibetanos nómadas fuera de sus territorios, gasta enormes cantidades de dinero para llevar a más pobladores chinos al territorio tibetano, intensifica sus programas de extracción de recursos con un costoso impacto ambiental y continúa sus campañas de propaganda donde se presenta a sí mismo como salvador del Tíbet.

En 2002, se reiniciaron entre representantes del Gobierno Tibetano en el Exilio y el gobierno de la RPC. Los tibetanos alrededor del mundo contuvieron sus protestas para crear una atmósfera que propiciara el diálogo, mientras que los chinos intensificaron sus denuncias y acusaciones hacia el Dalai Lama. Son muchos los que desesperan con el lento avance en la resolución del problema del Tibet. A esto, el Dalai Lama responde: hay tantos otros conflictos en el planeta, y ¿cuál de ellos ha mejorado a través de la violencia y la guerra? El Dalai Lama insiste que este siglo debe ser uno de no violencia, del uso de métodos pacíficos para resolver los conflictos. La humanidad no puede sobrevivir otro siglo de guerras mundiales, excesivo consumismo y destrucción del medio ambiente.

Si queremos que haya un mundo mejor, hemos de atajar la raíz del problema. No cabe duda que la economía y el poder político también son algunas de las causas. Pero la causa final reside en la mente humana. Toda acción verbal o física, incluso las acciones menores, tienen alguna motivación. En último término todo depende de nuestra motivación. La motivación o el desarrollo adecuados son factores importantes. (Dalai Lama, 65)

De ahí que si la inteligencia va acompañada del afecto y de la compasión (a lo que el Dalai Lama denomina sentimiento humano), se vuelve muy útil. La fortaleza interior surge de un buen adiestramiento de la mente, este puede modelar la actitud de la persona. Gracias a ello, las personas pueden estar más tranquilas y tener más paz, son capaces de enfrentarse mejor a los asuntos más difíciles y urgentes. Las experiencias pasadas y las conversaciones con otras personas expertas, también contribuyen a la resolución pacífica de los problemas. El sistema educativo y la vida familiar son dos áreas muy importantes. En el campo de la educación, no sólo hemos de ocuparnos del cerebro sino también del desarrollo espiritual (No en un sentido religioso, sino simplemente en tener un corazón bueno

y compasivo). Si una persona tiene un corazón bueno y compasivo, automáticamente éste le aporta fortaleza y no hay tanta cabida para el miedo y la duda. Cuando se considera la educación desde el punto de vista del profesor, es bastante evidente que los profesores han de grabar la mente de los alumnos el valor y el efecto que tiene el afecto a su conducta y acciones. Señala también que es importante limitar el tamaño de la familia mediante medidas de control de natalidad. Es esencial tener menos hijos, sólo aquellos que podamos cuidar dignamente. Además de la educación a los hijos se les ha de inculcar el valor a la vida humana y del afecto.

Como parte de la práctica del método budista, este consiste en la importancia de generar armonía entre las distintas religiones. Ya que a pesar de las distintas filosofías, todas las principales religiones del mundo tienen un mensaje similar, un consejo parecido para la humanidad. Forman generalmente individuos compasivos y sabios. Esto implica que todas estas distintas tradiciones tienen el potencial de producir esa transformación en la mente humana. En el pasado muchas personas se han beneficiado de ellas y lo mismo sucederá en el presente y en el futuro. Es de suma importancia que haya una genuina armonía entre las tradiciones religiosas. Y esto es posible, ya que existe una base en común. Cuando sabemos más acerca de otras tradiciones, automáticamente crece nuestro respeto y aprecio por ellas. El genuino entendimiento mutuo conduce al respeto mutuo. En lo que respecta al budismo esto implica educar a la mente.

El budismo enfatiza el adiestramiento y la transformación de la mente porque todos los hechos son el resultado de nuestras acciones. Es lo que llamamos karma, nuestro futuro depende de nuestras acciones de hoy. Esta es la ley del karma o la ley de la causalidad. Entre las acciones verbales, mentales y físicas, la mental es la suprema, la motivación mental es el factor clave. Las mismas acciones verbales o físicas pueden

ser positivas o negativas, debido a distintas motivaciones mentales. Esta última es la acción superior, y el factor crítico y todos los acontecimientos dependen en último momento de nuestra mente.

Bajo las enseñanzas del budismo, se cree que si se tiene la budeidad, se da una vez que la mente y la conciencia se han desarrollado y despertado por completo sin obstáculos, se alcanza el estado búdico: lo que se denomina como Iluminación. Que es también una cualidad mental. Ya que lo que se ha de transformar es la mente, en donde el transformador es la mente y el estado transformado también es la mente. Algunas personas describen el budismo como una ciencia de la mente. Parece apropiado explicarlo desde ese modo. Una de las premisas del Dalai Lama es; que no se puede cambiar la mente sin la meditación. Hay dos clases de meditación: la analítica, que es aquella que se centra en un punto. El arma contra la negatividad es la meditación analítica. A través del análisis se puede desarrollar una nueva convicción o conciencia. A medida que aumenta esta conciencia, las fuerzas opuestas se reducen.

La meditación analítica destruye la negatividad. Vipassana o introspección especial es una clase de meditación analítica. Para estabilizar esta meditación, se precisa una enérgica meditación unidireccional. Además de la meditación es necesario hacer desaparecer todos los obstáculos mentales. El primer paso es una disciplina de conducta moral (shila). Para llegar a este punto es necesario eliminar las diez acciones no virtuosas. Las anti virtudes físicas: matar, robar, abusos sexuales; agresiones verbales, mentir, habla divisiva (el uso de la palabra que tiene por intención, causar división y/o ruptura entre los involucrados), habla cruel (uso de un lenguaje verbalmente violento, que genera o denota discriminación) y chisme. Por otro lado las mentales: codicia, intenciones perjudiciales y visiones incorrectas. Las visiones incorrectas tienen dos interpretaciones, una es el nihilismo (no aceptar la existencia de nada, y la otra es el extremo de la exageración).

2.4 Principales aportaciones de los representantes de la no violencia

Después de lo antes expuesto, a continuación se presenta un cuadro con las acciones más relevantes de los representantes de la no violencia:

Lev Nikoláievich Tolstói	Mohandas Karamchand Gandhi	Tensyn Gyatso (XIV Dalai Lama)
Preocupación por el hombre, el educando. Espíritu de libertad (para adquirir conocimientos). El conocimiento se da en la ciencia y la razón. Humanismo liberal.	Apoyo campañas de desobediencia civil contra la discriminación de indios y negros. Marcha de 300 km en contra de la política colonialista.	Trabajos en pro de la paz y los derechos humanos. Fomenta el diálogo ecuménico entre el ámbito religioso y político. Trabaja en la construcción de puentes entre las diferentes disciplinas científicas, la práctica contemplativa, espiritual y religiosa.
Auto perfeccionamiento moral. Apoyo al pacifismo	La "no violencia" no tiene nada de pasivo. Es la fuerza más activa del mundo. "El fin no justifica los medios" Creador de un teoría social	Para generar un sentido no violento: Sentido del altruismo y de responsabilidad hacia los otros, en las mentes de los niños y jóvenes. Convertir al Tibet en una zona de no violencia. Respetar los derechos humanos. Negociaciones sobre el destino del Tibet. Aproximación del camino medio.

Esquema 14 por César N. Acosta, la no violencia desde tres diferentes perspectivas.

Los tres autores trabajan aspectos fundamentales para fomentar la no violencia, los puntos en los que se logra identificar que hay una empatía, a continuación se describen:

- a) Educación: la importancia de la educación, la pedagogía y el libre desenvolvimiento de las mismas, desde los primeros años de edad, dentro del seno familiar y las instituciones.

- b) Altruismo: desarrollo de un sentido altruista y responsabilidad hacia otros, desde la infancia y dentro de la familia.
- c) Espíritu de libertad: no es coincidencia que estos tres grandes pensadores haya sido estandarte de movimientos sociales importantes, en pro de la no discriminación, libertad social, política y de culto. Además de la promoción de la libertad, con miras a la paz, haciendo el mejor uso del tiempo para crear un entorno feliz.
- d) Resistencia pasiva: este tipo de acción vale la pena mencionar, que esta postura no es un acto para gente débil, ya que apela a la convicción de generar una acción, hasta obtener los objetivos que se hayan planteados.
- e) Una conducta ética y moral: en donde el fin no justifica los medios. Es importante contemplar la motivación de los individuos para generar una acción.
- f) Entendimiento por el entorno: el cual es interdependiente con el humano. Es decir, a toda acción genera consecuencias que pueden afectar y cambiar al resto de los individuos de dicho contexto, ya que a toda acción corresponde una reacción.
- g) Respeto de los derechos humanos y del medio ambiente que rodea a los individuos.
- h) Observar la genuina motivación al generar acciones físicas o verbales: considerar la repercusión que estas implican, sus consecuencias; ya que es importante adiestrar y transformar la mente a través de la meditación, lo que dará como resultado entre otras cosas fortaleza interior.

Estas son las categorías que hasta el momento se identifican, con los autores ya antes mencionados. Siendo estos un punto de partida para dar

pié al siguiente apartado de la perspectiva del XIV Dalai Lama, respecto al camino de la no violencia, uno de los últimos líderes vivientes, galardonado con el premio nobel de la paz (Revisar anexo III, Galardonados con el premio Nobel de la Paz), por su resitencia pacífica no violenta ocmo máximo jefe del pueblo tibetano, quien posteriormente se fue a vivir al exilio de manera voluntaria, para así de esta forma evitar más ataques a su nación natal, el Tibet.

2.3 La no violencia desde las enseñanzas del Dalai Lama

Desde la perspectiva del Dalai Lama líder espiritual del pueblo tibetano, ha sido el estandarte de la resistencia pacífica desde mediados del siglo XX y principios del siglo XXI. Por su trabajo ha sido galardonado con el premio Nobel de la Paz por su importante labor de resistencia pacífica. Ante la avalancha de noticias que nos hablan de crímenes y violencia, el líder espiritual del pueblo budista Tibetano, el XIV Dalai Lama, nos invita a reflexionar creer en la bondad innata del ser humano, y solo la voz del gran maestro puede devolver la confianza, en nuestras mejores cualidades, su santidad el Dalai Lama, guía los pasos de la humanidad hacia el futuro, tratando de creer en lo bueno de que hay en los seres humano y a ejercer la compasión, no sólo como un deber sino como una virtud que nos distingue entre los seres vivos del planeta, haciendo buen uso del sentido común. El Dalai Lama ofrece una nueva ética que rompe las barreras de las distintas religiones para celebrar los sentimientos más hondos y puros de los seres humanos. Escritos que se ven reflejados en su texto. (Dalai Lama 76)

El décimo cuarto Dalai Lama ha sido un constante defensor del derecho del pueblo tibetano a la autodeterminación en su texto en *El universo en un solo átomo*, al tiempo que se ha ganado el aprecio mundial gracias a sus enseñanzas sobre la compasión y la comprensión. En 1989 fue concedido el premio Nobel de la Paz (ver el anexo III, se realizó un

análisis en torno a los galardonados al premio nobel de la paz), por sus esfuerzos para hallar una solución pacífica a la situación política de su país. El diálogo con la ciencia, el vacío, la relatividad y la física cuántica, la evolución el karma y los seres sensibles y la ciencia y la espiritualidad y la humanidad. El siglo XX ha sido un siglo de conflictos bélicos y un siglo de derramamiento de sangre en la historia de la humanidad, pero es uno del que nosotros, él insiste, debemos de aprender sus lecciones fundamentales para lograr que el Siglo XXI sea uno de tolerancia y diálogo.

La responsabilidad moral del pensar de la humanidad, al pensar en el futuro de los seres humanos. Debería de haber dos tipos de espiritualidad; una espiritualidad con fe religiosa, y otro tipo de espiritualidad sin ninguna fe religiosa, simplemente tratar de incrementar o preservar la parte buena de la naturaleza humana. Solo la idea de compartir con otro, de querer al otro, no se necesita para esto ninguna fe religiosa, ni iglesia o templo. Cada familia tiene el potencial para proveer valores básicos.

Ante dichas situaciones existen una serie de acciones virtuosas que pueden reforzar la compasión y la actitud no violenta en los individuos:

1. Transformación de la mente
2. La bondad
3. Ampliar el círculo de amor
4. La felicidad
5. La autodisciplina
- 6.

A continuación, se desarrollan los puntos más importantes propuestos por el décimo cuarto Dalai Lama:

2.3.1 La transformación de la mente

Desde la perspectiva del budismo primeramente se busca conocer la mente, al tiempo que el objetivo es lograr adiestrarla y los Ocho Versos, enseñan a los individuos a manejar las emociones negativas y después a mejorar y a transformar la mente. Así que como practicantes, deberán de prestar atención a la mente para intentar tenerla bajo control. Además continuamente se ha de intentar eliminar las emociones negativas y desarrollar otras positivas, ya que algunas personas dicen que el budismo es la ciencia de la mente. Si se parte de la premisa que los seres buscan la felicidad, nadie desea sufrir, ya que muchos de los problemas son proyecciones mentales de ciertas cosas negativas o desagradables. Una mente bien equilibrada es muy útil y se ha de intentar conseguir un estado mental estable. (Dalai Lama 33)

El adiestramiento mental esencial para la buena salud. Lo que en términos de la estabilidad de la mente significa gozar de una vida buena y feliz de un futuro prometedor. Bajo este planteamiento y por poner algún ejemplo aunque una persona se encuentre en un entorno hostil, si se tiene una actitud mental firme y estable, la hostilidad no causará demasiados trastornos. “La mente no tiene color, ni forma y es difícil de identificar. Sin embargo, es poderosa. A veces resulta difícil revisarla, cambiarla y controlarla. Creo que en gran medida depende, de la voluntad, de la determinación y de la sabiduría”. (Dalai Lama 34)

Cuando la mente está influenciada por pensamientos virtuosos, la negatividad no puede operar simultáneamente. Si se está motivado por pensamientos bondadosos y justos, hasta las acciones aparentemente negativas pueden traer resultados positivos. Ante las emociones perturbadoras que bajo la perspectiva budista son muy fuertes y astutas, por ejemplo: cuando una persona bajo su influjo ocupa el trono, lo domina la ilusión. A medida que le oímos hablar, se va hinchando de orgullo. Así funcionan las emociones perturbadoras. Por suerte hay una herramienta

con la que se puede combatir las emociones perturbadoras (pensamientos negativos, visión errónea de la realidad, hablar mal de los demás). Es la sabiduría.

En la tradición *Mahayana*, el *bodhisattva* es aquel que aspira a la budeidad o a la iluminación por el bien de los demás. El pensamiento altruista de la mente del *bodhisattva* es producto de la práctica de la bondad y de la compasión.

2.3.2 La bondad

El afecto humano o la compasión es la religión universal. Sea uno creyente o no, todo necesitamos afecto humano y compasión, porque nos da fuerza interna, esperanza y paz mental. Resulta, pues, algo indispensable para todos.

Mientras seamos parte de la humanidad, mientras seamos seres humanos, tenemos necesidad del afecto humano, de la compasión humana. Ésta es, en realidad, la enseñanza fundamental de todas las tradiciones religiosas: el punto esencial es la compasión o el afecto humano. Sin éste, incluso las creencias religiosas pueden resultar destructivas. Por tanto, la esencia en la religión incluso es la bondad de corazón. (Dalai Lama 17)

La utilidad de un corazón bondadoso en la vida cotidiana, por ejemplo; si nos sentimos de buen humor cuando nos levantamos por la mañana, si hay en nosotros un sentimiento de bondad, automáticamente nuestra puerta interna se abre a ese día. Incluso en el caso de que nos encontrásemos a una persona desagradable, no experimentaríamos demasiada alteración y quizá incluso conseguiríamos decirle algo agradable. Podríamos charlar con esa persona poco amistosa y tal vez incluso mantener una conversación profunda. Sin embargo, en un día en

el que nuestro estado de ánimo es menos positivo y nos sentimos irritados, de forma automática se cierra nuestra puerta interna. En consecuencia, si nos encontramos con nuestro mejor amigo o amiga nos sentimos incómodos y tensos. Estos ejemplos muestran cómo nuestra actitud interior marca una gran diferencia en nuestras experiencias diarias. Así pues, para crear una atmósfera agradable, placentera, dentro de nosotros mismos, de nuestras familias o nuestro entorno, debemos darnos cuenta de que el origen último de esa atmósfera placentera reside dentro de cada uno: un corazón bondadoso, compasión humana, amor. El hecho de crear una atmósfera positiva y amistosa nos ayuda automáticamente a disminuir el miedo y la inseguridad. De esta manera podemos, con mayor facilidad, hacer nuevos amigos y provocar más sonrisas. Después de todo, somos animales sociales. Sin la amistad con otros seres humanos, sin la sonrisa humana, nuestra vida se convierte en desdicha. La sensación de soledad se hace insoportable.

Según las leyes naturales, dependemos unos de otros para vivir. Si bajo ciertas circunstancias, debido a que algo no funciona en nosotros, nuestra actitud hacia nuestros semejantes, de quienes dependemos, se vuelve hostil. De acuerdo con la naturaleza básica humana, o ley natural, el afecto -la compasión- es la clave para la felicidad. Desde la perspectiva de la medicina contemporánea, un estado mental positivo, o paz mental, resulta también beneficioso para nuestra salud física. Si estamos constantemente alterados acabamos dañando nuestra propia salud. Por tanto, incluso en el aspecto de la salud, la calma mental y la serenidad son muy importantes. Esto demuestra cómo el cuerpo físico de por sí aprecia y responde a la calidez humana, a la paz mental. En el campo de la salud hay una expresión en tibetano que dice que la eficacia del tratamiento depende del afecto del médico. Debido a esta expresión, cuando los tratamientos de cierto médico no funcionan, la gente echa la culpa a su carácter, pensando que no es una persona bondadosa.

En la literatura budista, un pensamiento o una emoción negativos se definen como «un estado que ocasiona perturbación dentro de la mente». Esas emociones y pensamientos dolorosos son los factores que crean infelicidad y desorden dentro de nosotros. La emoción por lo general no es necesariamente negativa. Por lo tanto, podemos hablar de kárúna (bondad o compasión infinitas) como un tipo de emoción. Para el Dalai Lama la política de la bondad debe empezar removiendo los mayores obstáculos de la compasión: el enfado y el odio. Como todos sabemos, son unas emociones extremadamente poderosas y pueden dominar nuestra mente por entero. De todas formas, podemos llegar a controlarlas. Resalta, que el hecho de pensar meramente en que la compasión, la razón y la ciencia son beneficiosas no basta para desarrollarlas. Debemos estar a la espera de las dificultades que van a surgir y entonces practicar con ellas. ¿Y quién crea esas dificultades? Nuestros amigos no, desde luego, sino nuestros enemigos, quienes se piensa nos dan problemas. Así, si realmente queremos aprender, debemos considerar al enemigo como a nuestro mejor maestro.

Cuando llegue el momento de ayudar a los demás no deberíamos conformarnos con poner cara de devoción, sino que deberíamos ser lo más realistas posible tanto en pensamiento como en obra. Aunque quizá no estemos en situación de renunciar a nuestros propios intereses, deberíamos defenderlos de una manera lo más modesta y considerada posible. Todos somos responsables del bien común, por lo que cuando es preciso hacer algo no deberíamos limitarnos a poner cara de beatos y tendríamos que dedicar sinceramente todas nuestras energías a alcanzar esa meta. Como he dicho antes, es difícil sacrificar las propias metas, pero aunque cada uno de nosotros necesita ganarse la vida, si los medios empleados para ello hacen una contribución honesta al bien común, entonces tanto mejor. Recomiendo que deberíamos dirigir regularmente nuestros pensamientos hacia el interior de nosotros mismos e investigar si somos sinceros o no, sin importar lo que puedan pensar los demás. En

lo que a nosotros concierne, siempre deberíamos confiar por encima de todo en dos poderes (la conciencia clara y la introspección) y aunque debemos tener cuidado de no hacer nada que luego podamos lamentar o de lo que podamos avergonzarnos, obviamente deberíamos ser discretos y educados tanto en público como en privado. Si actuamos de esta forma, la felicidad vendrá a nosotros de manera natural. Ciertamente está muy claro y por lo tanto, es de la máxima importancia que los seres humanos nos comportemos de manera decente y considerada, tanto si hay alguien para advertirnos como si no.

Si algunos estuviera dispuesta a sacrificarse en bien de la mayoría, se estaría comportando maravillosamente bien. Similarmente, si un hombre es menos egoísta y procura pensar todo lo posible en los demás, entonces todos verán en él a una persona consagrada al bienestar de su prójimo y lo amarán y respetarán. Esto es un ejemplo tomado de nuestras propias vidas. No obstante, normalmente intentamos ser felices y eliminar nuestros sufrimientos, pero si estuviéramos dispuestos a asumir esa responsabilidad con respecto a los demás igual que lo hacemos con respecto a nosotros mismos, seríamos inapreciablemente valiosos y todos nos considerarían dignos de respeto. El Mahatma Gandhi es un ejemplo de ello: como se sacrificaba por los demás, todos lo amaban. Al fomentar un corazón bondadoso, te ganarás el respeto de los demás. Pero si actúas impulsado por motivos egoístas y aunque los demás te traten con respeto cuando te tengan delante, después se preguntarán de qué sirve que seas un lama o un gurú. Cuando puedan hablar libremente eso es lo que dirán de ti, y seguramente lo tendrás merecido. De manera similar, cuando un líder se deja llevar por el egoísmo y aunque en público sea tratado con respeto, y cubierto de elogios, después todos se alegrarán en cuanto tenga problemas, lo cual es totalmente natural. El mero hecho de generar un corazón bondadoso no es suficiente, a menos que concurren las condiciones necesarias para beneficiar a los demás. Por eso deberías buscar la guía de maestros cualificados, puesto que sólo así podrás

alcanzar ese estado fundamental en el que harás el bien a los seres vivos, porque si no sabes cómo emplear esos métodos entonces no serás capaz de ayudarlos. Si uno se encuentra en situación de guiar a otros mediante su propia experiencia, entonces debe actualizar caminos de realización correctos dentro de sí mismo y familiarizarse con ellos llevándolos a la práctica.

2.3.3 La compasión

Desde la perspectiva budista, la compasión es una mente que tiene como único estímulo la piedad por todos los seres sintientes, tal y como lo menciona el filósofo budista Nagarjuna. Esta virtud y el amor, son la cara del altruismo. Es sentir desde lo más hondo del corazón, el no soportar el sufrimiento de los demás y tienes que hacer algo para aliviarlo. Cuando la compasión crece, también crece tu predisposición a comprometerte con el bienestar de todos los seres. Es entonces un servicio desinteresado hacia todos los seres, sean cuales sean sus inclinaciones. En la claridad de este compromiso comprendes que si alcanzas la iluminación, serás finalmente capaz de cumplir las esperanzas de todos los seres que forman parte de tu círculo de amor. “Haré cuanto esté en mi mano para alcanzar la iluminación en el bien de los demás”. (Dalai Lama 74) Así la compasión es la piedra angular de la intención altruista de alcanzar la iluminación suprema, para ayudar a todos los seres sintientes.

Se cree desde esta postura que si se tiene compasión, se estará liberado de todas las angustias. La capacidad de dedicarse al bienestar de los demás, genera un poder y posibilidades para generar el bien que no es posible obtener de otro modo. Si se genera una compasión grande, te convertirás en amigo de todos los seres sintientes, en compañero de todos los demás seres altruistas y en niño querido de los iluminados. (Dalai Lama 130)

La compasión está considerada como la semilla de una cosecha abundante, el agua para el crecimiento, y el estado maduro de un largo goce. Esta cualidad es decisiva al comienzo, durante y al final de la práctica espiritual. Es la semilla de la iluminación. Para la tradición budista, la iluminación plena significa que se esté constantemente en presencia de la compasión; no se está en paz solitaria, sino contribuyendo siempre al bienestar de los demás. Lo que significa estar dispuesto a cargar con la responsabilidad de ayudarles a alcanzar la felicidad. Esta valiente, incomparable y altruista aceptación de semejante carga, llevará al practicante a aspirar a niveles de desarrollo espiritual que permitan un servicio más eficaz. El Dalai Lama señala que independientemente de que sean ricos o pobres, sanos o enfermos, jóvenes o viejos, es esencial tener un sentido perdurable del valor y el constante sufrimiento de los demás. Por ejemplo sentir compasión mientras se visualiza a un ser sintiente en una situación de indigencia es fácil; no obstante también se debe reflexionar sobre personas que no parece que sufran pero que actúan de forma que tarde o temprano les generan un sufrimiento manifiesto. Se recomienda extender esta visualización y compasión a personas que han actuado de esa manera en el pasado, acumulando así predisposiciones kármicas negativas.

2.3.4 Ampliar el círculo del amor

Desde las enseñanzas budistas, cultivar el amor, fomenta el deseo de que los seres sintientes¹⁴ infelices, encuentren la felicidad y sus causas. El objetivo es expandir el círculo del amor, más allá del ámbito actual. Es decir se trata de desarrollar afinidad con otros seres sintientes, que también desean obtener felicidad. Es importante hacerles partícipes de tu cariño, comprensión y apoyo, tanto para aquellos individuos que son considerados amigos, así como personas neutrales y los enemigos. En la

¹⁴ En la práctica budista se denomina a seres sintientes a todos los seres vivos, que son capaces de percibir estímulos externos e internos, así que este término abarca a las plantas, animales, seres vertebrados, invertebrados, entre otros, se basa en el precepto de respeto por la naturaleza.

práctica budista se pasa por diferentes etapas de amor, en un principio de acuerdo a la meditación del “amor bondadoso”, es más fuerte para quienes están más unidos a uno y más débil para quien en este momento está menos unido a uno mismo. A medida que se practique, este amor dejará de discriminar entre amigo y enemigo; este es el amor equitativo que abarca a todos los seres sintientes, ya que este no puede surgir de golpe, hay que cultivarlo. Para esto es necesario usar técnicas de reflexión contemplativas, para ampliar el círculo de tu amor, a fin de incluir en él paulatinamente a más seres sintientes. Para cultivar el amor, es más fácil comenzar con los amigos al pensar en ellos de uno en uno: “Esta persona desea felicidad pero carece de ella. Sería fantástico poder imbuirla de felicidad y de todas sus causas” (Dalai Lama 120) Para alacazar este objetivo se recomienda meditar sobre esto, durante un rato hasta que se sienta que se valora a tu mejor amigo, tal cual una madre valora a su hijo. Se cree que hacer dicha práctica con un buen amigo resulta fácil, es importante tomarse un tiempo y observar los sentimientos que se generan, ya que estos servirán de modelo para extenderlo a los demás. Posteriormente se sugiere dirigir esta meditación a más y más amigos, hasta que el deseo de que se imbuyan de felicidad y de todas sus causas sea igual de fuerte para todos.

El mismo método se utiliza para los seres neutros y enemigos. Aumenta la experiencia de buscar profundamente el bienestar de los demás añadiendo un deseo más fuerte, el de que su mejora se materialice. Cultivar el amor y la compasión por otros seres te transforma, y el siguiente paso consiste en reforzar la intención: “Haré cuanto esté en mi mano para ayudar a esta persona a imbuirse de felicidad y de todas las causas de la felicidad”. (Dalai Lama 124) En esta fase tomas la firme determinación no solo de cambiar tu actitud mental, sino de ayudar realmente a estos seres para que alcancen la felicidad a través de tu esfuerzo. Esta elevada intención dotará a la mente del practicante de un enorme coraje, para asumir la gran tarea de llevar bienestar a todos los seres sintientes. Si se tiene

fortaleza mental, cuanto mayor sean las dificultades, mayores serán tu determinación y tu coraje. Las dificultades ayudan a afianzar la determinación, ya que no hay duda de que si uno quiere, puede. Cuando nos vemos envueltos en una situación difícil, si nuestra voluntad o nuestro coraje se debilita, si caemos en la pereza o nos sentimos a la altura de las circunstancias y pensamos que no podemos resolver la situación, es por eso que debemos de generar un coraje tan grande como la dificultad a la que nos enfrentamos. En la práctica diaria, es necesario reflexionar sobre los beneficios del amor, la compasión, la bondad y otras virtudes, y luego reflexiona sobre las desventajas de la ira. Esta reflexión constante, este aumento y reavivación de nuestra aspiración del amor, hacen que nuestra afinidad con el odio disminuya y que el amor por el otro aumente.

2.3.5 La felicidad

El concepto de felicidad siempre ha parecido estar mal definido en Occidente, siempre ha sido elusivo e inasible. Feliz, en inglés, deriva de la palabra Islandesa happ, que significa suerte o azar. Al decir entrenamiento de la mente, el Dalai Lama, se refiere al sentido de la palabra tibetana Sem, que tiene un significado mucho más amplio más cercano al de psique o espíritu, y que Incluye intelecto y sentimiento, corazón y cerebro. Al imponer una cierta disciplina interna podemos experimentar una transformación de nuestra actitud de toda nuestra perspectiva y nuestro enfoque de la vida. Hablar de esta disciplina interna supone señalar muchos factores y quizá también tengamos que referirnos a muchos métodos. Pero, en términos generales, uno empieza por identificar aquellos factores que conducen a la felicidad y los que conducen al sufrimiento. Una vez hecho eso, es necesario eliminar gradualmente los factores que llevan al sufrimiento mediante el cultivo de los que llevan a la felicidad. Ése es el camino en los momentos de alegría que trae la vida, la felicidad parece llovida del cielo.

Diversos investigadores y especialistas en neurociencia en la Universidad de Wisconsin en Estados Unidos, han realizado algunos experimentos, que demuestran que las personas felices poseen una voluntad de acercamiento y ayuda con respecto a los demás. Han podido, por ejemplo, inducir un estado de ánimo alegre en un individuo organizando una situación por la que éste encontraba dinero en una cabina telefónica. Uno de los experimentadores, totalmente desconocido para el sujeto, pasaba aliado de él y simulaba un pequeño accidente dejando caer los periódicos que llevaba. Los investigadores deseaban saber si el sujeto se detendría para ayudar al extraño. En otra situación, se elevaba el estado de ánimo de los sujetos mediante la audición de una comedia musical y luego se les acercaba alguien para pedirles dinero. Los investigadores descubrieron que las personas que se sentían felices eran más amables, en contraste con un grupo de control de individuos a los que se les presentaba la misma oportunidad de ayudar pero cuyo estado de ánimo no había sido estimulado. (Dalai Lama 59)

“Creo que el propósito fundamental de nuestra vida es buscar la felicidad. Tanto si se tienen creencias religiosas como si no, si se cree en tal o cual religión, todos buscamos algo mejor en la vida. Así pues, creo que el movimiento primordial de nuestra vida nos encamina en pos de la felicidad.” (Dalai Lama 7)

El Dalai Lama asegura, que todos podemos llevar a cabo un experimento de esta índole con resultados similares. Supongamos, por ejemplo, que nos encontramos en un atasco de tráfico. Después de veinte minutos de espera, los vehículos empiezan a moverse con lentitud. Vemos entonces a otro coche que nos hace señales para que le permitamos entrar en nuestro carril y situarse delante de nosotros. Si nos sentimos de buen humor, lo más probable es que frenemos y le cedamos el paso. Pero si nos sentimos irritados, nuestra respuesta consiste en acelerar y ocupar rápidamente el hueco. Al empezar a identificar los factores que conducen

a una vida más feliz, se puede aprender que la búsqueda de la felicidad produce beneficios, no sólo para el individuo, sino también para la familia de éste y para la sociedad.

Recientemente, se ha podido demostrar que el nivel de bienestar de cada individuo está determinado genéticamente, al menos hasta cierto punto: estudios como el que ha descubierto que los gemelos univitelinos o idénticos (que comparten la misma dotación genética), tienden a mostrar niveles anímicos muy similares, al margen de que fueran educados juntos o separados, han inducido a los investigadores a postular la existencia de una tendencia determinada biológicamente, presente ya en el cerebro en el momento de nacer. (Dalai Lama 137) Nuestra felicidad cotidiana está determinada en buena medida por nuestra perspectiva. De hecho, que nos sintamos felices o desdichados en un momento determinado, frecuentemente tiene que ver sobre todo con la forma de percibir nuestra situación, con lo satisfechos que nos sintamos con lo que tenemos actualmente.

El hecho de señalar el estado mental como el factor fundamental para alcanzar la felicidad no significa negar que debemos satisfacer nuestras necesidades físicas básicas de alimentación, vestido y cobijo. Pero, una vez satisfechas esas necesidades, el mensaje es claro: no necesitamos más dinero, ni más éxito o fama, no necesitamos tener un cuerpo perfecto ni una pareja perfecta; en este momento tenemos ya una mente con todo lo imprescindible para alcanzar la completa felicidad. Al presentar este enfoque para trabajar con la mente, el Dalai Lama dijo: "Al referirnos a la «mente» o «conciencia», no debemos olvidar que hay muchas variedades de ella. Tal como sucede con las condiciones externas o los objetos, unos son muy útiles, otros nocivos y algunos neutros; al tratar con la materia exterior solemos identificar primero las sustancias útiles, para cultivarlas y beneficiarnos, y nos libramos de las nocivas. De modo similar, hay miles de mentalidades diferentes. Entre ellas, algunas son muy útiles y

deberíamos fomentarlas. Otras son negativas, muy nocivas, y deberíamos intentar desecharlas.” (Dalai Lama 125)

Por lo anterior, el principal paso en la búsqueda de la felicidad es aprender. Tenemos que aprender cómo las emociones y los comportamientos negativos son nocivos y cómo son útiles las emociones positivas. Tenemos que darnos cuenta de que las primeras no sólo son malas para cada uno de nosotros, sino también para la sociedad y el futuro del mundo. Saberlo fortalece nuestra determinación de afrontarlas y superarlas. Por otra parte, debemos ser conscientes de los efectos beneficiosos de las emociones y comportamientos positivos; ello nos llevará a cultivar, desarrollar y aumentar esas emociones, por difícil que sea: tenemos una fuerza interior espontánea. A través de este proceso de aprendizaje, del análisis de pensamientos y emociones, desarrollamos gradualmente la firme determinación de cambiar, con la certidumbre de que tenemos en nuestras manos el secreto de nuestra felicidad, de nuestro futuro y de que no debemos desperdiciarlo. Además desde la postura del Dalai Lama, el sistema educativo y la vida familiar son dos áreas muy importantes. En el campo de la educación, no sólo nos hemos de ocupar del cerebro, sino también del desarrollo espiritual, no en un sentido religioso, sino simplemente en el de tener un corazón compasivo y bueno. Ya que desde esta postura se cree que si una persona tiene un corazón con estas características, automáticamente este le aporta fortaleza y no hay cabida para el miedo y la duda. Por consiguiente las personas son más felices con una mentalidad abierta y se tendrán más amistades. Ahora bien si se considera a la educación desde el punto de vista del profesor, es evidente que los profesores han de grabar en la mente de los estudiantes el valor y el efecto que tienen el afecto en su conducta y acciones. Además de inculcar la educación, a los hijos se les ha de inculcar el valor de la vida humana y el afecto.

2.3.6 La autodisciplina

El budismo enfatiza el adiestramiento y la transformación de la mente, porque todos los hechos son el resultado de nuestras acciones. Eso es lo que se conoce como *karma*, desde esta perspectiva el futuro depende directamente de las acciones de hoy. Esta es la que se conoce como ley del *karma* o ley de la causalidad¹⁵. Entre las acciones, mentales, físicas, la mental es la suprema. La motivación es el factor clave. Por otro lado, si se practica la autodisciplina moral, la calidad de vida mejora y en definitiva se busca ser una persona más feliz, ya que se respeta a los demás. Estas prácticas no solo conducen a la felicidad, sino que crean una atmósfera muy positiva en el seno familiar y en la comunidad. Bajo esta óptica, las personas indisciplinadas tienen vidas controversiales, algunas veces son demasiado felices y otras demasiado frustrantes (su vida es como un yoyo). Esto no es lo más recomendable para el cuerpo, ya que un estado mental estable es más deseable.

Bajo la óptica budista se contempla que los verdaderos enemigos son las emociones humanas desbordadas, como el odio, los celos y el orgullo, estos son los verdaderos destructores del futuro y la felicidad. Por otro lado es muy difícil luchar contra estos enemigos sin tener las armas adecuadas. La autodisciplina desde la visión del budismo, no siempre es sencilla cuando de combatir emociones negativas se trata, debería ser una medida defensiva. Al menos se puede prevenir que surja la conducta negativa dominada por la emoción negativa. Esto se conoce como *shila* o ética moral.

¹⁵Para la tradición budista, el karma es un ejemplo de la ley de causa y efecto, que establece entre otras cosas, que las acciones físicas, verbales y mentales; son causas, y nuestras experiencias son efectos. Esta ley enseña el porque cada individuo tiene una apariencia física y experiencias únicas. Se cree que estas son los efectos de las incontables acciones que cada uno ha realizado en el pasado. Luego entonces, puesto que no hay dos personas que hayan realizado las mismas acciones en vidas pasadas, nadie puede tener los mismos estados mentales, experiencias y apariencia física que otro.

Limpiar las huellas de las emociones negativas es bastante difícil. Creyentes o no creyentes, ante todo somos seres humanos. Como tales poseemos una maravillosa capacidad para conocer las consecuencias positivas y negativas a corto y a largo plazo. Aunque moralmente tenemos la responsabilidad de cuidar no sólo a los otros seres humanos, sino a los animales, a todos los seres vivos y también a nuestro entorno. (Dalai Lama 75) Por consiguiente, se ha de intentar de que la vida se a noble y digna, siendo personas de buen corazón.

A continuación se desarrolla un esquema con los elementos que considera el Dalai Lama, para sustentar la no violencia, como una actitud práctica.

ESQUEMA DE LA NO VIOLENCIA DESDE LA VISIÓN DEL XIV DALAI LAMA



Esquema 15 propuesto por César Nicolás Acosta. La no violencia. En este esquema se pueden visualizar los diferentes caminos en pro de la no violencia desde la óptica del Dalai Lama.

Para fomentar la no violencia desde esta visión es necesario llevar a cabo una serie de acciones, que tienen por objetivo aquietar la mente, erradicar pensamientos, acciones y lenguaje negativo y/o destructivo. Fomentar la empatía hacia los demás seres en busca de la felicidad propia y la del

prójimo, son los principales preceptos que se promueven desde la postura del Dalai Lama. (Dalai Lama 124)

Después de describir las diferentes posturas de la no violencia, con los autores ya mencionados, y haciendo un análisis más profundo con la postura del Dalai Lama, se ha llegado a la propuesta, que se esquematiza y que forma parte del modelo complejo de análisis cinematográfico (MCACNV).

La no violencia en el discurso audiovisual



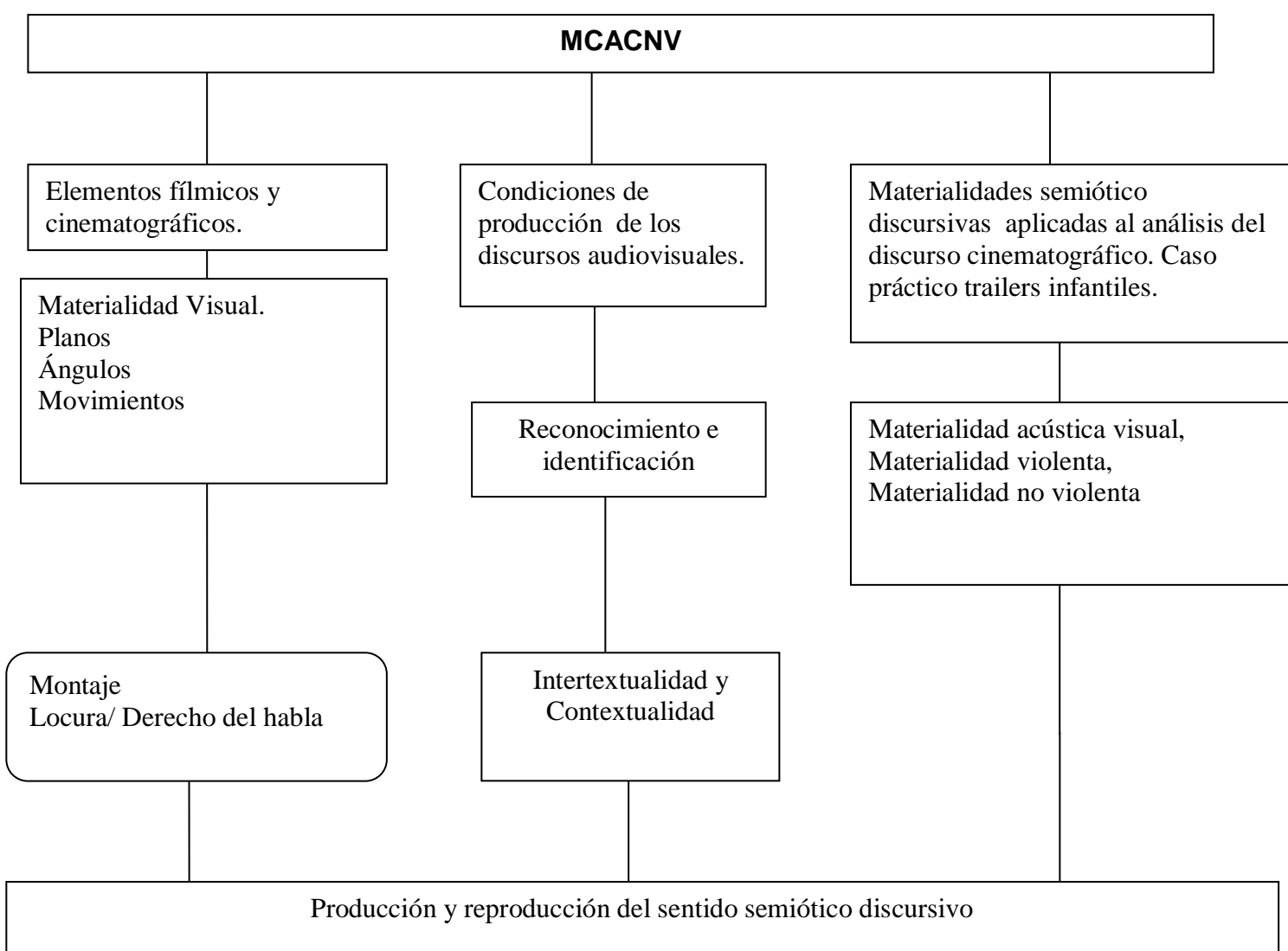
Esquema 16 propuesto por César Nicolás Acosta. Análisis del discurso cinematográfico desde la no violencia.

En este esquema se recopilan las posturas más viables, resultado del análisis, recopilación y comparación de las propuestas de Luter King, Gandhi, Tolstoi y el Dalai Lama. Después de haber trabajado las posturas de la no violencia desde estos autores, hay elementos significativos y que comparten los autores como pilares de la no violencia, entre los que destacan la Educación desde el hogar y la formación en otras instituciones. Valores como el respeto, una conducta moral y ética, el altruismo, una autodisciplina, que ayuda a transformar a la mente. Son

los elementos más representativos e importantes en el desarrollo de esta propuesta de análisis.

Si bien es cierto que pueden existir otras corrientes y posturas, esta propuesta es la que se adopta con parte de la herramienta del modelo de análisis del discurso complejo que a continuación se expone y que busca incluir a la no violencia como una materialidad digna de ser evaluada en esta propuesta de modelo de análisis.

Modelo Complejo de Análisis Cinematográfico No violento



A continuación se trabajarán los elementos ya antes mencionados para llevar a cabo un análisis complejo de los *trailers* de películas infantiles, como herramienta para indagar y comparar conductas propias de la no

violencia, en trailers de películas infantiles del 2015. Se distinguen tres ejes fundamentales para realizar el análisis de estas piezas: el primer eje contempla los elementos fílmicos y cinematográficos, aquellos que son la materia prima de la composición del discurso audiovisual fílmico, es aquí en donde se vislumbra la técnica de la realización, edición y desarrollo del concepto creativo. El segundo eje contempla las condiciones de recepción del mensaje, estas condiciones son propias del analista ya que la obra se identifica bajo un contexto y en un momento determinado, es bajo esta perspectiva que se plantea este modelo de análisis. Por último el tercer eje que contempla las materialidades semiótico discursivas, que más se asemejan al análisis de trailers infantiles, con la inclusión de la materialidad de la no violencia, como un hecho que vincula una postura de valentía, autodisciplina, altruismo, compasión y valores fundamentales en la inclusión de la diversidad de temas.

2.4 El modelo complejo de análisis cinematográfico desde la no violencia (preliminares)

Al concluir el desarrollo de este segundo capítulo y profundizar en la postura de la No violencia, dentro de la propuesta del modelo complejo de análisis cinematográfico propuesto en un inicio, viene a incluir un par de categorías, en el campo de las materialidades, en donde se concibe a la violencia y a la No violencia como parte importante de las materialidades, pertinentes para el análisis del discurso cinematográfico.

Para abordar la No violencia, en un principio se trabajó el concepto de la violencia, término que es de uso común para denominar a todas aquellas acciones físicas en un contexto de pareja o intrafamiliar, verbales, conductuales, psicológicas, dentro de contextos comunitarios, económicos, emocionales, sexuales y colectivas. Bajo esta ola de acciones, cabe resaltar que la no violencia es una postura que pretende ser una alternativa para abordar el análisis del discurso audiovisual.

Si bien la violencia para fines de esta investigación se divide en: intrafamiliar y/o de pareja, comunitaria, de maltrato económico, emocional, colectiva y sexual, lamentablemente se ha vuelto una constante en los diferentes contextos sociales. Bajo esta premisa es que la no violencia ha sido trabajada y puesta en práctica por diversos autores, pero para fines de esta investigación son tres los que resaltan por su trabajo: Tolstoi, Ghandi, y el XIV Dalai Lama. Además se logra identificar una clasificación de la no violencia que para fines de este proyecto se divide en: una práctica personal, interpersonal, socio política, de transformación, pragmática, ética y holística.

Ahora bien, las acciones más relevantes de los tres principales representantes de la no violencia son: la preocupación por el hombre, la educación, la búsqueda de la razón, la libertad, la lucha contra la discriminación, la lucha contra el colonialismo, el fomento al diálogo, la construcción de puentes de conocimiento entre diferentes disciplinas, trabajo por el auto perfeccionamiento moral, trabajo altruista y conciencia de que la no violencia, no es para nada una tendencia pasiva, sino más bien es la fuerza más activa del mundo. Abundando en lo anterior, hay aspectos fundamentales que logran resaltar y destacar la importancia de las distintas acciones que fomentan el desarrollo de la no violencia en diferentes sectores, los cuales son: la importancia de la educación desde el seno familiar y tomando en cuenta que con el ejemplo se predica; el sentido altruista, hacia los demás, al demostrar ayuda desinteresada y apoyo. Fomentar el espíritu de libertad, es éste el estandarte de los grandes pensadores en pro de la libertad social, la no discriminación, el racismo y otras conductas, tomando en cuenta que se busca ocupar el tiempo y la energía necesaria para crear un entorno feliz. Además se sugiere llevar una conducta ética y moral congruente, considerando las repercusiones que generan las acciones físicas y verbales.

Las enseñanzas que el XIV Dalai Lama ha llevado a diferentes regiones, se centran en la postura no violenta, dicha actitud se basa en principios como la transformación de la mente, es decir que los individuos aprendan a manejar sus emociones negativas en busca de una transformación, una actitud mental firme, la bondad, desde la postura budista la compasión, ya que se cree que esta da fuerza interna y paz mental, con fines de remover con los obstáculos más comunes de ésta: el enfado y el odio. La compasión es otro camino sugerido por el XIV Dalai Lama como una cualidad mental que desarrolla la capacidad dedicarse al bienestar de los demás, de tal forma que se va ampliando el círculo de amor fomentando el deseo de que todos los seres sintientes, encuentren la felicidad y sus causas. Así el método sugiere que el propósito fundamental de la vida es alcanzar la felicidad, es decir estar en busca de algo mejor en la vida. Luego entonces la autodisciplina que es considerada el adiestramiento y transformación de la mente. Bajo esta investigación, la postura del Dalai Lama viene a sumar la relevancia de los valores éticos antes ya mencionados y que se esquematizan en el desarrollo de este capítulo.

En este apartado se trabajan de manera particular las categorías pertinentes para dar respuesta a la pregunta de investigación: ¿cómo se construye la postura de la no violencia desde el modelo complejo de análisis cinematográfico desde la no violencia? De este modo la hipótesis se verifica, ya que la postura de la no violencia implica una serie de estrategias como la transformación mental, la educación, la bondad, el uso de la palabra, la compasión, la bondad y la autodisciplina como una opción viable para situaciones adversas, las cuales se manifiestan en los discursos como el cinematográfico. Las categorías se fundamentan y se suman en el esquema, en la línea de las materialidades acústica y visual, lo que viene a enriquecer la propuesta inicial. Además la transdisciplina es históricamente una postura no violenta, ya que desde su esencia busca ser un puente entre las diferentes disciplinas, ya sí buscar un

conocimiento inclusivo, en constante evolución. Bajo esta premisa esta postura es viable y aplicable en el conocimiento.

El objetivo del capítulo se cumple al conocer las diferentes posturas propuestas por los autores ya descritos, entendiendo a la no violencia como una filosofía de acción, basada en preceptos de educación, conducta ética, libertad, equidad, respeto y valentía para hacer de la no violencia una filosofía de vida, en donde dichas características se pueden identificar en al análisis del discurso cinematográfico.

En el siguiente capítulo se aborda el desarrollo y la aplicación del análisis del *trailers* de películas infantiles del 2015 en México, con el propósito de implementar dicha herramienta de trabajo con sus diversas categorías y ejes, además de implementar los elementos que conforman el análisis de la violencia y la no violencia dentro del eje de las materialidades con el fin de sumarlas a las obtenidas en este capítulo.

CAPÍTULO 3

EL MODELO COMPLEJO DE ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO DESDE LA NO VIOLENCIA

Si nuestra mente se ve dominada por el enojo, desperdiciamos la mejor parte del cerebro humano: la sabiduría, la capacidad de discernir y decidir lo que está bien hecho y lo que no.
XIV Dalai Lama Tensin Gyatso

El siguiente capítulo tiene como meta implementar el modelo de análisis cinematográfico complejo antes mencionado, eje central de esta tesis. El objetivo consiste en aplicar el MCACNV, para el análisis de *trailers* de películas infantiles proyectadas en México durante el 2015, por ser el material promocional de las películas, es el primer acercamiento con el filme, de ahí que los niños deciden ver o no la película; de tal forma que este modelo pueda aplicarse en la muestra seleccionada. Cabe decir que actualmente no existe un modelo complejo de análisis cinematográfico no violento, por lo que al aplicar este modelo, este trabajo se convierte en una nueva herramienta de utilidad para los interesados.

Este capítulo surge de la pregunta de investigación: ¿para qué implementar el MCACNV en los *trailers* de películas infantiles seleccionados? Cuya hipótesis sostiene que: El análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja, a partir del modelo propuesto MCACNV, es una alternativa viable, para identificar aquellos elementos significativos en el estudio de discursos cinematográficos, tales como los ángulos, movimientos de cámara, montaje, clasificación, las materialidades y las categorías pertinentes a la violencia y la no violencia. Para identificar dichas categorías en los discursos del objeto de estudio de interés, así como su relación con los elementos que lo conforman.

Para verificar esta hipótesis, se diferencian los conceptos propios del MCACNV y sus ejes. Además es de interés retomar las condiciones de

recepción. Posteriormente se implementa y se desarrolla el modelo descrito, para verificar el objeto empírico de esta investigación, seleccionado de una muestra de *trailers* de películas infantiles no animadas, que se estrenaron en el año 2015 en la Ciudad de México. Al cierre del capítulo, se ofrecerán resultados y los preliminares.

3.1. Metodología para el análisis de *trailers* de películas infantiles del 2015 a través de MCACNV.

A continuación se presenta la herramienta de análisis, para realizar el modelo complejo de análisis cinematográfico de la no violencia. Después de haber analizado la muestra, se seleccionaron los *trailers* de películas infantiles, que en su realización utilizaron personajes reales para su escenificación. Por otro lado se divide el *trailer* en escenas para aplicar el análisis propuesto con sus categorías. Este modelo contempla un diálogo entre diferentes capas, con la finalidad de proponer una ruta alternativa para abordar estos discursos.

Modelo complejo de análisis cinematográfico de la no violencia (MCACNV)

Elementos fílmicos y cinematográficos.

Materialidad Visual.
Planos
Ángulos
Movimientos

Montaje
Locura/ Derecho del habla

Condiciones de producción de los discursos audiovisuales.

Reconocimiento e identificación

Intertextualidad y Contextualidad

Materialidades semióticas discursivas aplicadas al análisis del discurso cinematográfico. Caso práctico trailers infantiles.

Materialidad acústica visual,
Materialidad violenta,
Materialidad no violenta,

Producción y reproducción del sentido semiótico discursivo

3.1.1 Muestra para poner en práctica el MCACNV

En este cuadro se presentan, el total de los 17 *trailers* de películas infantiles, que se estrenaron en la Ciudad de México de enero a diciembre del 2015, en donde aquellas que están subrayadas en color azul, son las que han sido seleccionadas para implementar el modelo antes mencionado. (Revisar anexo IV, Fichas técnicas de los *trailers* de películas infantiles.)

Título de la Película	Animación	Actuación	Mixta
Tinker Bell Never Best	Ok		
Satrange Magic	Ok		
Bob Esponja un Héroe fuera del agua			Ok
Monkey Kingdom			Ok
Dragon Ball Z la resurrección de Frezzer	Ok		
Shaun el cordero	Ok		
Avengers: Era de Ultrón		Ok	
Mad Max furia en el camino		Ok	
Tomorrowland		Ok	
Intensa Mente	Ok		
Minions	Ok		
Justice League Gods and Mosters	Ok		
El principito	Ok		
Hotel Transilvania 2	Ok		
The Jungle Book		Ok	
The good Dinosaur	Ok		
Alvin y las Ardillas 4			Ok

Esquema 17 por César N. Acosta O. Trailers de películas infantiles que se estrenaron en la Ciudad de México en el 2015.

Para fines de esta investigación del total de 17 *trailers* infantiles, que fueron lanzados en la Ciudad de México, se eligieron los 4 que refieren a aquellos en los que el discurso visual es a través de la actuación y no de la técnica de animación o del uso de una producción híbrida.

3.2 El análisis

Son cuatro los *trailers* de películas infantiles que se analizaron; y fueron seleccionados mediante un muestreo por conveniencia, donde se determinó el objeto de estudio, dada la conveniente accesibilidad y proximidad de los objetos para el investigador, según la clasificación en cartelera, estos según la clasificación de la SEGOB van dirigidos a un público infantil (Revisar anexo V, Desarrollo del análisis implementado en los cuatro *trailers* seleccionados).

A continuación se identifican las fichas técnicas de los cuatro *trailers* de la muestra:

a) Avengers: Era de Ultrón



Ficha técnica

Director: Joss Whedon.

Escritores: Joss Whedon, Stan Lee, Jack Kirby.

Talento: Robert Downey Jr,: Tony Stark/Iron Man

Chris Hemsworth: Thor

Mark Ruffalo: Bruce Banner/ Hulk

Chris Evans: Steve Rogers/Captain America

Scarlett Johansson: Natasha Romanoff/ Black Widow

Jeremy Renner: Clint Barton/Hawkeye

James Spader: Ultron

Stan Lee: Productor ejecutivo

El segundo tráiler que se analizará de acuerdo a la clasificación es:

b) Mad Max furia en el camino



Ficha técnica

Título original: Mad Max: Fury Road

Director: George Miller

Escritores: George Miller, Brndan McCarthy, Nick Lathouris

Talento:

Tom Hardy: Maax Rockantansy

Cahlize Theron: Imperator Furiosa

Nicholas Hoult: Nux

Hugh Keays-Bryrne: Immortan Joe

Josh Helman: Slit

Productor ejecutivo: Bruce Berman

Productor ejecutivo: Steven Mnuchin

Eltercer *trailer* que se analizará de acuerdo a la calificación es:

c) Tomorrowland



Ficha técnica

Título original: Tomorrowland

Director: Brad Bird

Escritores: Damon Lindelof, Brad Bird, Damon Lindelof, Brad Bird, Jeff Jensen

Talento:

George Clooney: Frank Walker

Hugh Laurie: Nix

Britt Roberston: Casey Newton

Raffey Cassidy: Athena

El cuarto trailer que se analiza es el del libro de la selva.

d)The Jungle Book



Ficha técnica

Título original: The jungle book

Director: Jon Favreau

Mowgli: Neel Sethi

Baloo: Bill Murray

Bagheera: Ben Kingsley

Shere Khan: Idris Elba

Raksha: Lupita Nyong'o

Kaa: Scarlett Johansson

Akela: Giancarlo Esposito

Productor ejecutivo: Molly Allen

Productor ejecutivo: Karen Gilchrist

Productor ejecutivo: Peter M. Tobyansen

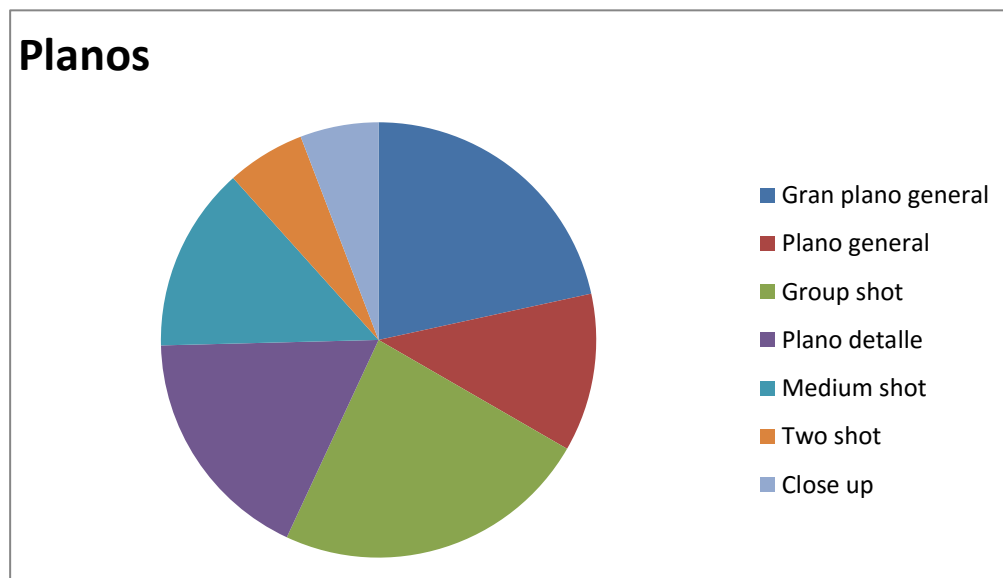
3.2.1 Resultados del análisis MCACNV

Elementos fílmicos y cinematográficos

A. Planos

Avengers: Era de Ultrón

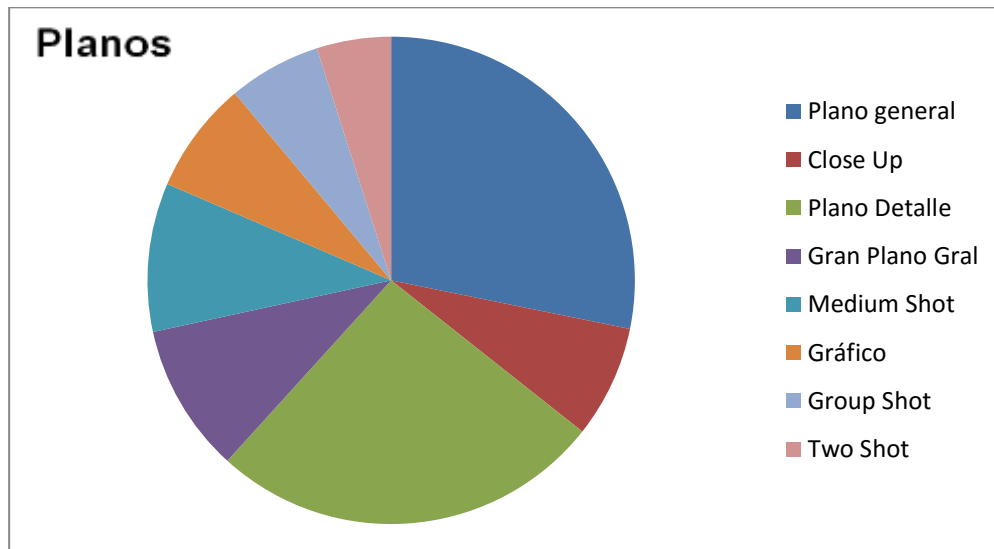
Del primer tráiler, la gráfica siguiente ejemplifica el resultado final de la cuantificación los planos que se lograron identificar en el primer *trailer* seleccionado:



Después de cuantificar las 51 tomas que corresponden al 100%, se observa que la toma dominante es el plano de grupo con un 23.5%, le sigue el gran plano general con el 21.5%, el plano detalle, con el 17.6%, el plano medio con el 13.7%, el plano general con el 11.7% los planos generales, el two shot con el 5.8% y el close up con el 5.8%; en donde se entiende que dichas tomas son de contexto y ubicación de las diferentes escenas que promocionan la película, además de hacer énfasis en el trabajo en equipo por parte de los superhéroes y de manera particular en este primer *tráiler*.

Es importante mencionar que en la sección de anexos de este documento, se encuentran las tablas que dan pie a las gráficas que en este apartado se presentan.

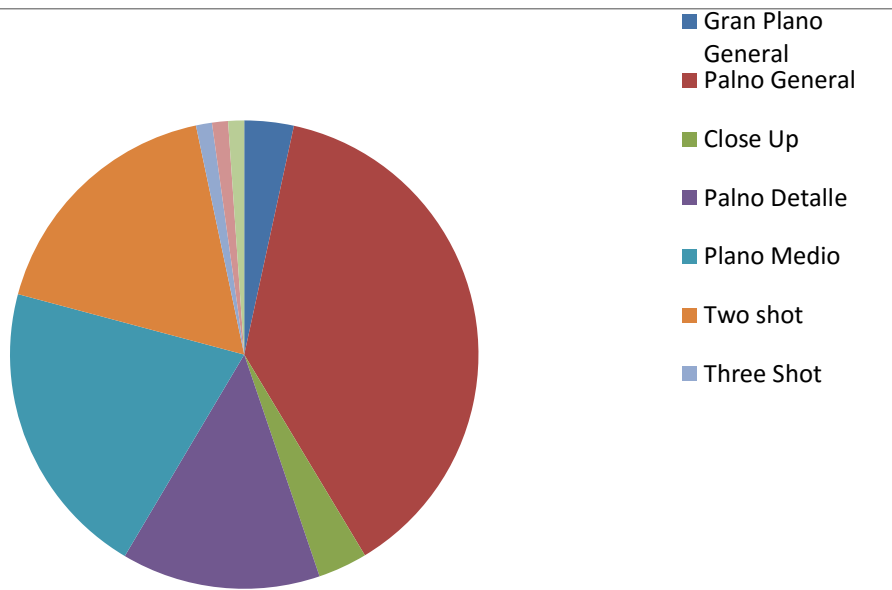
Mad Max furia en el camino



En este *trailer* el plano general, es el que mayor número de ocasiones se presenta, con el 28% del total, le sigue el plano detalle con un 25.9%, el gran plano general y el médium shot con el 9.8% el close up y los gráficos un 7.4% cada uno, el group shot el 6.1% y el two shot el 4.9%.

Tomorrowland

Planos

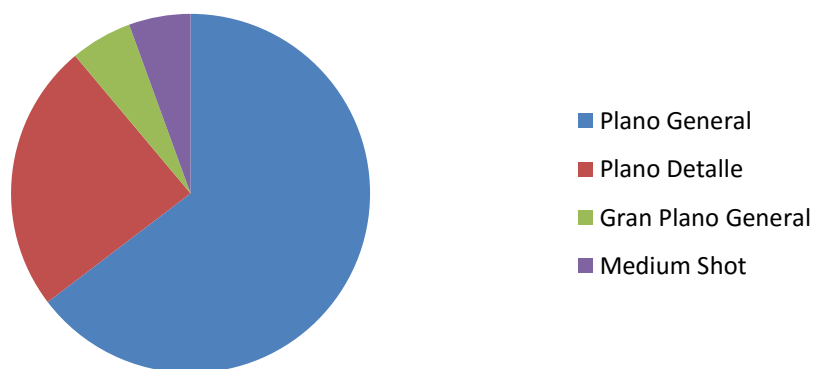


En el *trailer* de Tomorrowland, destaca que el plano general, es el que mayor número de ocasiones se presenta con 37.9%, denota escenas abiertas de batallas, y persecución constante. El gran plano general, que se utiliza el 3.4%, lo mismo que el close up 3.4%. Le sigue el plano detalle 13.7%, el plano medio 20.6%, el two shot 17.5%, el three shot, el plano de grupo y el plano americano con 1.1% cada uno.

The Jungle Book

En este primer recuento se puede identificar los siguientes datos:

Planos



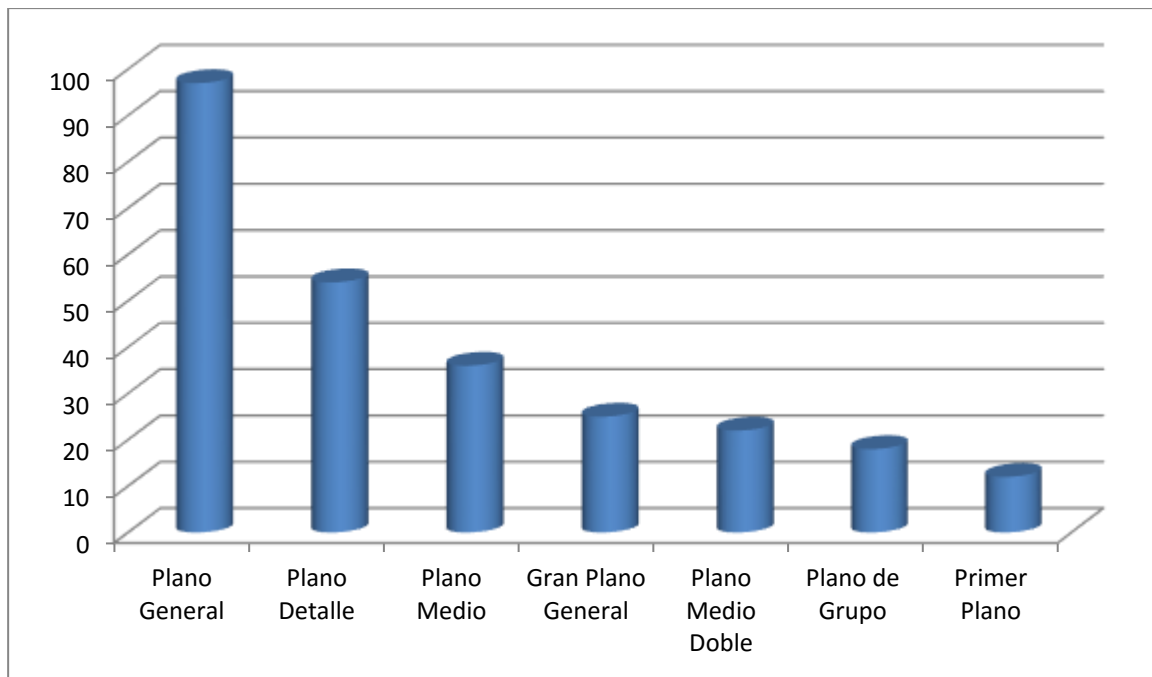
En este último *trailer* los resultados que arrojan respecto a los planos son: con el 64% de la tomas son el plano general, el plano detalle con el 24%, el gran plano general 5.5% y el médium shot el 5.5%.

Después de haber realizado el análisis de los planos de los cuatro *trailers* seleccionados, se obtuvieron los siguientes resultados generales:

3.2.1.1 Recopilación de datos planos

Tomas	Trailer 1. Avengers: Era de Ultrón	Trailer 2. Mad Max furia en el camino	Trailer 3. Tomorrowland	Trailer 4. The Jungle book	Total de Tomas por trailer, por plano
Gran plano General	11	8	3	3	25
Plano General	6	23	33	35	97
Plano Americano			1		1
Medium Shot/ Plano Medio	7	8	18	3	36
Plano Medio Corto					0
Close Up /Primer Plano	3	6	3		12
Big Close Up /Gran Primer Plano					0
Tight Shot / Plano Detalle	8	21	12	13	54
Group Shot	12	5	1		18
Three Shot/ Plano triple			1		1
Medium Two Shot/ Plano doble	3	4	15		22
Gráficos	1	8			9
Total de Tomas por película	51	83	87	54	275

Esquema 18 por César N. Acosta O. Conteo total planos *trailers* seleccionados



Al recopilar dicha información los resultados se clasifican de la siguiente manera: de las 275 tomas, la más utilizada es el Plano General, que se presenta en 97 ocasiones. Le sigue el Plano Detalle, que se uso en 54 veces, en tercer lugar el Medium Shot con 36 ocasiones, el Gran Plano General en 25 ocasiones. El médium Two Shot con 22 ocasiones, el Group shot con 18 ocasiones y el Primer Plano en 12 veces.

Respecto a los planos el que más domina es el general que busca ubicar al espectador en un contexto y ubicación de los lugares en donde se llevan a cabo los hechos. Luego le sigue el plano detalle, muy característico del cine, ya que representa aquellos aspectos, que como su nombre lo dicen hacen énfasis y referencia a los aspectos más relevantes en cada escena. El plano medio, en la mayoría de las ocasiones hace énfasis al diálogo entre personajes y los detalles presentes en todo momento comunican aquellas emociones, sentimientos y estados de ánimo más relevantes en el desarrollo de la historia.

Los gráficos son el hilo conductor y la referencia, que permiten tener una narración de lo que sucede. Los planos de group shot, two shot y three

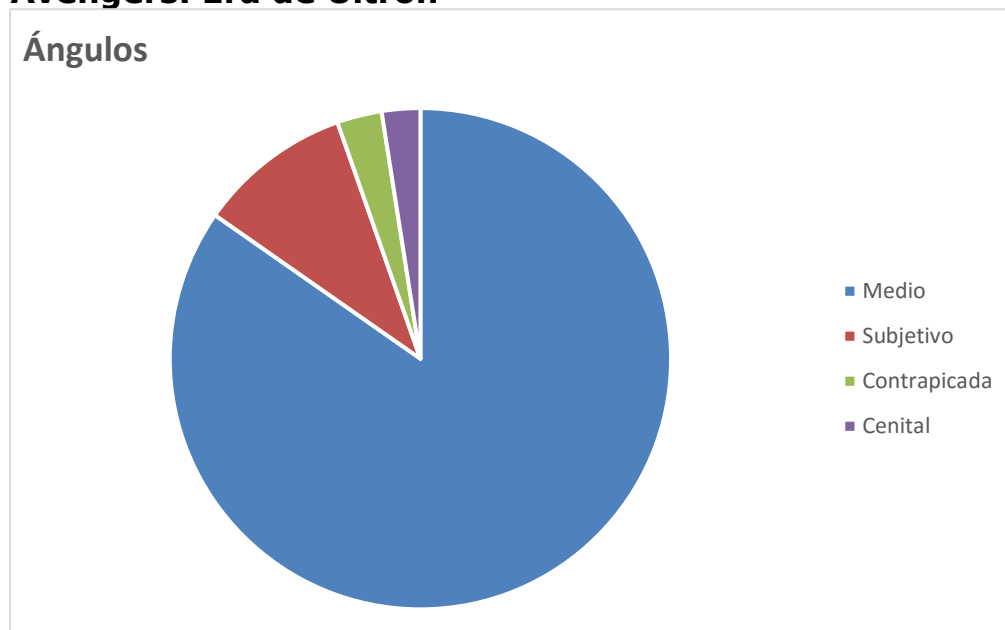
shot, son aquellos que permiten entablar diálogo, lo más cercano a la no violencia en el desarrollo y análisis de los objetos de estudio. La escucha activa, la razón y la empatía son características de dicha materialidad.

A continuación se trabaja con la angulación de la cámara, que se puede entender como la posición que se utiliza para realizar las tomas que se analizaron con anterioridad.

B. Ángulos

El segundo apartado hace énfasis en la posición de la cámara frente al sujeto u objeto a grabar, de allí que los resultados obtenidos son los siguientes:

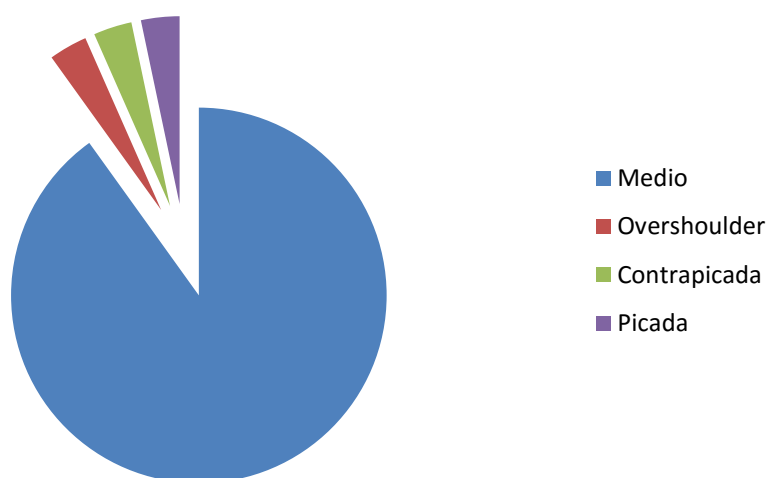
Avengers: Era de Ultrón



Del total de los ángulos analizados, los resultados que se identificaron son: el ángulo medio con un 41%, subjetivo 4.8%, contrapicada 1.4% y cenital 1.2%. Tal y como se identifica en la gráfica anterior.

Mad Max furia en el camino

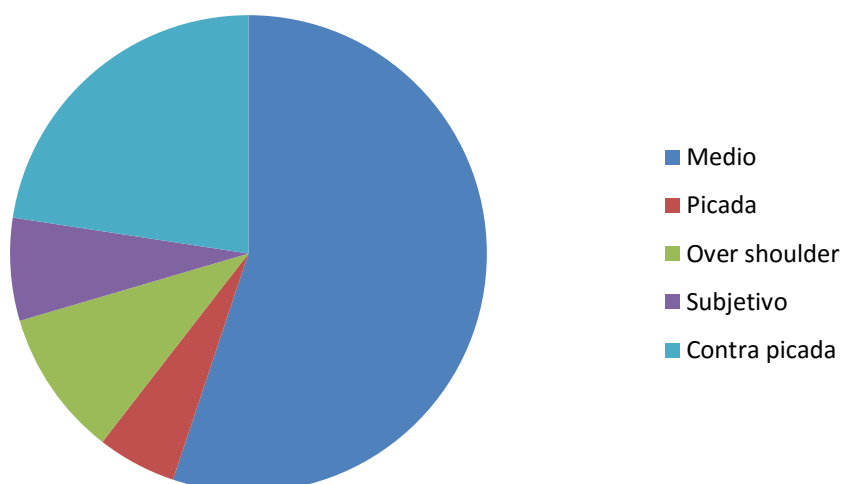
Ángulos



En este segundo análisis del *trailer* Tommorrowland el ángulo medio es el predominante con un 89.9%, aquel que está a la altura de los ojos de los personajes. Le siguen el over shoulder 3.3% , la contra picada 3.3% y la picada 3.3%, del total de las tomas analizadas.

Tomorrowland

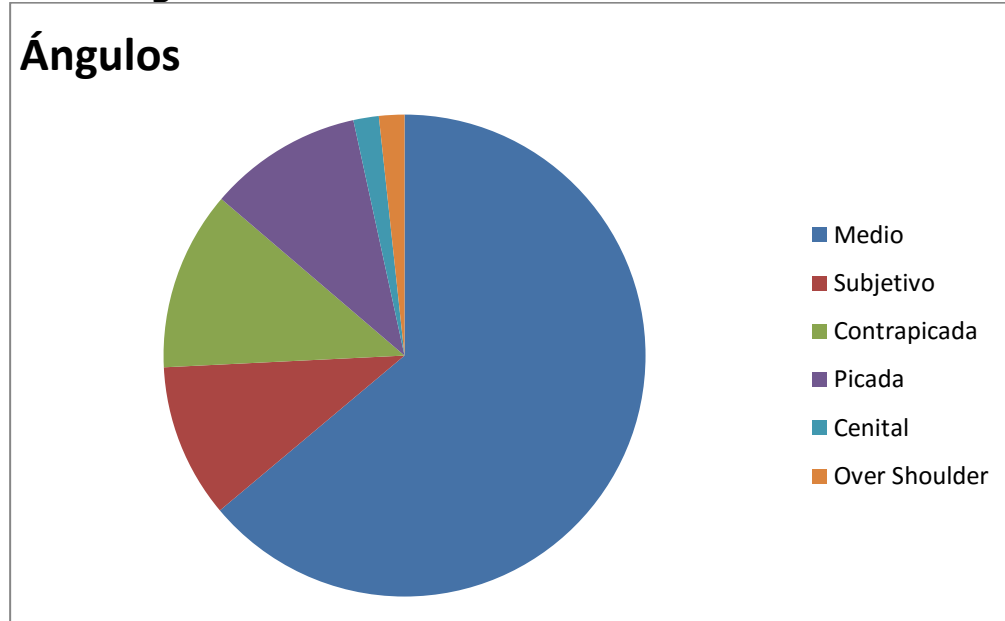
Ángulos



Los ángulos de cámara que se logran identificar en este tercer *trailer*, son en total 110, de los cuales el ángulo medio se presenta en el 55.4%, la

contrapicada en el 22.7 %, el over shoulder 10%, la picada 5.4% y el subjetivo 7%,

The Jungle Book



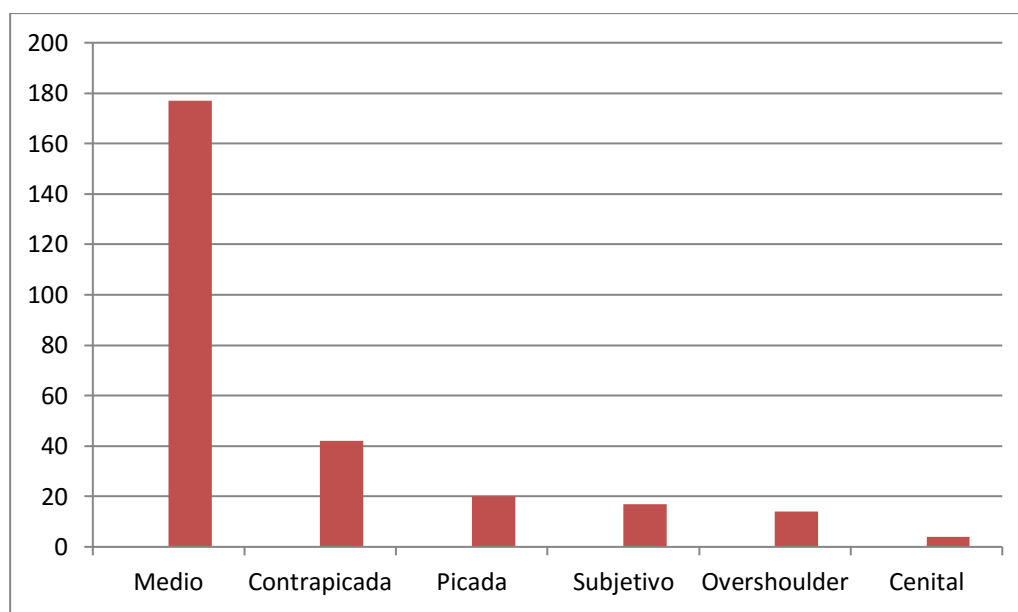
De los ángulos presentes en este último *trailer* que se analizó, los resultados son: el medio 63.7%, le sigue el subjetivo 10.3%, posteriormente la contrapicada 12%, la picada 10.3%, el cenital 1.7%, y el over sholder 1.7%.

A continuación se presentan los datos totales del análisis de los cutaro trailers con respecto al uso de los ángulos.

3.2.1.2 Recopilación de datos ángulos

ÁNGULO	Trailer 1. Avengers: Era de Ultrón	Trailer 2. Mad Max furia en el camino	Trailer 3. Tomorrowland	Trailer 4. The Jungle book	Total
Picada	6	2	6	6	20
Contrapicada	8	2	25	7	42
Nadir					0
Cenital	3			1	4
Subjetivo	2	2	7	6	17
Over Shoulder		2	11	1	14
Holandés o aberrante					0
Medio	28	51	61	37	177
Neutro					0
Total	47	59	110	58	274

Esquema 19 por César N. Acosta O. Conteo total ángulos trailers seleccionados

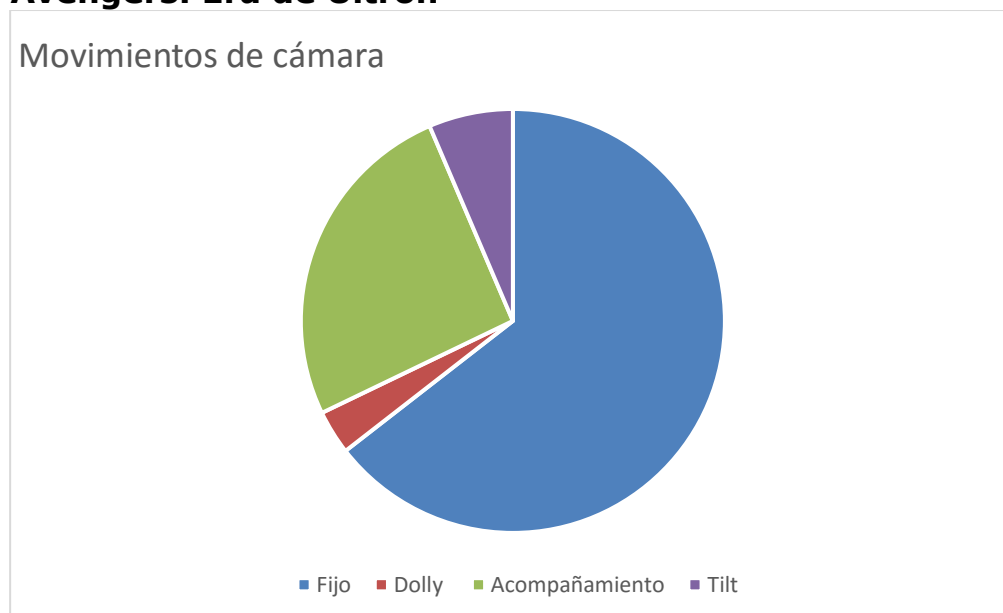


De los ángulos que se identifican en los cuatro *trailers* de películas infantiles, en un conglomerado se obtuvieron las siguientes constantes: el ángulo que más se utiliza es el ángulo medio en 177 ocasiones (aquel que está a la altura de los ojos del personaje) haciendo énfasis a la técnica cinematográfica, le sigue la contrapicada en 42 ocasiones esta posición permite visualizar a los personajes como si estuviesen mas altos de lo que realmente son; le sigue la picada con 20 ocasiones, esta es la mira que se da de arriba hacia abajo a 45 grados paorsimádamente; el subjetivo en 17 ocasiones, el que representa la mira del personaje dentro de las escenas; el overshoulder en 14 ocasiones, que generalmente se utiliza cuando hay un diálogo entre los personajes. Por último se presenta el ángulo el cenital a 90 grados de los personajes.

A continuación se presentan los resultados de los análisis referentes a los movimientos de cámara.

C. Movimientos de cámara

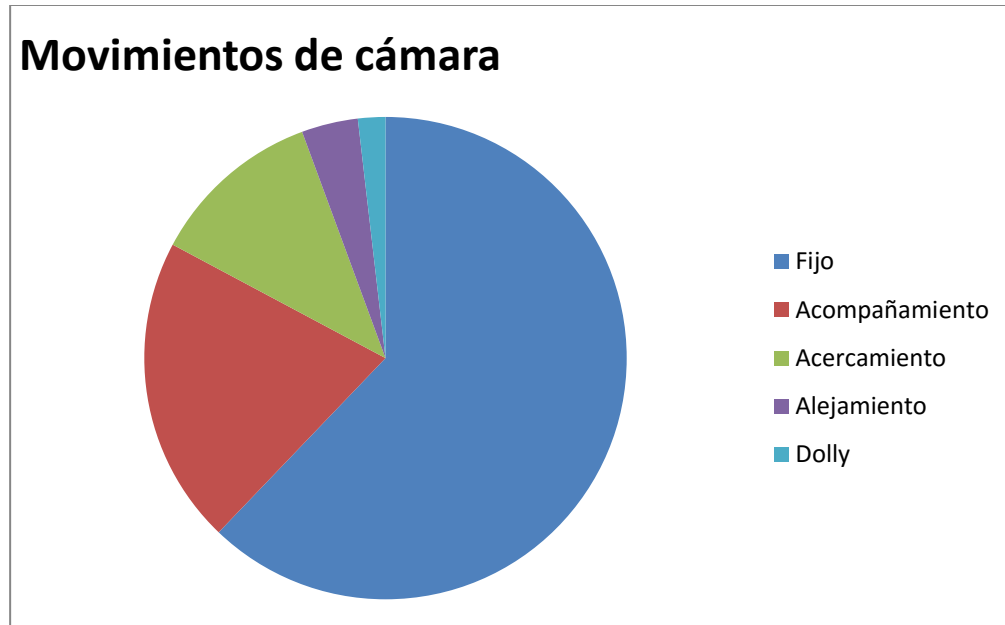
Avengers: Era de Ultrón



En este *trailer* se hace uso de la cámara fija el 61.2% del desarrollo de las escenas, los personajes interactúan en frente del lente. Posteriormente el

movimiento de acompañamiento 24.4%, en aquellas escenas de acción, en donde se les da seguimiento a los héroes: posteriormente el tilt 6.1% y por último el movimiento de dolly en 3.2 %.

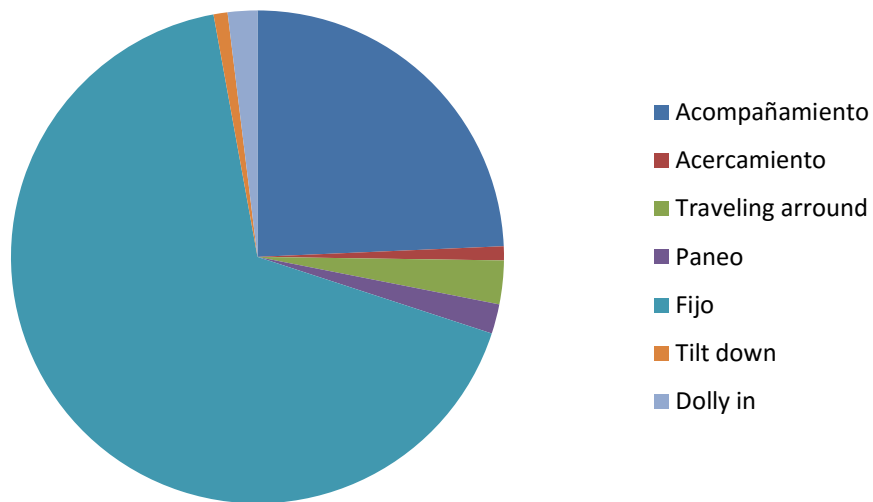
Mad Max furia en el camino



Los movimientos de cámara en este *trailer* son 59 en total, de los cuales: el 54.2% es fijo, 18% de acompañamiento, acercamiento 10.1%, alejamiento 3.3% y dolly 1.6%.

Tomorrowland

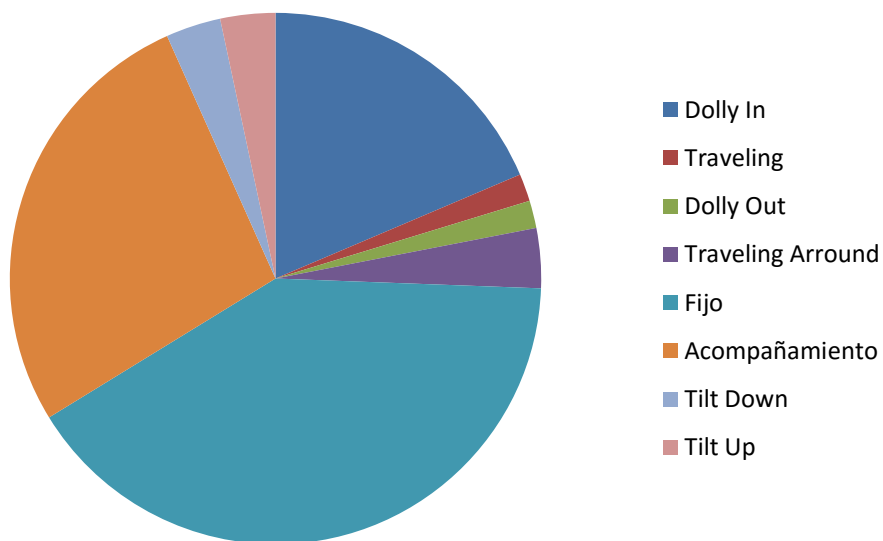
Movimientos de cámara



Los movimientos de cámara son 105 en total, de los cuales sobresale el fijo, con un 65.7%; le sigue el de acompañamiento con un 23.8 %, traveling arround 2.8% , paneo 1.9%, dolly in 1.9%, Traveling 1.9%, Tilt down 0.9% y por último 0.9% de acercamiento.

The Jungle Book

Movimientos de cámara



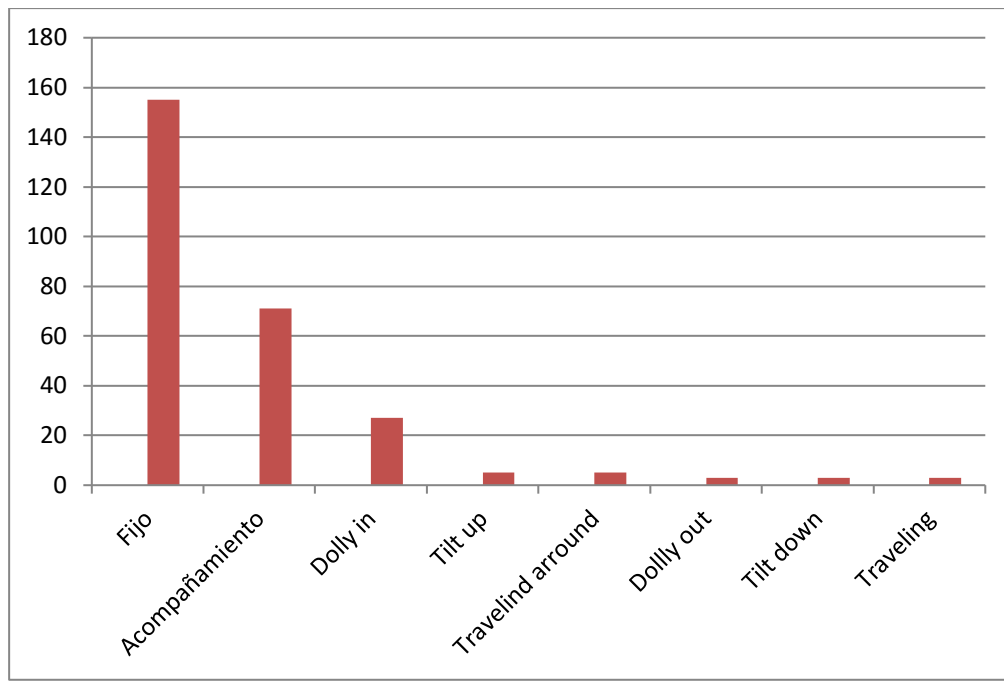
Los movimientos de cámara son 58 en total, de los cuales: el fijo se presenta el 41.3%, 27.5% de acompañamiento, 18.9% son de dolly in, 3.7% de traveling around, 3.4%, traveling, .4% de tilt down, dolly out 1.7%, de tilt up 1.7%, %.

3.2.1.3 Resultados movimientos de cámara

Se presentan los resultados obtenidos después de haber realizado el análisis de los cuatro trailers seleccionados, a continuación se desglozan en la siguiente tabla:

MOVIMIENTOS DE CÁMARA	Película 1. Avengers: Era de Ultrón	Película 2. Mad Max furia en el camino	Película 3. Tomorrowland	Película 4. The Jungle book	Total
Dolly in	4	9	3	11	27
Dolly out		2		1	3
Tilt up	3			2	5
Tilt down			1	2	3
Fijo	30	32	69	24	155
Acompañamiento	12	18	25	16	71
Traveling			2	1	3
Traveling a round			3	2	5
Paneo			2		2
Total	47	59	105	58	269

Esquema 20 por César N. Acosta O. Conteo total de los movimientos de cámara de los *trailers* seleccionados



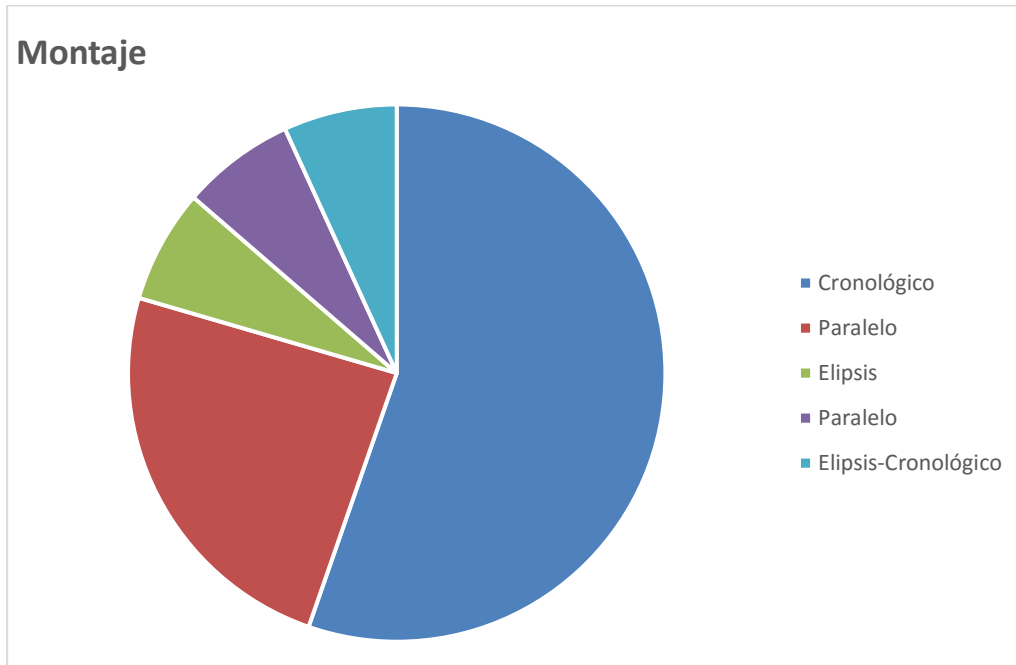
Del total de movimientos del análisis 269, movimientos identificados. 155 tomas están en fijo, 71 son movimientos de acompañamiento, dolly in en 27 ocasiones, tilt up en 5 ocasiones, traveling around en 5 ocasiones, dolly out en 3 ocasiones, tilt down 3 veces y traveling en 3 ocasiones.

Respecto a los movimientos de cámara, es muy particular la cifra que se arroja, en los 4 *trailers* el movimiento que mas domina es el fijo, ya que recapitula la esencia del cine, frente a la cámara, se llevan a cabo las acciones y le sigue el de acompañamiento, que busca dar énfasis a las acciones de persecuciones, movimiento constante, trascendentales para narrar la historia dentro del *trailer*. El tilt representa en ocasiones la mirada del personaje, en representación de la visibilidad que se tiene respecto de la persona con la que se interactúa. En el siguiente apartado se busca identificar las acciones propias del montaje, en el desarrollo del discurso.

E. Montaje

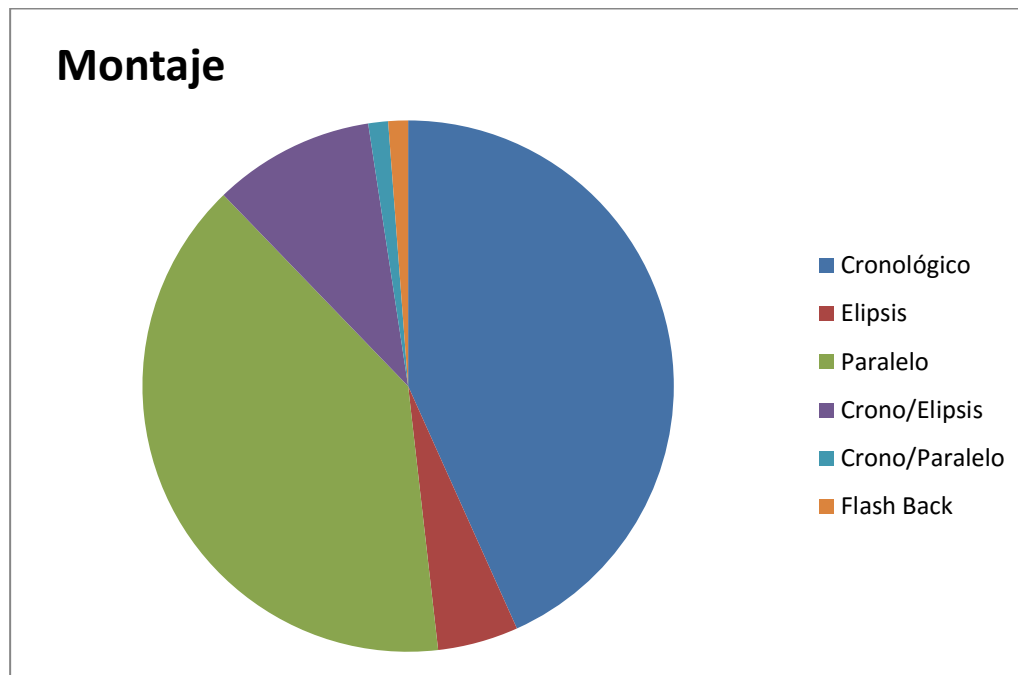
En este apartado se identifican aquellas escenas, que dan pie a distinguir el tipo de montaje que se presenta al analizar un *trailer*.

Avengers: Era de Ultrón



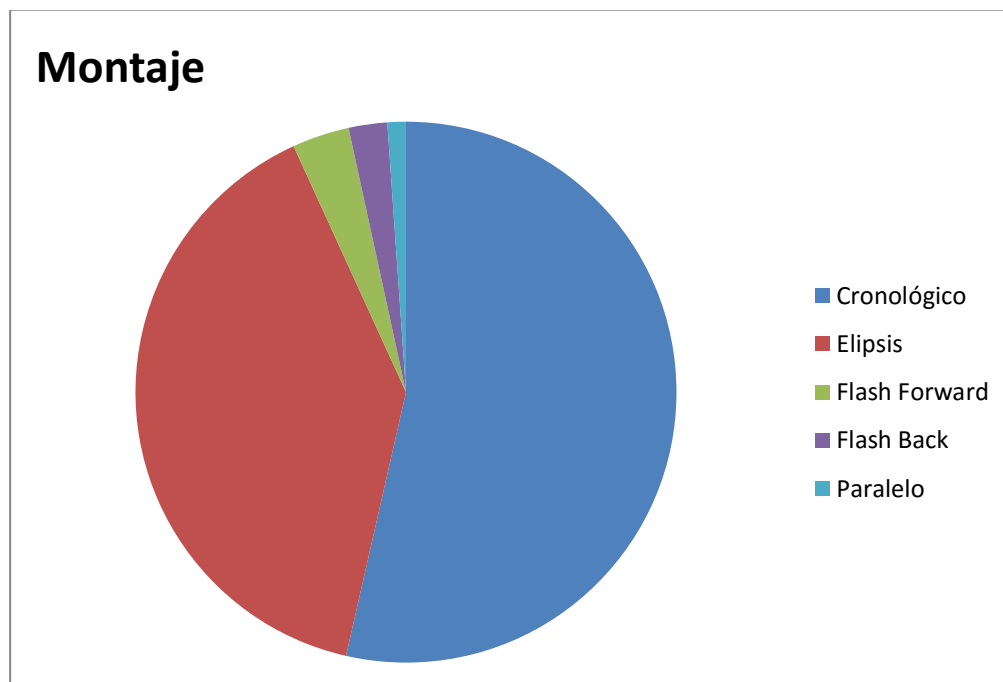
Los resultados que arrojan los conteos son, que el montaje que mayormente se utiliza es el cronológico 55.1%, seguido del paralelo con 24.1%, la elipsis 6.8%, el paralelo con el 6.8%.

Mad Max furia en el camino



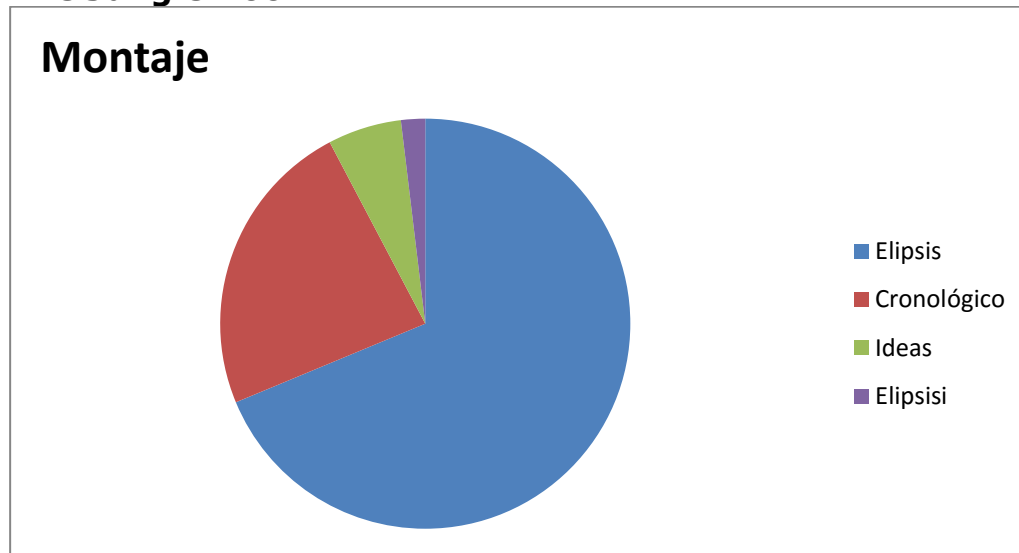
Los resultados que arrojan los conteos, el montaje que mayormente se utiliza es el cronológico 43.2%, paralelo con 39.5%, cronológico y elipsis en 9.8%, cronológico paralelo 1.2% y flash back 1.2%.

Tomorrowland



El total de tomas en donde se identifica el montaje es de 86, lo que equivale al 100%. En donde el montaje cronológico abarca el 53.4 %. Le sigue la elipsis, lo que equivale al 39.5%. El flash forward, equivale al 3.4%. El flash back, equivalente al 2.3%. Por último el montaje paralelo lo que equivale al 1.1%.

The Jungle Book

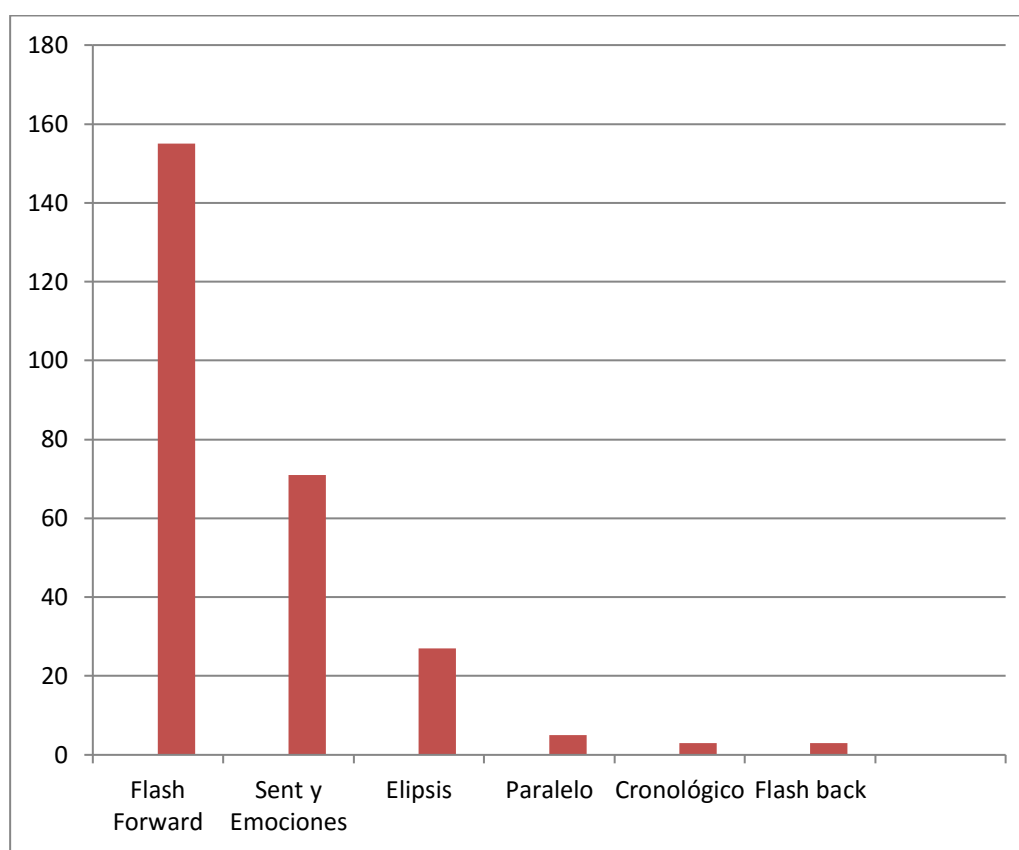


Los resultados que arrojan los conteos del montaje son: el que mayormente se utiliza es el de elipsis 68.6%, seguido del cronológico con el 23.5%, el de ideas 5.8% y finalmente el paralelo con el 1.9 %.

3.2.1.4 Recopilación de datos del montaje

MONTAJE	Película 1. Avengers: Era de Ultrón	Película 2. Mad Max furia en el camino	Película 3. Tomorrowland	Película 4. The Jungle book	Total
Elipsis		9	3	11	27
Cronológico		2		1	3
Paralelo	3			2	5
Flash Back			1	2	3
Flash Forward	30	32	69	24	155
Emociones/ Sentimientos	12	18	25	16	71
Total	47	59	105	58	269

Esquema 21 por César N. Acosta O. Conteo total de los tipos de montaje de los *trailers* seleccionados



Del total del montajes 269, los cuales se identificaron en el desarrollo de este punto; el más utilizado es el de flash forward en 155 ocasiones, el montaje de sentimientos y emociones 71 veces, la elipsis en 27 ocasiones, el montaje paralelo 5 veces, el cronológico 3 veces y el flash back 3 veces. Respecto al montaje, el cronológico es el predominante, seguido de la elipsis y le sigue el paralelo. Es decir en todo momento hay un hilo

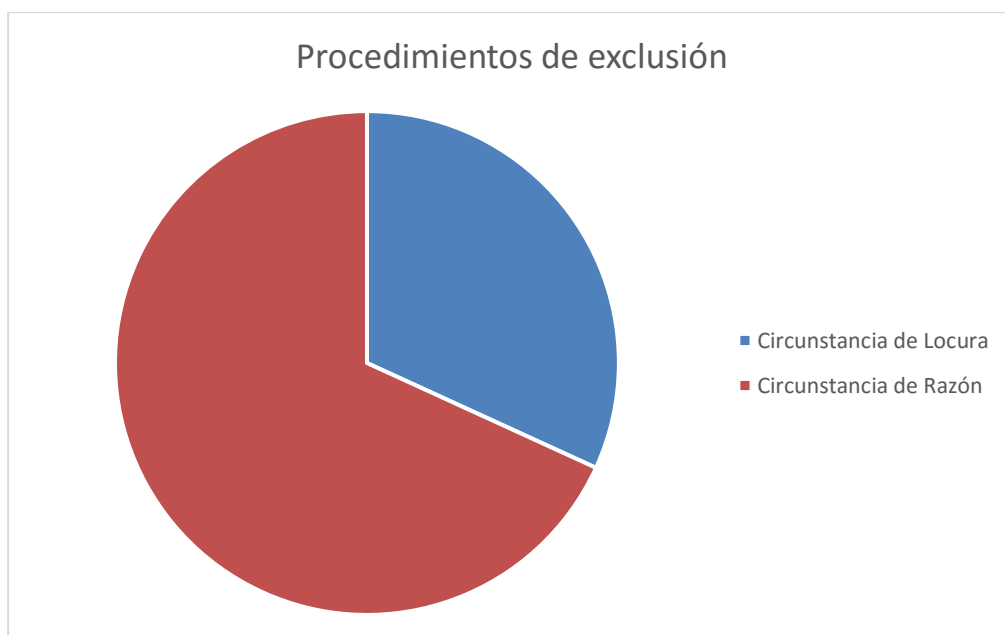
conductor de secuencias un tiempo de inicio, uno de desarrollo y queda en expectativa el desenlace, ya que la misma naturaleza de la pieza, se busca generar incertidumbre, para que el público quiera ir al cine a ver el largometraje. Ahora bien los montajes paralelos presentan visualmente, más de 2 situaciones, en este caso es la lucha del bien contra el mal, lo más relevante de la historia. De allí que los montajes paralelos muestran las dos caras de la moneda. Por otro lado, la edición y montaje de la elipsis es de gran apoyo y utilidad para presentar, solo aquellos instantes que son realmente relevantes en el desarrollo de la historia. Ya que se busca mostrar en la película, solo aquellos momentos más trascendentes en la narrativa.

En el siguiente apartado se presentan los resultados de las posibilidades de emergencia, como resultado del análisis.

E. Condiciones de posibilidad de emergencia

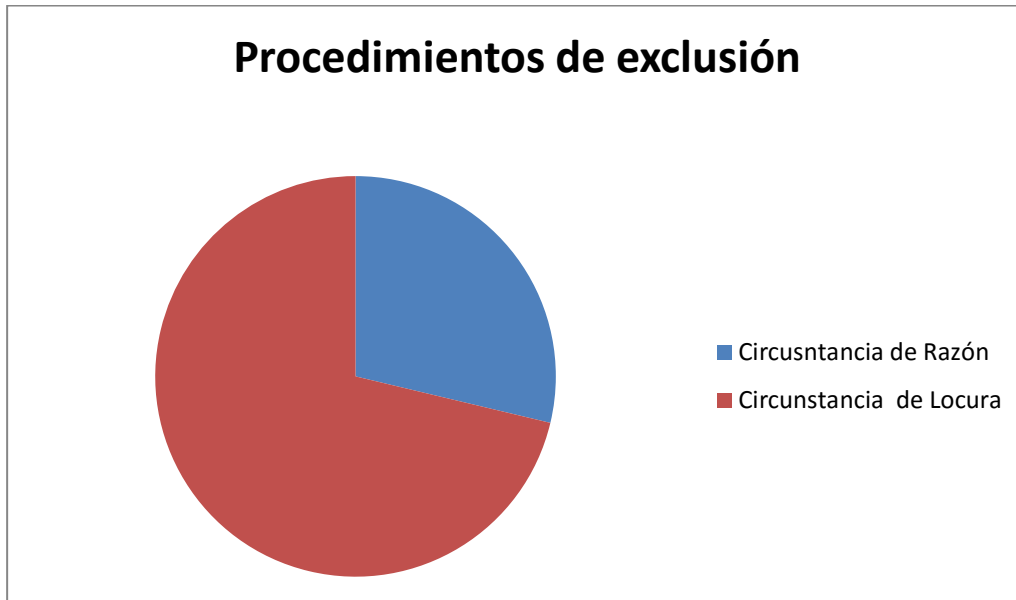
En este punto del análisis se presentan los resultados obtenidos del trabajo referente a las condiciones de posibilidad de emergencia.

Avengers: Era de Ultrón



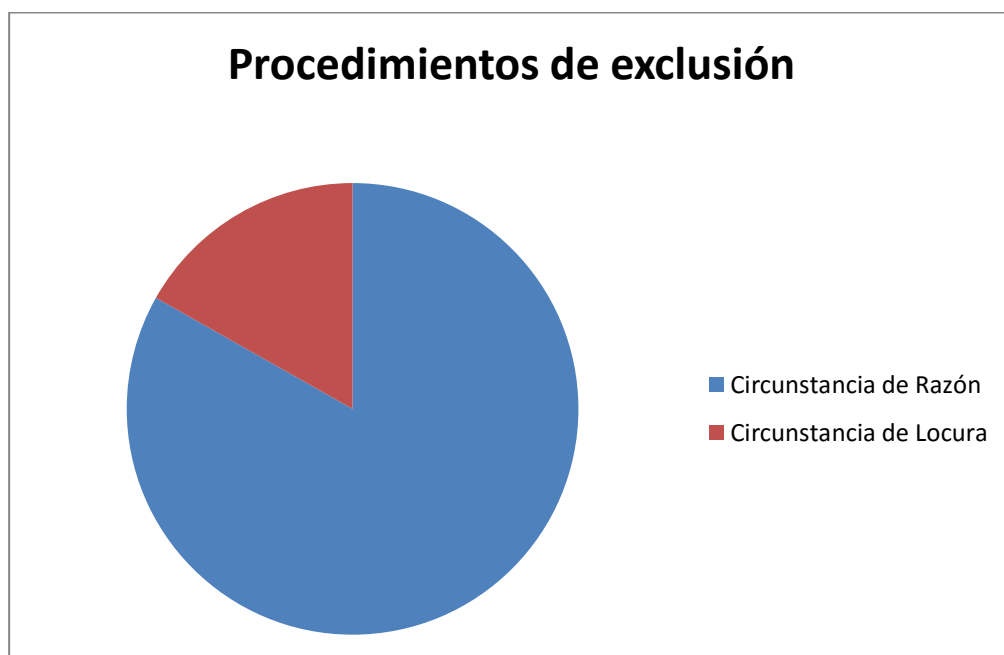
Respecto al procedimiento de exclusión, el principio de clasificación, el uso de la razón estuvo presente en el 68.1% y la locura en 31.8%.

Mad Max furia en el camino



En el segundo trailer los elementos propios al procedimiento de exclusión, son el uso de la razón, el cual está presente en 28.7% ocasiones y la locura en 71.2%

Tomorrowland



En este conteo se presenta el principio de la Razón 83.1% y la locura en el 16.8%.

The Jungle Book

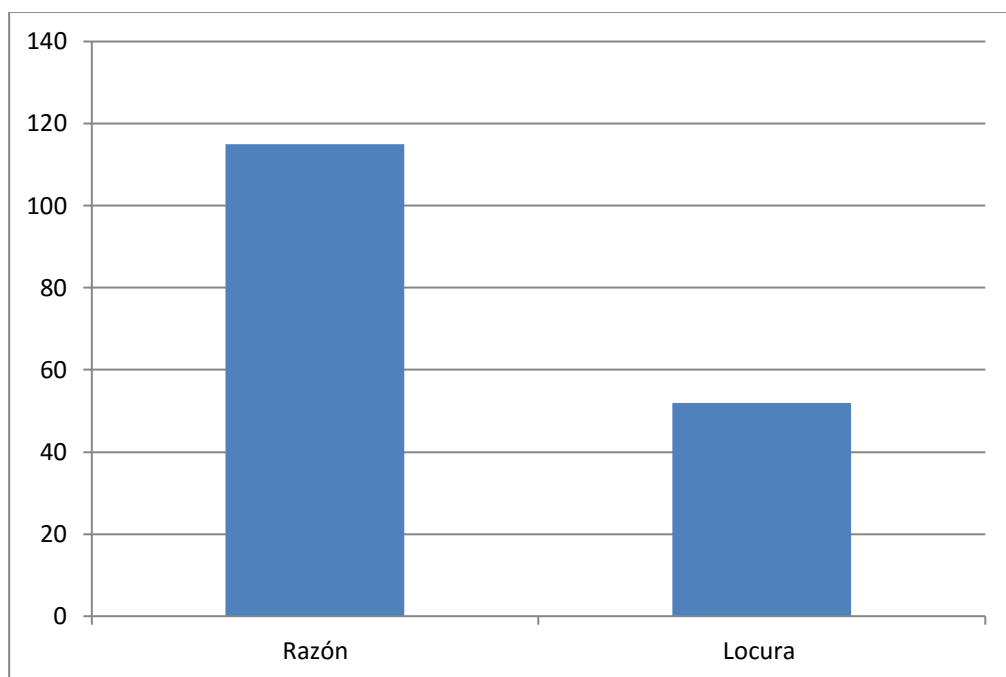


La circunatancia de razón está presente en el 79% de las ocasiones, la locura en el 3.2% y el derecho del habla en el 16.4%

3.2.1.5 Resultados de clasificación

Principios de clasificación	Película 1. Avengers: Era de Ultrón	Película 2. Mad Max furia en el camino	Película 3. Tomorrowland	Película 4. The Jungle book	Total
Razón	15	8	39	53	115
Locura	7	26	16	3	52
Total	22	35	55	56	167

Esquema 22 por César N. Acosta O. Conteo total de los procedimientos de exclusión, de los *trailers* seleccionados



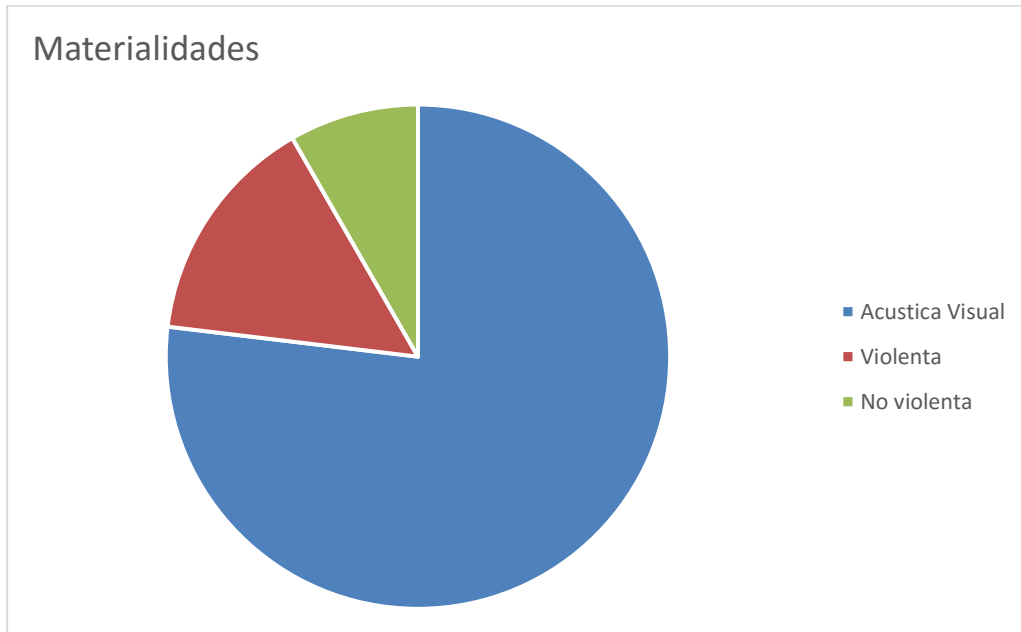
En cuanto a los principios de clasificación, el más dominante en los trailers fue la razón, seguida por la locura. Bajo esta premisa pareciera que los personajes en el desarrollo de las diferentes escenas en los *trailers* analizados, están en busca de un objetivo en particular y buscan consolidarlo a como de lugar.

En el siguiente apartado se trabaja con la materialidades: visual acústica, violenta y no violenta.

Materialidades

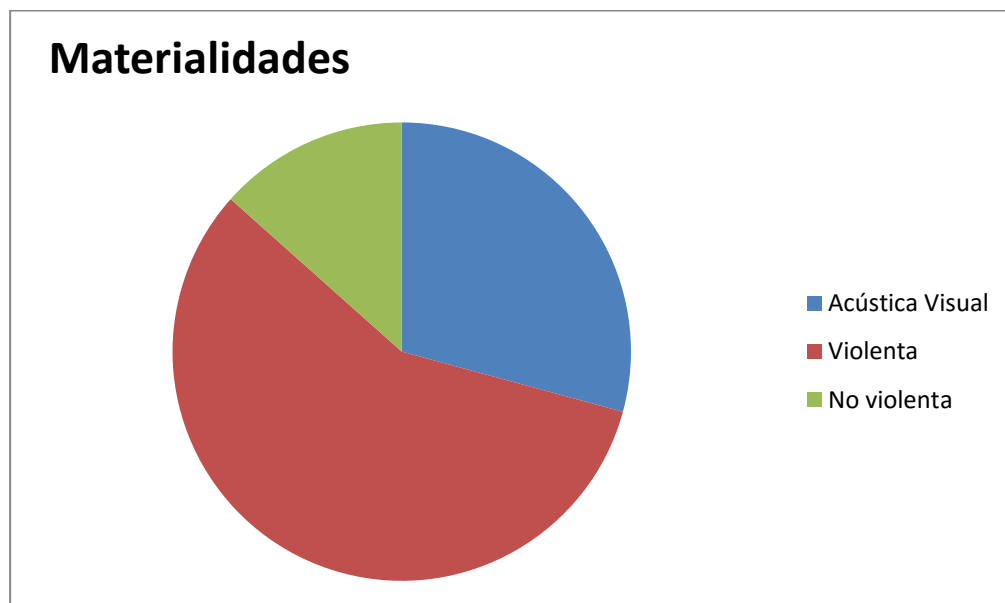
En este punto del análisis se aplican las propuestas de materialidades propias de la violencia y no violencia, es aquí donde se puede verificar su pertinencia en la forma de aplicar esta propuesta de modelo de análisis cinematográfico complejo.

Avengers: Era de Ultrón



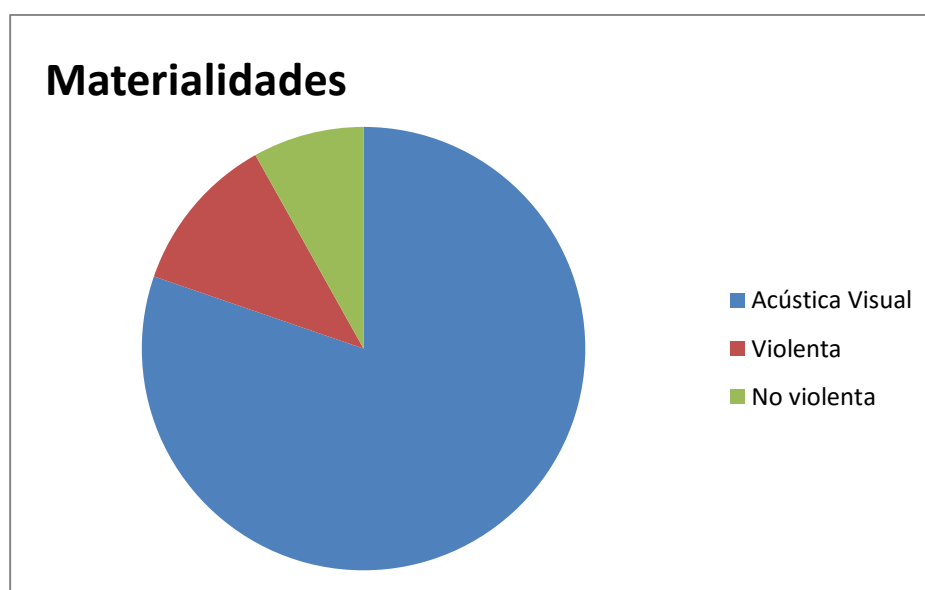
El 76.9 % de ocasiones la materialidad acústica visual, está presente prácticamente en el desarrollo de todo el tráiler. En esta gráfica se evidencia que son en su mayoría el número de tomas las que se presentan reforzando las conductas y acciones violentas, sobre las no violentas.

Mad Max furia en el camino



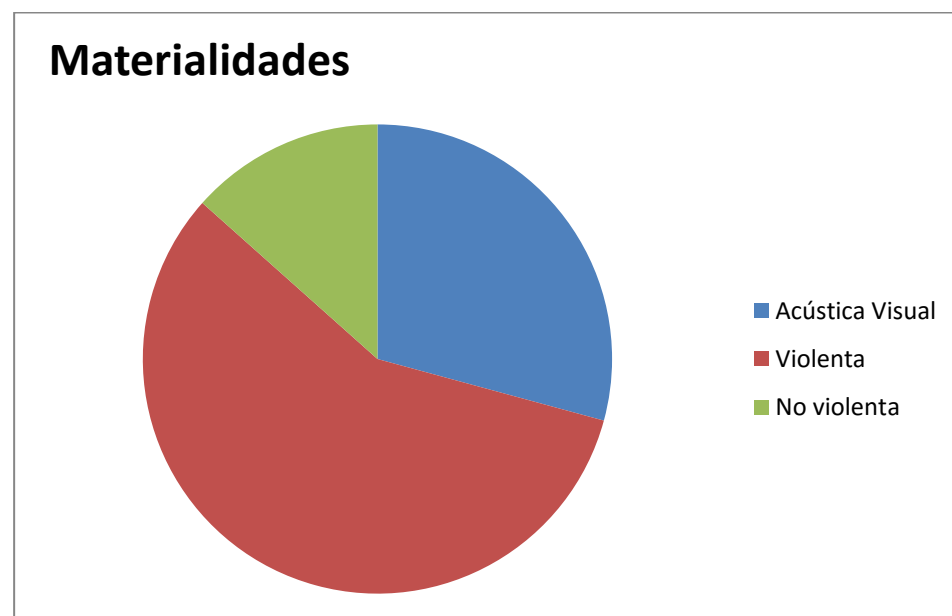
En el contexto de las materialidades los resultados son: el 29.2% de ocasiones la materialidad acústica visual, está presente prácticamente en el desarrollo de todo el tráiler. Le sigue la materialidad violenta, aquella que se logra identificar en 57.3% de las ocasiones. La no violenta se identifica en el 13.4 % de las ocasiones.

Tomorrowland



Del total de materialidades 80.2 %son acústicas visuales, 11.6% acústicas visuales violentas y 8.1% acústicas visuales no violentas.

The Jungle Book

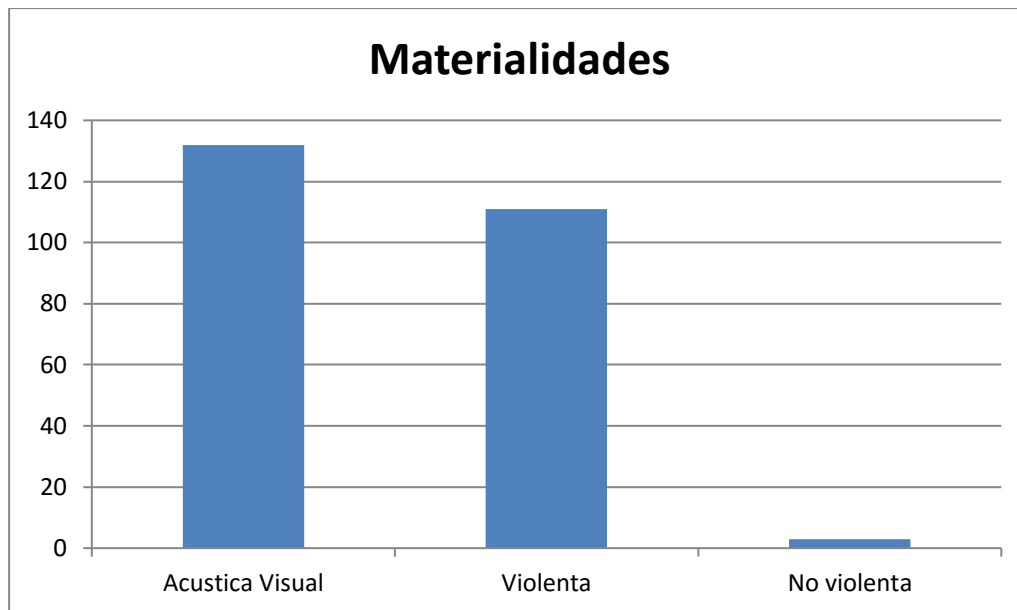


Respecto a la materialidades, la acústica visual 29.2%, seguida de la acústica violenta 57.3% y por último la no violenta no violenta 13.4%

3.2.1.6 Recopilación de datos materialidades

Materialidades	Película 1. Avengers: Era de Ultrón	Película 2. Mad Max furia en el camino	Película 3. Tomorrowland	Película 4. The Jungle book	Total
Acústica/ Visual	15	24	69	24	132
Violenta	7	47	10	47	111
No Violenta	5	11	7	11	34
Total	27	82	86	88	277

Esquema 23 por César N. Acosta O. Conteo total de las materialidades, de los *trailers* seleccionados



La materialidad acústica visual, está presente en el desarrollo de todos los *trailers*, ya que es la materia prima del discurso cinematográfico; posteriormente la materialidad violenta, se ve presente en 111 tomas, y por último la materialidad no violenta en 34 veces.

Ahora bien de acuerdo a la clasificación de violencias existen dos rubros fundamentales que está presentes en el desarrollo de las escenas analizadas: por un lado la colectiva y por el otro la emocional. Los planos abiertos en donde hay peleas y destrucción, son un claro ejemplo de lo que se expone y desarrolla a lo largo del tráiler, dando énfasis a la fuerza bruta y la violencia física. Por otro lado en el plano emocional, el condicionar la libertad de tránsito, de expresión y de protesta, ya que la población es sometida bajo el uso de la fuerza física.

Respecto a la no violencia hay factores predominantes en el desarrollo de los trailers, los cuales sepueden distinguir como rasgos significativos, ellos son el uso del lenguaje, es decir el diálogo que busca conciliar, llegar a cuerdos, aquel que permite ver por el bien común en busca de una estrategia que genere acción, y por otro lado el uso de la razón, que se puede indentificar en la escucha activa, la empatía y la búsqueda de la libertad, elementos que son primordiales para identificar esta postura.

En el siguiente apartado se busca hacer un ejercicio que precise un corte mucho más fino, en cuanto a la forma en la que se pueden llegar a identificar los elementos propios de la materialidad violenta y la no violenta, tema central de esta investigación.

3.3 Diagnóstico: materialidad Violenta y No Violenta

En cada uno de los trailers existen ejemplos que clarifican aquellas acciones alusivas en un principio a la violencia, de la misma manera se implementa este método para identificar aquellas acciones propias de la no violencia.

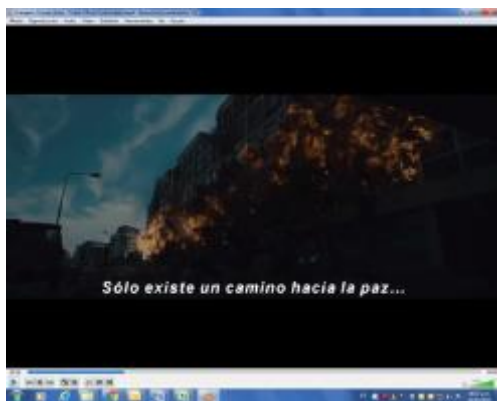
A. Avengers: Era de Ultrón

Para llevar a cabo el análisis se dividió el *trailer* en escenas y a cada una se le asignó una impresión de pantalla que ayuda a identificar las cualidades descritas. Cabe mencionar que para fines de este ejercicio se divide el contenido general, sin embargo cada una de ellas forman parte del todo y son tan importantes unas como complemento del resto.

- **La materialidad violenta**



Esta se manifiesta gráficamente con una serie de ataques a edificios, ciudades y recintos en donde viven las personas.



En estas escenas además de identificar violencia física, ataques, destrucción, temor y muerte. El diálogo refuerza el mensaje antagónico: "... solo existe un camino hacia la paz, su extinción".



Aunado a este diálogo hay escenas de violencia material, psicológica y física.



Llega el momento que se da la confrontación, entre los invasores y super héroes y es la violencia física, la confrontación, como respuesta a la serie de ataques que se dieron en las ciudades.

- **La materialidad no violenta**



El diálogo representa el uso de la razón de ser del personaje, “fui creado para salvar al mundo”, transmite un discurso verbal esperanzador de paz.



La fe, la esperanza, al caridad, son valores universales que buscan resguardan el orden de toda sociedad, es en esta secuencia que se identifica una vez más el guión literario que hace énfasis en esta situación.



El trabajo en equipo, colaborativo con miras a un fin común, en este caso la búsqueda de la libertad y la lucha por hacer frente ante las circunstancias de la historia, hace que los super héroes puedan enfrentar esta situación de crisis.



La organización, la planeación y la búsqueda de una estrategia, permitirá a este grupo de individuos superdotados hacerle frente al caos que en ese momento se vive.

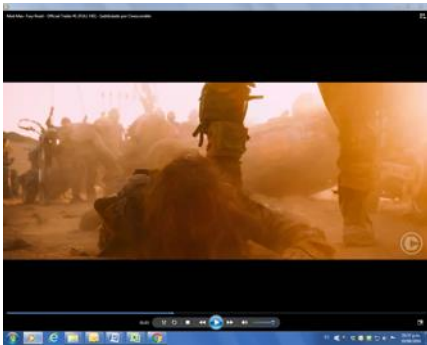
B. Mad Max furia en el camino

Del segundo trailer que se trabaja, se logran identificar los siguientes ejemplos:

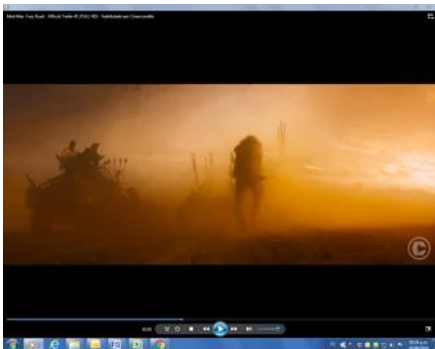
- **La Materialidad Violenta**



Ataque al auto con arma de fuego, violencia física. Se ve implícita en la imagen que se presenta.



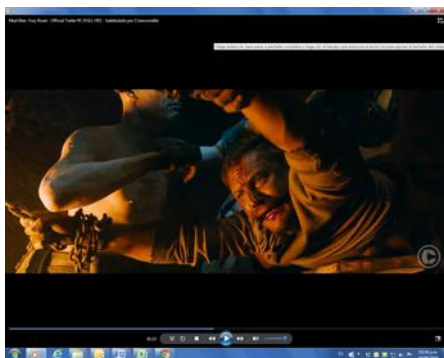
Ataque al protagonista de la historia, violencia física. Se usa la fuerza para lograr capturar y hacer esclavo al individuo.



Hay un reo, va con esposas detrás de un auto. Un rehén, es tomado como esclavo temporal.



Marcan a sus esclavos, violencia física. Como parte de su ritual y para identificar quienes son los dominados.



Atados de manos y pies sufren de tortura física. Es una de las prácticas que utilizan para intimidar a sus esclavos.



El esclavo va como rehén en el auto, privado de su libertad, violencia física, psicológica y emocional.



Hay un ataque y brinca un individuo, violencia física. Dentro de la persecución, se dan varios acontecimientos de este tipo.



Choques, ataques y explosiones. Son resultado de la constante confrontación que se da en el desarrollo del tráiler.



Ataques con armas de fuego y persecución. Es parte de la trama principal mientras tanto en el camino hay ataque y persecución.



Constantes ataques y persecución. Es otro ejemplo de que estas acciones son una constante. Uso de la fuerza y poder en busca de dominar.



Choques de vehículos y fuego. Continúa la persecución, los ataques, las persecuciones.



Uso de armas de fuego, son otro ejemplo de la violencia. La cual esta presente en repetidas ocasiones,



La violencia física se ve presente en la toma y la lucha del protagonista en busca de la libertad.



Choque de los vehículos y violencia explícita. Como en gran parte del discurso, esta se presenta de manera latente.



Ataque y secuestro, con uso de la fuerza física, lo que conlleva el reforzar conductas violentas.



Explosiones de los automóviles, se da un choque entre ellos, en pleno combate.



Cae la mujer del auto, en plena persecución, uso del afuerza física y matrato.



Uso de arma de fuego y preparapara disparar. Se igue presentando ocmo una constante el ataque.



Explosiones y volcadura, evidencia de la violencia que se da en las persecuciones.



Choque de autos en movimiento, producto de los constantes enfrentamientos.



Explosiones y fuego, ejemplo de la violencia física, una constatación en el desarrollo del *trailer*.

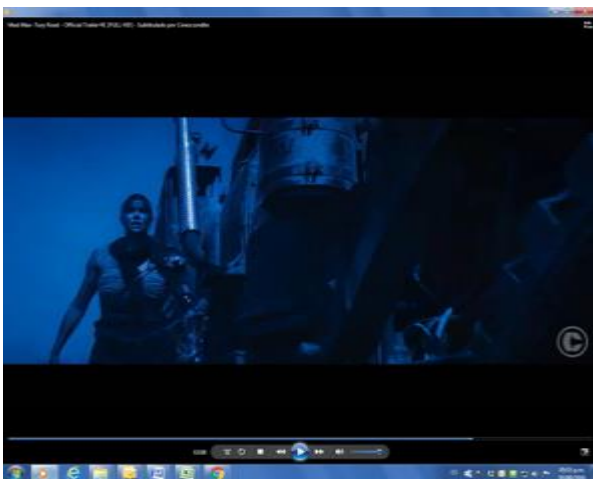
- **La Materialidad No Violenta**



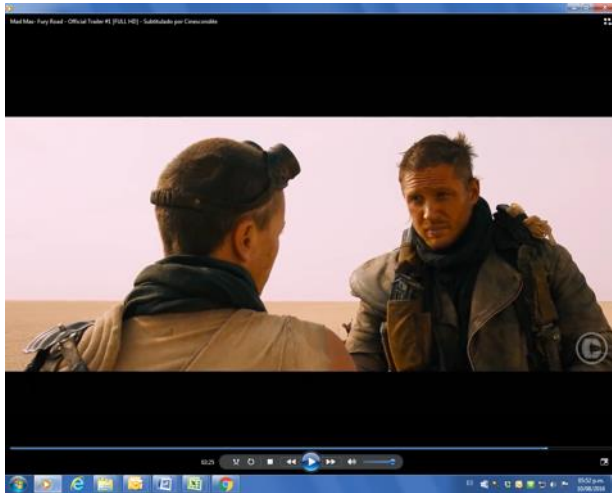
Escucha activa, fomenta el desarrollo del diálogo y el entendimiento.



Comunicación no verbal asertiva, resultado de la implementación del diálogo.



Caminando en busca de una respuesta, se planea, se razona, inclusive hay un momento de calma.



El diálogo, y la escucha. Entre dos de los personajes principales, ambos buscan llegar a un acuerdo.

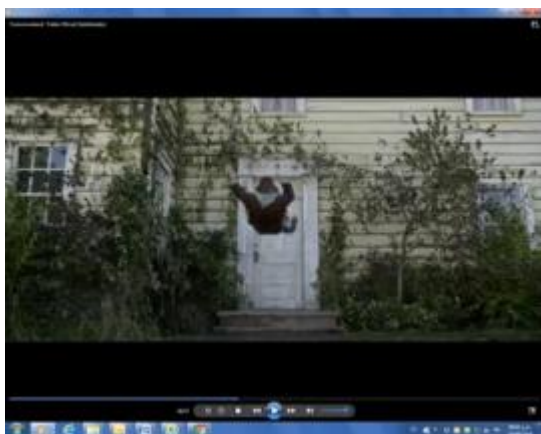
A continuación se presentan as evidencias del análisis de las escenas en donde se identifica el uso de la violencia y de la no violencia.

Tomorrowland

- **La Materialidad Violenta**



Momentos de crisis. Uso de un lenguaje oral y visual que da indicios de violencia.



Ataque a la protagonista, producto de una reacción hay uso de fuerza física.



Ataque y persecución. Las víctimas, salen huyendo del lugar violentado.

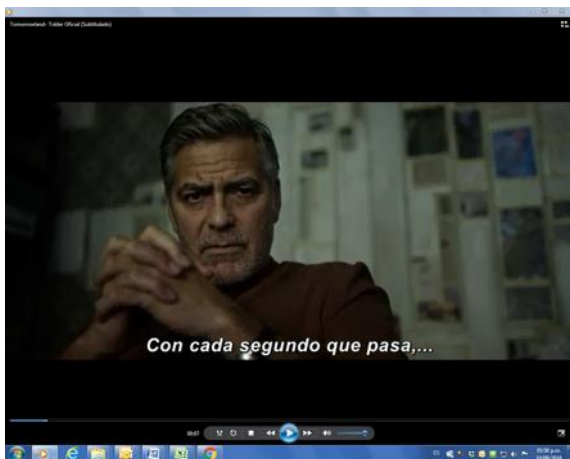


Se identifica el instante en que se da una explosión, que detona un accidente, violencia explícita.

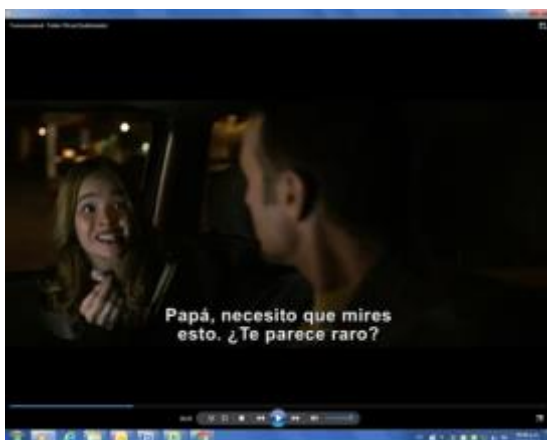


Ataque y explosión, violencia física en el desarrollo del discurso.

- **La Materialidad No Violenta**



Uso de la razón, escucha activa busca promover el diálogo.



El diálogo, que se presenta en busca de acuerdos, fomenta la no violencia.



Después de dialogar, viene la reflexión, producto del raciocinio.



Diálogo entre dos individuos. La razón permite lograr objetivos en común.



Los tres individuos buscan llegar a acuerdos. El diálogo y el uso de la palabra como medio de acción, además de la escucha activa.

Por último se presentan los ejemplos de las materialidades violenta y no violenta, los que corresponden al último *trailer*.

The jungle Book

- **La Materialidad Violenta**



El tigre se impone a través de un rugir y de esta forma delimita su territorio.



Persecución e incertidumbre, en la oscuridad el personaje principal está en peligro.



La persecución y la huída de Moogly ante un inminente ataque.



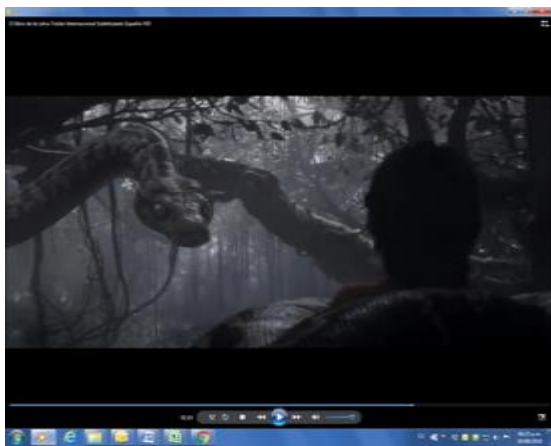
El ataque del tigre al Moogly, ejemplo de violencia física.



La batalla entre el tigre y la pantera es otro ejemplo de lucha y batalla.



La persecución por parte del trigre hacia el personaje principal.



El ataque de la serpiente, además de violencia física, hay violencia psicológica.



La huida continúa de Moogly, ya que esta siendo eprseguido tal y como lo ejemplifica la escena.

A continuación se ejemplifican aquella toma de aquellos rasgos de la no violencia en el desarrollo del análisis del *trailer* The Jungle Book.

- **La Materialidad No Violenta**



El protagonista esta en contacto con su manada, es empático y es parte de la misma, mostrar respeto y apoyo por el grupo.

Moogly, respeta a todos y cada uno de los seres vivos que son parte de su entorno.



Interacción con el medio ambiente de forma armónica, respetuosa y se siente parte del entorno.



En medio de la selva, se da la convivencia armónica entre los protagonistas, respetando en todo momento su entorno.

3.3.1 El lenguaje de la violencia

Al llevar a cabo el análisis de los *trailers*, ya se puede mencionar que existen indicadores detectados, propios de la violencia en el discurso cinematográfico, ordenados según los criterios del análisis en escenas, ángulos, planos, tomas, movimientos de cámara y montaje. Estos son los que a continuación se esquematizan:

Escenas	Se representan situaciones de ataques, destrucción y combates, son un ejemplo claro de la violencia física, colectiva y emocional. Aquellas acciones en donde se identifica la privación de la libertad de tránsito, de expresión y el sometimiento, por citar aquellos ejemplos que se mostraron con anterioridad.
Ángulos	El ángulo medio que es el que mas se utiliza en el discurso violento, transmite emociones, sensaciones y estados de ánimo, en donde generalmente se observa una conducta agresiva. Mientras que el uso del ángulo subjetivo se utiliza en las escenas de angustia, temor incertidumbre y de escape. El

	<p>ángulo de contra picada también refuerza escenas de batalla ataque y confrontación. El ángulo de contra picada, resalta las cualidades y fortalezas físicas de los antagonistas de la historia.</p>
Planos	<p>El gran plano general permite ver la invasión y el desastre de las invasiones y de la caída de las ciudades. El <i>close up</i>, demuestra los estados de ánimo más notorios en el desarrollo del tráiler. El <i>long shot</i> hace énfasis de como se llevan a cabo enfrentamientos y confrontaciones entre protagonistas vs antagonistas.</p>
Movimientos	<p>Los movimientos de acompañamiento, llevan al espectador a escenas violentas dentro de las diferentes escenas. Además va siguiendo las fechorías de los antagonistas de la historia, además de que logra transmitir sensaciones y emociones de temor y horror. El movimiento de acompañamiento, promueve el ataque de los antagonistas y de los personajes que representan el mal. También sigue la confrontación física entre protagonistas y antagonistas.</p>
Procedimientos de exclusión	<p>La locura que está presente en algunas de las secuencias, invitan a los antagonistas a actuar con violencia física y verbal. El uso de la fuerza física, provocando daños y lesiones, es una constante en los trailers de Avengers, El libro de la selva, Tomorrowland y Mad Max furia en el camino.</p>

Esquema 24 por César N. Acosta O. El lenguaje de la violencia presente en los *trailers* seleccionados.

El ángulo medio el que transmite además de un lenguaje verbal, emociones, sensaciones y estados de ánimo agresivo. Mientras que el uso

del ángulo subjetivo se utiliza en las escenas de angustia, temor incertidumbre y de escape. El ángulo de contra picada también refuerza escenas de batalla ataque y confrontación. El ángulo de contra picada, resalta las cualidades y fortalezas físicas de los antagonistas de la historia. La toma fija también es un indicador del seguimiento de secuencias, en este caso de las batallas físicas y de las situaciones de confrontación. El ángulo subjetivo denota temor, incertidumbre, huída de la persecución. El ángulo de contra picada percibe a los personajes con mayor empoderamiento, fortaleza física y promueven ser invencibles, en el caso del tráiler, los antagonistas son filmados bajo esta perspectiva de cámara.

El gran plano general permite ver la invasión y el desastre de las invasiones y de la caída de las ciudades. El *close up*, demuestra los estados de ánimo más notorios en el desarrollo del tráiler. El *long shot* hace énfasis de como se llevan a cabo enfrentamientos y confrontaciones entre protagonistas vs antagonistas.

Los movimientos de acompañamiento, llevan al espectador a escenas violentas dentro de las diferentes escenas. Además va siguiendo las fechorías de los antagonistas de la historia, además de que logra transmitir sensaciones y emociones de temor y horror. El movimiento de acompañamiento, promueve el ataque de los antagonistas y de los personajes que representan el mal. También sigue la confrontación física entre protagonistas y antagonistas.

Con respecto al procedimiento de exclusión, la locura que está presente en algunas de las secuencias, invitan a los antagonistas a actuar con violencia física y verbal. El uso de la fuerza física, provocando daños y lesiones, es una constante en los trailers de Avengers, El libro de la selva, Tomorrowland y Mad Max furia en el camino.

En Avengers, Tomorrowland, El libro de la selva y Mad Max furia en el camino hay indicios de violencia colectiva.

3.3.2 El lenguaje de la no violencia

Como ya se mencionó, no solo se logran identificar elementos característicos de la violencia, si bien existen una serie de acontecimientos, hechos y técnicas de producción propios de la no violencia, entre los que destacan: la lucha por el espíritu de libertad, lo que ahonda en la unión y el trabajo en equipo para buscar una solución, ante la invasión del enemigo. En el siguiente cuadro se presentan los resultados más representativos de esta materialidad:

Escenas	Se representan situaciones en donde generalmente hay un diálogo, que busca acuerdos con miras a un bien común. En el discurso verbal hay palabras de aliento, esperanza y aquellos valores que están en sincronía. Se fomenta el trabajo en equipo, colaborativo. Se organiza, se planifica estrategias para generar acciones en busca de un cambio. Escucha activa, empatía y la comunicación verbal asertiva dan pie a esta serie de significaciones el desarrollo de las escenas. Además es importante mencionar que hay escenas que representan la armonía que existe entre los protagonistas y su medio ambiente, basada en una actitud de respeto.
Ángulos	El ángulo medio que es el que mas recurrente, además. Mientras que el uso del ángulo de over shoulder, ratifica dicha actitud de diálogo y comunicación. en un par de ocasiones se usa la contrapicada, para mirar al personaje que físicamente estamos alto. Y en el caso de la picada para ubicar al espectador en un contexto.
Planos	El gran plano general se utiliza para aquellas tomas que contextualizan el lugar de los diálogos, o aquellos hechos de relevancia. Es una constante el

	uso del two shot, three shot y group shot, pero en todo momento, se fomenta la interacción entre los personajes involucrados en las escenas. El plano medio también se utiliza para ratificar la comunicación verbal y la escucha activa.
Movimientos	En cuanto a los movimientos de cámara, se respeta en todo momento el empalme de la cámara fija, si acaso se distinguen algunos movimientos de acompañamiento, traveling y dolly, dependiendo la situación, siempre y cuando los personajes se acerquen a entablar un diálogo. Además que como se menciona a diferencia de las escenas que demuestran violencia, estas tomas y movimientos son muy sutiles y suaves, las transiciones de video y audio vienen a reforzar este mensaje.
Procedimientos de exclusión	El derecho del habla asume una postura clara a la razón, si bien en cada trailer, hay situaciones adversas, similares y dispersas, es precisamente esta característica una constante al llevar a cabo el análisis de esta subcategoría, y es precisamente la razón lo que diferencia al homo sapiens del resto de los personajes.

Esquema 25 por César N. Acosta O. El lenguaje de la no violencia presente en los trailers seleccionados.

Es una constante la aparición del *group shot* y el ángulo medio, promueven el diálogo una característica de la no violencia en los personajes que se analizan, técnicamente se identifica con el plano two shot. Son individuos intercambian ideas. El *three shot*, es una toma que al igual que el *group shot*, promueve el diálogo y la participación de los involucrados para lograr acuerdos a través del uso de la palabra.

El ángulo medio, aquel que está a la altura de los ojos de los personajes, hace énfasis en el diálogo de los involucrados. En cuanto al lenguaje sonoro, el diálogo entre tres personas, promueve los acuerdos, el uso de la razón y la empatía. El movimiento de *dolly in* viene a reforzar las reuniones de grupos de personas que buscan en todo momento el diálogo. El montaje paralelo puede invitar al diálogo, al tiempo que se lleva a cabo otra secuencia de la misma naturaleza y/o contraria a ella. En cuanto a los procedimientos de exclusión el derecho del habla y el uso de la razón invitan a reflexionar en torno al diálogo, el trabajo en equipo, la búsqueda de soluciones y la organización.

A continuación se presentan los resultados preliminares competentes a este capítulo.

3.4 Preliminares

Al final del desarrollo de este tercer capítulo y después de aplicar el modelo de análisis para el estudio de los tráileres de películas infantiles, , se detectan los siguientes resultados:

El uso del discurso visual genera expectativas en el público y es parte sustancial en el desarrollo de conceptos. Ahora bien, todo depende del inicio, desarrollo o final en el que aparecen los planos. En ese sentido el plano más utilizado es el general, de acuerdo a lo cuantificado, ya que este plano ayuda al espectador a ubicarse a través de la imagen en un contexto. Le sigue el plano detalle, que hace énfasis en los objetos relevantes dentro del transcurso de la historia, además de ser un apoyo sustancial en el desarrollo del discurso. Los planos medios, que son aquellos que denotan expresiones y faciales, y diálogos entre los personajes, dando así pié al discurso verbal que existe entre los protagonistas de películas. Queda en penúltimo nivel el plano de grupo y el último es el primer plano.

En cuanto a los ángulos, es decir, la posición de la cámara frente al objeto o sujeto a grabar, el que predomina es el ángulo medio que es aquel que está a la altura de los ojos del personaje principal; permite identificar las reacciones en cuanto a la comunicación verbal y no verbal; esta visión fortalece la visión del espectador en el lugar de los hechos. El ángulo de contra picada es el segundo más utilizado y logra hacer ver a los personajes de un tamaño superior a lo que son; generalmente se utiliza cuando el antagonista denota su fortaleza física. Le sigue la picada, la vista desde arriba respecto a un sujeto u objeto, se usa para ubicar al espectador en tiempo y forma, a través de la mirada desde arriba de un personaje. Finalmente el que aparece es el subjetivo; importante, ya que representa la mirada de los personajes.

Por otro lado, la violencia para fines de esta investigación se divide en: intrafamiliar y/o de pareja, comunitaria, de maltrato económico, emocional, colectiva y sexual; en el análisis de los trailers y en reacción con las escenas, se identifican en primer lugar aparece la violencia colectiva, le sigue emocional, después la física y por último la de maltrato económico. Si bien es una constante la lucha entre el bien y el mal, son precisamente los personajes antagonistas, sus acciones, su psicología, su comunicación verbal, no verbal, la música y las situaciones que logran destacar esos momentos violentos, dentro del desarrollo de los discursos audiovisuales y de los trailers analizados.

Ahora bien, la no violencia identificada como una práctica personal, interpersonal, socio-política, de transformación, pragmática, ética y holística, dentro de los trailers reconoce que existe: la preocupación por el hombre, es decir la empatía por las diversas situaciones que se desarrollan en la escenas de los trailers; la educación, la búsqueda de la razón, la libertad, la lucha contra la discriminación, el fomento al diálogo son ejemplos de las escenas seleccionadas como ejemplos de la no violencia en el análisis de los trailers de películas infantiles.

Después de lo dicho, cabe mencionar que hay aspectos fundamentales que logran resaltar y destacar la importancia de las distintas acciones que fomentan el desarrollo de la no violencia en diferentes sectores, los cuales son: la importancia de la educación desde el seno familiar y tomando en cuenta que con el ejemplo se predica; el sentido altruista, hacia los demás, al demostrar ayuda desinteresada y apoyo. Fomentar el espíritu de libertad, es éste el estandarte de los grandes pensadores en pro de la libertad social, la no discriminación, el racismo y otras conductas, tomando en cuenta que se busca ocupar el tiempo y la energía necesaria para crear un entorno feliz. Además se sugiere llevar una conducta ética y moral congruente, considerando las repercusiones que generan las acciones físicas y verbales.

El objetivo del capítulo se alcanza al aplicar el modelo de análisis complejo como una alternativa para identificar aquellos aspectos técnicos de producción, tomas, movimientos de cámara ángulos, montajes, y las materialidades violenta y no violenta, como parte fundamental en el desarrollo de las escenas de los trailers de películas infantiles. Ahora bien la hipótesis del capítulo valida que el análisis del discurso cinematográfico con una visión compleja, a partir del modelo propuesto MCACNV, es un alternativa viable, para identificar aquellos elementos significativos en el estudio de discursos cinematográficos, tales como las categorías pertinentes a la violencia y la no violencia. A partir de los elementos seleccionados, se logró identificar fundamentalmente el grado de violencia y no violencia en los discursos del objeto de estudio de interés, así como su relación con los ángulos, movimientos de cámara, montaje, clasificación y las materialidades.

Finalmente, se puede sugerir que los discursos cineamatográficos dirigidos a un público infantil que pretendan generar en su concepción un mensaje no violento debería de emplear un lenguaje que promueva el diálogo en busca de la razón, empatía por los seres vivos, el trabajo colaborativo,

acuerdos en busca de el cambio y la lucha por la discriminación. Técnicamente se promueve el uso de tomas abiertas y planos medios. Los ángulos más utilizados serán el medio, overshoulder. Además de tomar en cuenta estos elementos, habrá que reconsiderar que más allá de los contextos en donde son generados estos discursos, es importante reconsiderar los lineamientos que dan la clasificación de los contenidos en México, ya que si bien no se busca señalar o satanizar esta postura, es necesario tomar en cuenta los resultados de promover discursos que en teoría son aptos para el público infantil, pero en realidad tendrán que ser reclasificados para promover el uso de discursos aptos para este público en particular.

Conclusiones Generales

El objetivo de esta investigación consistió en proponer una herramienta de análisis del discurso cinematográfico, para el estudio de *trailers* de películas infantiles, como objeto empirico desde la significación de la violencia y la no violencia. Dicho objetivo se alcanza, ya que además de considerar aquellos elementos tradicionales para llevar a acabo el análisis del discurso, se trabajó con una propuesta que considera diferentes niveles, además de aportar un análisis de aquellos elementos que permiten distinguir a la violencia y a la no violencia, como parte fundamental de esta propuesta.

Al haber realizado este estudio, se consideran las siguientes tesis:

a) Existe una diferencia significativa entre los términos de complejidad, ciencias de la complejidad, transdisciplina y pensamiento complejo, ya que en ocasiones se utilizan de manera indistinta y/o erróneamente, como si fuesen sinónimos, cuando esto no es así. Si bien dichos términos se relacionan (tal y como se ejemplifica en los esquemas desarrollados en este el primer capítulo), al establecer el sentido de cada uno de ellos, resulta que son distintos unos de otros. Bajo esta línea de investigación, se entiende que la complejidad es la visión de riqueza de pensamiento, que tiene como característica fundamental ser integradora, dicha visión está más allá de la misma concepción del hombre y se percibe a través de la naturaleza y sus fenómenos. Cabe mencionar, que el ser humano en su afán de entender a la naturaleza, logró establecer a través de la historia dos pensamientos, el simple y el complejo. Esta segunda postura busca religar, profundizar; con el interés de dialogar e inclusive unir los campos del conocimiento, por ejemplo, entre las ciencias naturales y sociales. Ahora bien el discurso cinematográfico, se puede abordar desde diferentes perspectivas, la complejidad articula aquellos elementos significativos para su reinterpretación.

Las ciencias de la complejidad se derivan del pensamiento complejo y a diferencia de las ciencias clásicas, estas buscan la comprensión del universo a partir de posturas contrarias y Por otro lado, la transdisciplina se nutre en todo momento de las ciencias de la complejidad y de la ciencia, además que en su estudio vislumbra el pensamiento simple y complejo. De allí que sea abarcadora y nunca excluyente, sino que promueve un conocimiento relacional y que no es finito; por lo que aspira al diálogo y a una revisión permanente de los resultados. Por lo dicho, se establece que las nociones que parecían ser sinónimos, son diferentes: la transdisciplina es una actitud que incorpora tanto al pensamiento simple y complejo, las ciencias y las no ciencias. El pensamiento complejo se preocupa por lo que no interesa al pensamiento simple; por eso las ciencias de la complejidad están cercanas a él y distante de la ciencia disciplinar. La complejidad es una dimensión que provoca ser dilucidada por aquellos interesados en eso y lo hacen por medio de una postura transdisciplinaria y el uso de pensamiento complejo, algunas veces, desde las ciencias de la complejidad.

b)Uno de los hallazgos más relevantes es el del campo de la transdisciplinariedad, la cual es históricamente una postura no violenta, ya que desde su esencia busca ser un puente entre las diferentes disciplinas, ya sí buscar un conocimiento inclusivo, en constante evolución. Bajo esta premisa esta postura es viable y aplicable en el conocimiento, y por consiguiente en al análisis del discurso.

c)El análisis del discurso cinematográfico con una visión de compleja, integra un diálogo multicapas, el cual se desarrolla entre diferentes ejes analíticos. En esta propuesta se aborda desde lo cinematográfico, lo fílmico, las materialidades del discurso (visual, acústica), incluyendo la violenta y no violenta; así como las diferentes escenas, secuencias, para su análisis y reinterpretación. Sin embargo, pueden trabajarse otros ejes, tema que es pertinente para otros trabajos. El análisis del discurso se

entiende como aquella herramienta que contiene información de interés, de gran significación y relevancia, independientemente de su clasificación y perspectiva teórica, de allí mi interés de proponer una herramienta que permita profundizar en el análisis del discurso cinematográfico. Al utilizar el análisis del discurso, es importante contemplar el contexto y la relación con su función, como elemento fundamental para su entendimiento. Aquí cabe mencionar que se hizo mayor énfasis en la escuela francesa de análisis del discurso, junto con la postura de Julieta Haidar y la relevancia de su modelo en América Latina. Tomando como base fundamental para el desarrollo de este proyecto.

La propuesta del análisis del discurso cinematográfico complejo, surge ante una necesidad de generar una herramienta que considere los elementos más representativos de este tipo de análisis, para proponer una metodología para su aplicación.

d)La No Violencia, es una categoría que busca ser parte del análisis del discurso cinematográfico en el campo de las materialidades, en donde se concibe a esta como una postura pertinente para llevar a cabo el análisis del discurso cinematográfico. Para abordar la No Violencia, en un principio se trabajó el concepto de la violencia, término que es de uso común para denominar a todas aquellas acciones físicas en un contexto de pareja o intrafamiliar, verbales, conductuales, psicológicas, dentro de contextos comunitarios, económicos, emocionales, sexuales y colectivas, que repercuten a una o más personas y que sin lugar a duda causan una secuela o daño de tipo físico, mental y/o emocional. Las categorías que se fundamentan en el esquema, en la línea de las materialidades ideológicas y educativas. Resultado del trabajo y la postura de los 3 representantes de la no violencia: Tolstoi, Ghandi, y el XIV Dalai Lama, lo que viene a enriquecer la propuesta inicial.

e) Así como se logra identificar una clasificación de la violencia, la no violencia también se puede clasificar para fines de este trabajo en: una práctica personal, interpersonal, socio política, de transformación, pragmática, ética y holística. Así esta actitud no violenta, ha tenido gran auge a través de la historia de la humanidad en diferentes momentos.

f) Se entiende a la no violencia como una filosofía de acción, basada en preceptos de educación, conducta ética, libertad, equidad, respeto y valentía para hacer de la no violencia una filosofía de vida. Hay aspectos fundamentales que se logran resaltar y destacar, como la importancia de las distintas acciones que fomentan el desarrollo de la no violencia en diferentes sectores, los cuales son: la importancia de la educación desde el seno familiar y tomando en cuenta que con el ejemplo se predica, esta postura y/o forma de vida se da desde el seno materno, continuando con su práctica en el día a día de las diferentes instituciones; por otro lado el sentido altruista, hacia los demás, al demostrar ayuda desinteresada y apoyo. Fomentar el espíritu de libertad, es éste el estandarte de los grandes pensadores en pro de la libertad social, la no discriminación, el racismo y otras conductas, tomando en cuenta que se busca ocupar el tiempo y la energía necesaria para crear un entorno feliz. Además se sugiere llevar una conducta ética y moral congruente, considerando las repercusiones que generan las acciones físicas y verbales. La preocupación por el hombre, la educación, la búsqueda de la razón, la libertad, la lucha contra la discriminación, la lucha contra el colonialismo, el fomento al diálogo, la construcción de puentes de conocimiento entre diferentes disciplinas, trabajo por el auto perfeccionamiento moral, trabajo altruista y conciencia de que la no violencia, no es para nada una tendencia pasiva, sino más bien es la fuerza más activa del mundo.

Cabe mencionar que las enseñanzas que el Dalai Lama, se han llevado a diferentes regiones, se centran en la postura no violenta, dicha actitud se basa en principios como la transformación de la mente, es decir que los

individuos aprendan a manejar sus emociones negativas en busca de una transformación, una actitud mental firme, la bondad, desde la postura budista la compasión, ya que se cree que esta da fuerza interna y paz mental, con fines de remover con los obstáculos más comunes de ésta: el enfado y el odio. La compasión es otro camino sugerido por el Dalai Lama como una cualidad mental que desarrolla la capacidad dedicarse al bienestar de los demás, de tal forma que se va ampliando el círculo de amor fomentando el deseo de que todos los seres sintientes, encuentren la felicidad y sus causas.

g) Se entiende que existen diferentes caminos para abordar el discurso cinematográfico, sin embargo este modelo ofrece la posibilidad de retomar aquellas condiciones específicas en torno a elementos significativos como lo son: los planos: el más utilizado en un tráiler de películas infantiles de cine norteamericano es el plano general, aquel que ayuda al espectador a ubicarse a través de la imagen en un contexto en particular. Posteriormente es relevante mencionar que el plano detalle, aquel que hace énfasis a los objetos, relevantes en el desarrollo de la historia es el segundo recurso más utilizado, siendo este un apoyo sustancial en el desarrollo del discurso. Les siguen los planos medios, aquellos que denotan expresiones y faciales y diálogos entre los personajes, dando así pie al discurso verbal que existe entre los protagonistas de películas, queda en penúltimo nivel el plano de grupo y el primer plano. El uso del discurso visual puede generar expectativas en el público y es parte sustancial en el desarrollo de conceptos. Ahora bien dependiendo el inicio, desarrollo o final en el que aparecen los planos mencionados.

Al abordar los ángulos, es decir la posición de la cámara frente al objeto o sujeto a grabar, el que predomina es el ángulo medio. Aquel que está a la altura de los ojos del personaje principal, permite identificar las reacciones en cuanto a la comunicación verbal y no verbal. Este ángulo es el más utilizado, es por mucho el emplazamiento más utilizado en todo el

discurso audiovisual. Esta visión fortalece la visión del espectador en el lugar de los hechos.

En el análisis de las tomas de los trailers se identifican en primer lugar la violencia colectiva, emocional, física y de maltrato económico. Si bien es una constante la lucha entre el bien y el mal, son precisamente los personajes antagonistas, sus acciones, su psicología, sus acciones, su comunicación verbal, no verbal, la música y las situaciones que logran destacar estos elementos en el desarrollo de los discursos audiovisuales y de los trailers de películas infantiles.

Además se reconocieron las condiciones de recepción de los discursos visuales, la identificación del lenguaje cinematográfico, la contextualidad y la intertextualidad que se dan dentro de un filme. Así un tráiler de películas infantiles no contiene solo elementos significantes, sino también psicológicos, que abarcan el campo simbólico y de experiencia en el espectador. Estos rasgos tienen una relación directa con el establecimiento de elementos significativos entre un antes y la situación presente; lo que está directamente vinculado a la función de la memoria, entre otros aspectos.

Al analizar las materialidades semiótico-discursivas propias del film: la material visual, materia prima fundamental del discurso. Esta materialidad sirve como elementos significantes del signo, en el discurso cinematográfico. Y la relevancia de la ideología se basa en las estructura de aparatos ideológicos propios de una comunidad, que en algún punto pasan por el Estado, la sociedad civil y tienen por objetivo: reproducir sistemas de valores, de sentidos y de prácticas culturales.

Bajo estos ejes se estableció el análisis del discurso del complejo, ya que permite identificar significados de acuerdo a la producción y reproducción del sentido semiótico discursivo. Con base en esto, cabe señalar que el

analista del cine documental, al darse a la tarea de la descomposición y resignificación del sentido del filme, puede considerar algunos de los ejes o todos para su estudio. Por lo que este modelo está abierto a incorporar algunos otros elementos necesarios y que no hayan sido considerados, ya que la misma naturaleza de la propuesta lo contempla por no aspirar a ser finita.

g)Se propuso el modelo y cabe resaltar que actualmente no existe otro modelo complejo para el análisis del discurso cinematográfico, por lo que esta herramienta posibilita analizar y diagnosticar, los niveles de violencia y no violencia que existen en los discursos cinematográficos y es posible que sirva para todos los audiovisuales. Una posible uso de este tipo de análisis, sería para llevar a cabo la clasificación que se realiza en la actualidad, con base en los contenidos de las películas, lo cual daría cuenta de cuanta violencia se presenta.

Actualmente la SEGOB, clasifica a las películas por su contenido en:

Doble "AA", aquellas películas comprensibles para niños menores de 7 años. Es una película apta para todo público, pero particularmente atractiva y comprensible para niños menores de 7 años.

La norma indica que el contenido de este tipo de audiovisuales eventualmente no provoca un desequilibrio en el desarrollo integral de los menores de 7 años. La narrativa de sus contenidos es de fácil comprensión y no degrada los valores humanos. En el sentido general de la obra no se humilla o denigra a ningún tipo de individuo. No hay horror en el tratamiento de los temas.

No hay violencia o cuando ésta se presenta, es con grado mínimo, no es traumática y no se alienta. No hay escenas sexuales, eróticas o con desnudez. Los besos abrazos y caricias se presentan en un contexto

afectivo, amistoso o familiar. No hay consumo de estuprefacientes o sustancias psicotrópicas. El lenguaje no contiene palabras ni expresiones proaces.

“A” Para todo publico. Indica que es una película para todo público, no necesariamente de interés para niños menores de 7 años, pero es apta para ser vista por menores de 12 años. Se considera que el contenido no debe confundir, influenciar o afectar el desarrollo integral de los menores de 12 años. La narrativa tiene cierto grado de complejidad. No se degradan los valores humanos. En el sentido general de la obra, no se humilla o denigra a grupos o individuos. No hay horror en el tratamiento de temas.

g)Parte fundamental de los hallazgos radica en puntualizar aquellas escenas que suelen sujetarse a la clasificación de violencia, por lo que se sugiere reconsiderar la forma en la que asignan y determinan dichas clasificaciones. Además este modelo ofrece una serie de pasos, para entender lo que significa las posturas de la violencia y la no violencia, aspectos pertinentes para abordar de manera coherente, acciones que son o no relevantes, en el desarrollo de la trama del cine. De manera puntual la herramienta se constituye de tres ejes, el primer pilar da cuenta de aquellos elementos fílmicos y cinematográficos, los cuales son los elementos propios de la imagen: color, composición e iluminación. Fue gracias al análisis que se logró integrar en esta propuesta todos los elementos propios del desarrollo de un filme; lo cual ayudó a identificar las diferentes líneas de trabajo factibles en el análisis cinematográfico.

La identificación del lenguaje cinematográfico, la contextualidad y la intertextualidad que se dan dentro de un filme. Así los cortometrajes no contienen solo elementos significantes, sino también psicológicos, que abarcan el campo simbólico y de experiencia en el espectador. Estos rasgos tienen una relación directa con el establecimiento de elementos

significativos entre un antes y la situación presente; lo que está directamente vinculado a la función de la memoria, entre otros aspectos.

Ahora bien la postura de la no violencia en los trailers, se identifica al lograr ver distintas cualidades como la bondad, el amor y la paz interior, con un sentido de interés por la humanidad entera, a partir de la lucha pacífica del Dalai Lama, de este modo se convierte en una opción viable para situaciones adversas. Se trabajó con la técnica de Análisis del Discurso, con la definición de la no violencia y se proponen las diferentes categorías para identificar, sus características y sus prácticas dentro del documental. Estas características y prácticas se analizan a través de la elección del desarrollo del trailer. La metodología es cualitativa, bajo las siguientes técnicas: recolección de información de la muestra seleccionada (enfocado a la no violencia), observación de los discursos visuales y verbales que resalten la no violencia y sus diferentes acciones, aplicación del análisis para obtener los datos fílmicos de no violencia, registro de los mismos observado en las escenas seleccionadas de la no violencia, interpretación de los datos que sea indicadores de las acciones antes mencionadas.

Después de haber desarrollado esta investigación, termino señalando que: la transdisciplina es históricamente una postura no violenta, ya que desde su esencia busca ser un puente entre las diferentes disciplinas, ya sí buscar un conocimiento inclusivo, en constante evolución. Bajo esta premisa esta categoría es viable y aplicable en esta propuesta de trabajo.

FUENTES DE CONSULTA

Alonso, Luis Enrique. *Los discursos del presente. Un análisis de los imaginarios sociales contemporáneos*. España: Siglo XXI, 2013. Impreso.

Anes, José. "Carta de la Transdisciplinariedad." *Filosofia.org*. Filosofía en español 25-11-94. Web 20-01-12.
<http://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm>

Asghar Ali, Engineer. *On developing theology of Peace in Islam*. Nueva Delhi: Sterling Publisers, 2003. Impreso.

Aumont, Jacques. *Análisis del film*. Madrid: Paidós, 1990. Impreso.

Bachelard, Gastón. *El Nuevo espíritu científico*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972. Impreso.

Bajtín, Mijaíl. *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: La cuarenta, 2011. Impreso.

Bar de Ligt, Peter. *The conquest of Violence- an Essay on War and Revolution*. London: Pluto Press, 1989. Impreso.

Barbero, J. Martín. *Comunicación masiva: discurso y poder*. Quito: Época, 1978. Impreso.

Barthes, Roland. *Elementos de la semiología*. Madrid: Alberto Corazón, 1970. Impreso.

Barragán, Adriana. *Revisión del discurso de la violencia en programas televisivos de corte cómico: caso del el chavo del 8*. Ciudad de México: Tesis.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978. Impreso.

Belohlavek, Peter. *Aprendizaje del abordaje unicista de la complejidad*. Blue Eagle Group. En línea.
[https://books.google.com.mx/books?id=Yua13wteVuAC&pg=PA40&dq=BI
BLIOGRAFIA+AUTOR+belohlavek&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiZoPD3rdrV
AhUs1oMKHcBYCW8Q6AEIJzAA#v=onepage&q=BIBLIOGRAFIA%20AUTOR
%20belohlavek&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=Yua13wteVuAC&pg=PA40&dq=BI+BLIOGRAFIA+AUTOR+belohlavek&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiZoPD3rdrVAhUs1oMKHcBYCW8Q6AEIJzAA#v=onepage&q=BIBLIOGRAFIA%20AUTOR%20belohlavek&f=false)

Benjamin, W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Barcelona: Paidós, 2001. Impreso.

Bordwell, David. *El significado del filme*. Barcelona: Paidós, 1985. Impreso.

Bordwell, David, and Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. México: McGraw Hill, 2003. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Algunas propiedades de los campos, en Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990. Impreso.

Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Angara, 1999. Impreso.

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Ediciones Akal, 2010. Impreso.

Brey Antoni, Innerarity Daniel y Mayos Gonçal. *La sociedad de la ignorancia y otros ensayos*. Barcelona: Creative Commons, 2009. Impreso.

Cairo, Alberto. *Infografía 2.0: Visualización interactiva de Información en Presna*. Madrid: Alamut, 2008. Impreso.

"Carta de la Transdisciplinariedad". *Filosofía en español*. Folosofía.org, 15-11-94. Web. 20-03-2016. <http://www.filosofia.org/cod/c1994tra.htm>

Casetti Francesco y Federico di Chio. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós, 1990. Impreso.

Castellanos, Vicente. *La experiencia estética en el cine*. México D.F.: UNAM, 2004. Impreso.

Castells, Manuel. *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Impreso.

Chad, Meister. *Introducing. Philosophy of Religion*. London: Routledge, 2009. Impreso.

Carel, Marion. *Trop: argumentation interne, argumentation externe et positivité en Jean-Claude Anscombe (coord.) Théorie des topoï*. París: Kimé, 1995. Impreso.

Cienki, Alan. *Metaphoric Gestures and some of their relations to verbal metaphoric expressions*. Frankfurt: John Benjamin Publishing Company, 2013. Impreso.

Cicourel, Aaron. *Método y medida sociológica*. Madrid: Centro de investigaciones sociológicas, 2011. Impreso.

Damien, Keown. *Buddhism: A very Short Introduction*. New York: University Press, 2000. Impreso.

Damasio, Antonio. *Descartes Error: Reason and the Human Brain*. New York: Pinguin, 2005. Impreso.

Darley, Andrew. *Cultura visual digital, Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

De Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza, 1993 Impreso.

Devi Prasad. "War is a Crime against humanit". War Resisters International. Peace News, 16-11-05.Web. 20-06-16.
<http://peacenews.info/node/5227/devi-prasad-war-crime-against-humanity-story-war-resisters-international>

Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire. Principles de sémantique linguistique*. París: Hermann, 1972. Impreso

Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986. Impreso

Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen/Nueva Imagen, 1978. Impreso

Espina, Mayra. "Complejidad y pensamiento social". *Complexus Revista de complejidad, ciencia y estética*. Web. 20-06-15.
http://www.robertexto.com/archivo9/complej_pens_social.pdf

Fairclough, Norman. "El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades". *Dsicurso y sociedad*, 29-08-08: Web. 15-05-15.
[http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2\(1\)Fairclough.pdf](http://www.dissoc.org/ediciones/v02n01/DS2(1)Fairclough.pdf)

Fariñas, Fernando. "Caos una breve descripción conceptual". Texto. Encuentros multidisciplinares. Web. 04-10-15. <http://www.encuentros-multidisciplinares.org/Revistan%C2%BA34/Fernando%20Fari%C3%B1as%20Balseiro.pdf>

Foucault, Michel. *El discurso del poder*. México: Folios, 1983. Impreso.

Galindo, Cáceres, Jesús. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México D.F.: Pearson, 1998. Impreso.

Galindo, Cáceres, Jesús. *Cibercultura*. México: CONACULTA, 2006. Impreso.

Galtung, Johan. *Sobre la Paz*. Barcelona: Fontanara, 1985. Impreso.

Gandhi, Mohandas. *Collected works of Mohandas K. Gandhi*. Delhi: Ministerio de Información y Radiodifusión, gobierno de la India, 1958. Impreso.

Gandhi, Mohandas. *Todos los hombres son hermanos*. Madrid: Sociedad de Educación Atenas, 1995. Impreso.

Gandhi, Mohandas. *My Religion*. India: Navajivan Publishing House, 1996. Impreso.

Gandhi, Mohandas. *My Religion*. India: Navajivan Publishing House, 1996. Impreso.

Gordillo, José Luis. "La estaca verde de Leon Tolstoi". Universitat International de la Pau. Web. 20-03-16. http://www.universitatdelapau.org/files/23-32838-document/tolstoi_superdefinitivogordillo.pdf?go=3d7fa7fcaa728fb8ba356f

e3aaa4dd49d4238a06acd3756347e9d12c25ea78ffc1165583f2c896cca6fa7
47652ab9ee71867b6362da11f5d

Gómez Tarín, Javier. *El análisis de textos audiovisuales*. Madrid: Castelló de la Plana, 2010. Impreso.

Gómez, Tarín, Javier. *El análisis del texto fílmico*. Valencia: Paidós, 2006. Impreso.

Goldman, Noemi. *El discurso como objeto de la historia*. Buenos Aires: Hachette, 1989. Impreso.

Greimas, A.J. y Jacques Fontanille. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México: Siglo Veintiuno/ Universidad Autónoma de Puebla, 1994. Impreso.

Habermars, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid: Taurus/Alfaguara, 1987. Impreso.

Haidar, Julieta. *La arquitectura del sentido*. México D.F.:CONACULTA- INAH, 2008. Impreso.

Haidar, Julieta. *Debate CEU-Rectoría, Torbellino pasional de los argumentos*. México D.F.: UNAM, 2006. Impreso.

Halliday, M.K. *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Ecconómica, 1982. Impreso.

Hesse, Herman. Siddhartha. México D.F.: Leyendas, 2008. Impreso.

HH Dalai Lama y Howard, C. Cutler. *The Art of Happiness*. Nueva York: A Handbook for Living William Morrow and Company, Inc.,1998. Impreso.

Jayadeva, Uyangoda. *Understanding conflict and conflict resolution en Uyangoda, Jayadeva*. Sri Lanka: Colombo 2005. Impreso

James, E.O. *Historia de las Religiones*. Madrid: Alianza, 1956. Impreso.

Jakobson, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.

Keown, Damien. *Buddhism a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 1996. Impreso.

Lama, Dalai. *Dzogchen El camino de la Perfección*. Barcelona: Kairós, 2004. Impreso.

Lama, Dalai. *Más allá de los Dogmas*. Buenos Aires: Sirio, 1995. Impreso.

Lama, Dalai. *El universo en un solo átomo como la unión entre ciencia y espiritualidad puede salvar al mundo*. México D.F.: De bolsillo, 2005. Impreso.

Lama, Dalai. *El arte de la Felicidad*. México D.F.: De bolsillo, 2004. Impreso.

Lipovetsky, Pilles, Jean. *La pantalla global Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Madrid: Anagrama, 2010. Impreso.

Lizarazo Arias, Diego. *La fruición fílmica Estética y semiótica de la interpretación cinematográfica*. México D.F.: UAM, 2004. Impreso.

Lotman, Iuri. *Cultura y explosión lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999. Impreso.

Lotman, Iuri. *La semiosfera I (Edición de Desiderio de Navarro)*. Madrid: Cátedra/Frónesis, 1996. Impreso

López, Mario. *La noviolencia como alternativa política*. Granada, Editorial de la Universidad de Granada, 1973. Web. http://www.ugr.es/~mariol/files/publicaciones/capitulos_de_libro/noviolencia/41.pdf

Lozano, Jorge y Peña Martín Cristina. *Análisis del discurso*. Madrid: Cátedra, 1982. Impreso

Maingueneau, Dominique. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette, 1980. Impreso.

Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Web. <http://es.scribd.com/doc/64729166/Lev-Manovich-El-lenguaje-de-los-nuevos-medios-Capitulo-1>. 11 - 01 - 2012.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. México: Gustavo Gili, 1987. Impreso.

Maturana, H. y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Madrid: Debate, 1984. Impreso.

Mauleón, Rafael. "Entre lo simple y lo complejo: de la investigación disciplinar a la transdisciplinar". *Entretejidos, revista de Transdisciplina y Cultura Digital* Abril 2016: 4-28. entretejidos.iconos.edu.mx. Web. 02-02-17. <http://entretejidos.iconos.edu.mx/thesite/entre-lo-simple-y-lo-complejo-de-la-investigacion-disciplinar-a-la-transdisciplinar/>

Meister, Chad. *Introducing philosophy of religion*. New York: Routledge, 2009. Impreso.

Metz, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.

Mitchell, J. Lloyd and S. Brent, Plate. *The religion and Film Reader*. New York: Routledge, 2007. Impreso.

Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Mirzoeff, Nicholas. *Visual culture reader*. London: Routledge, 1988. Impreso.

Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós. 2001. Impreso.

Morín, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 2004. Impreso.

Muller, Jean Marie. "La no-violencia como filosofía y como estrategia". *Filosofía*htm, 13-03-17. Web <http://www.autonomiaya.org/?p=373>

Navarro, Desiderio. *Mostrar la Escuela de Tartu como escuela: más allá de Lotman y Usénki*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1993.

Nicolescou, Basarab. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. México: Multidiversidad mundo real, 1996. Web <https://books.google.com.mx/books?id=6DDECwAAQBAJ&pg=PT294&dq=BIBLIOGRAFIA+AUTOR+nicolescou&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwjKo4z8rtrVAhVB1oMKHeDKBwQQ6AEIKzAB#v=onepage&q=BIBLIOGRAFIA%20AUTOR%20nicolescou&f=false>

Ortega, Pere y Pozo, Alejandor. *No violencia y Transformación social*. Barcelona: Icaria Editorial, 2005. Impreso.

Osorio, Jaime. *Fundamentos del análisis social. La realidad social y su conocimiento*. México: FCE, UAM, 2001.

Pêcheux, Michel. *La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. Analyse automatique du discours*. París: Dunod, 1969. Impreso.

Pêcheux, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso*. Madrid: Gredos, 1969. Impreso.

Peirce, Ch. Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974. Impreso

Portus Javier, Morán, Miguel. *El arte de mirar: la pintura y su público en la España de Velázquez*. Madrid: ISTMO, 1997. Impreso

Pozo Alejandro, Ortega Pere. *No violencia y transformación social*. Barcelona: Icaria, 2005. Impreso

Prigogine, Ilya. *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus, 1997. Impreso

Reynoso, Carlos y Morin, Edgar. *Elementos para una crítica*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2007. Impreso.

Ricard, Matthieu. *El arte de la meditación*. México D.F.: Urano, 2009. Impreso.

Rimpoché, Sogyal. *El libro Tibetano de la Vida y de la Muerte*. Barcelona: Urano, 2006. Impreso.

Reboul, Olivier. *Lenguaje e ideología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1986. Impreso.

Robin, Regine. *Discourse politique et conjoncture*. Montreal: Centre Educatif et Cultural, 1976. Impreso.

Romera, J. Reseña de W. Hendricks, *Semiología del discurso literario*. México: Catedra, 1997. Impreso.

Sánchez G. G. "Para armar un modelo transdisciplinario de análisis cybersocio-cultural de la comunicación" número 74 noviembre 2010 – enero 2011.
<http://www.razonypalabra.org.mx/N/N74/VARIA74/38SanchezV74.pdf>

Sanmartín E. J. *¿Qué es violencia? Una aproximación al concepto y a la clasificación de la violencia*. [Daimon: Revista de filosofía](#), ISSN 1130-0507, [Nº 42, 2007](#) (Ejemplar dedicado a: Reflexiones sobre la violencia), págs. 9-22. Fecha de consulta Marzo 2016.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2655792>

Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1986. Impreso.

Schel, Johnata. *El mundo inconquistable. Poder, no violencia y voluntad popular Galaxia*. Barcelona: Gutemberg, 2005. Impreso.

Solana, Olivares Fernando. *El budismo*. México D.F.: CONACULTA, 1999. Impreso.

Soto Ramírez, Juan. *Psicología social y complejidad*. México D.F.: UAM, 2006. Impreso.

Tolstói, L. *La escuela de Yásnaia Poliana*. Mallorca: El Barquero, 2003. Impreso.

Tolstói, L. *Guerra y paz*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 2003. Impreso.

Thompson, John B. *Studies in the Theory of Ideology*. California: University of California Press, 1985.

Todorov, Tzvetan. *Problèmes de l'énonciation*. París: Didier/Larousse, 1970. Impreso.

Valencia González, José L. *La danza conchera azteca-chichimeca, memoria hologramaticultural de la tradición*. Ciudad de México: Tesis, 2012. Impreso.

Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*. Madrid: Cátedra, 1980. Impreso.

Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1983. Impreso.

Velilla, Marco. *Manual de Iniciación Pedagógica al Pensamiento complejo*. Bogotá: UNESCO, 1982. Impreso.

Veron, Eliseo. *La semiosis social*. México D.F.: UNAM, 1980. Impreso.

White, Hayden. *El contenido de la forma-narrativa, discurso y representación histórica*. Argentina: Paidós, 1992. Impreso.

Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. España: Paidós, 1995. Impreso.

Weber Thomas. "The marchers simply walked forward until struck down. Nonviolence suffering and conversión". Peace and Change. Julio 1993: 267-289. Onlinelibrary. Web. 22-05-16.

<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-0130.1993.tb00178.x/abstract>.

Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen, Lenguaje, imagen y representación*. México D.F.: UNAM, 2007. Impreso.

Zavala, Lauro. *Elementos del discurso cinematográfico*. México D.F.: UAM, 2003. Impreso.

ANEXOS

ANEXO I

La percepción

Este proceso implica dos procesos grandes básicos: uno físico y otro cultural. El proceso físico limita la percepción de acuerdo a las características de los sentidos humanos, así no es posible distinguir ciertas longitudes sonoras o luminosas, como tampoco se pueden vivir experiencias sensoriales más allá de los umbrales del dolor. Los procesos culturales se reducen, a través de estructuras de conocimiento, el mundo percibido: vemos, escuchamos y sentimos sólo aquello que nuestra experiencia dentro de una sociedad ha considerado como pertinente. La percepción se produce cuando los estímulos físicos se convierten en construcciones mentales sobre bases aprendidas.

La percepción visual involucra el ojo y a tres operaciones fisiológicas. Una óptica, una química y, la última, nerviosa. La luz estimula el ojo, por lo que a través de la pupila los rayos luminosos se difractan, formándose en la retina una imagen invertida de la realidad. En la retina los procesos químicos desplegados por bastones y conos absorben la luz y la descomponen en otras sustancias transportadas por las células nerviosas hasta el cerebro. Este funcionamiento del ojo se asemeja al de la cámara fotográfica donde la pupila y la retina se comparan respectivamente con el diafragma y con la emulsión sensible. Jacques Aumont, afirma que: la percepción visual se da después de estas operaciones. (Aumont 47)

La información que se transporta al cerebro es ordenada mediante un código *natural* de acuerdo a la intensidad, a la longitud de onda y a la distribución espacial de los rayos luminosos. La intensidad es la cantidad de luz emitida por un objeto, la longitud de onda determina los colores, y la distribución espacial permite al ojo distinguir los límites de los objetos por sus bordes. El cerebro procesa los datos mediante relaciones espacio-temporales: cercanía-lejanía, luces-sombras, móvil-fijo, plano-profundo, grande-pequeño, antes-después. De estos pares el que más nos interesa

es el móvil-fijo, ya que este fenómeno óptico proviene de la capacidad de la retina de conservar durante fracciones de segundo una imagen, capacidad conocida como persistencia retiniana. Sin embargo para Aumont esto es falso. Para Christian Metz existe una fascinación del cine por la impresión de realidad que provoca en los espectadores: impresión intrínseca a este medio porque ocurre tanto en filmes históricos, realistas, o bien, fantásticos e imaginativos. Metz remota de Barthes la naturaleza temporal fotográfica como un haber estado allí, un estar aquí viviente. Los efectos del movimiento no son únicamente perceptivos sino también culturales y afectivos.

Los efectos culturales los explicó Umberto Eco con base a los códigos de reconocimiento, como ciertos hábitos culturales que determinan la percepción visual. Los códigos de reconocimiento tienen en cuenta los aspectos pertinentes que en contexto dado permiten diferenciar entre si los objetos. Para demostrar que la percepción cinematográfica es en parte adquirida se pueden retomar algunas crónicas que hacen referencia a las reacciones de algunos espectadores después de asistir por primera vez al cine. Durante una de las primeras proyecciones de los Lummière *La llegada del tren (1895)*, los espectadores aprendieron a reconocer el movimiento cinematográfico como bidimensional, ya que se protegían porque sentían que la locomotora los arrollaba. Otro ejemplo, era la indignación de los espectadores mostraban ante un espectáculo que mutilaba a las personas. El cine siempre ha mutilado personas objetos, pero una vez que se ha aceptado el código de percepción. Los aspectos psicológicos y afectivos provienen tanto de la impresión de la realidad del cine como la realidad interna que construyen los espectadores a través de sus proyecciones e identificaciones con la diégesis.

ANEXO II

Las materialidades

En el desarrollo del estudio del discurso, este ha sido abordado desde diferentes perspectivas, siendo el modelo Transdisciplinario que propone Julieta Haidar, la base del modelo de desarrollo, además incluye elementos que vienen a fundamentar el planteamiento de esta propuesta. Las condiciones de producción y recepción de los discursos, como una exterioridad interiorizada, inciden directamente en el diferente funcionamiento de todas las materialidades, como las del poder y de la ideología: por ejemplo, en el discurso político el funcionamiento del poder adquiere mayor o menor fuerza de acuerdo con la coyuntura y la polémica; y del mismo modo, el funcionamiento de la ideología se hace más o menos implícito de acuerdo con el tipo de coyuntura.

La materialidad estética, propia del discurso artístico, pero también presente en otros —como sugieren Lakoff y Johnson, entre muchos otros autores—, funciona distinto en el primero, que en otros discursos, como el periodístico y el cotidiano, etcétera. La materialidad comunicativo-pragmática presenta diferencias y semejanzas en el discurso político y religioso que son prácticas que suelen presentar un alto grado de institucionalidad y, por lo mismo, rituales rígidos; sin embargo, en otros discursos y semiosis informales su funcionamiento es distinto. Las premisas que se proponen son necesarias para destacar la importancia de las materialidades y los funcionamientos discursivos.

El gran reto para el análisis del discurso y la semiótica, es justamente asumir estas materialidades y los problemas teórico-metodológicos que se generan. Las contradicciones que atraviesan las sociedades, las culturas, los sujetos, están presentes en las materialidades y en los funcionamientos semiótico-discursivos, de tal modo que existen contradicciones no sólo entre ellas, sino al interior de cada una, como en la ideológica, que tiene como característica básica la contradicción. Otra

problemática para considerarse es la homologación y/o diferencia entre las distintas materialidades, como por ejemplo entre la ideológica y la cultural, entre la ideológica y el poder, entre la cultural y la cognoscitiva, etcétera. En efecto, estas articulaciones dependen de cómo cada autor concibe el poder, la ideología, la cognición, la cultura, etcétera. En otras palabras, haciendo un recorrido por los varios planteamientos sobre algunas materialidades, vemos que se evidencian tanto sus diferencias como sus semejanzas.

La síntesis de estas materialidades y lo problemático de sus funcionamientos es producto de muchos años de investigación y docencia en el campo del análisis del discurso y de la semiótica, lo que permite condensar múltiples propuestas desde lo transdisciplinario. La ideología desde la perspectiva de Haidar, se debe pensar desde las formaciones ideológicas que a su vez producen una estructura de aparatos ideológicos, que pasan por el Estado y por la sociedad civil, produciendo y reproduciendo sistemas de valores, de sentidos, pero también prácticas socio-culturales. Existe un *continuum* entre la ideología en un sentido amplio como la conciencia del mundo y de la realidad. Lo ideológico constituye la base para entender los mecanismos de la persuasión semiótico-discursiva, esta materialidad explica también porque la religión opera en las posiciones fundamentalistas y oficialistas de la iglesia en un sentido de dominación y de sujeción no reflexiva.

Además el carácter negativo y positivo del poder, en donde Foucault plantea un carácter positivo-constructivo del poder, frente al carácter negativo-destructivo:

Cultural. Encuentra su mejor desarrollo en la escuela de Tartú, en las propuestas de análisis cultural desde la antropología, como son las de Lévi-Strauss, de Turner, de Sperber, de Thompson y de Eco. Se añaden investigaciones sobre las relaciones interculturales, el multiculturalismo, el

pluriculturalismo que tienen mucha pertinencia en este sentido de globalización.

Histórica. Se considera en los cambios de los sistemas lingüísticos y culturales, como en las prácticas semiótico-discursivas destacando el impacto de los acontecimientos históricos sobre la producción semiótico discursiva y viceversa.

La relación que se propone entre la semiótica de la cultura, que considera cualquier tipo de manifestación cultural como un texto, es decir, como un acto comunicativo que es capaz de leerse, de interpretarse y comprenderse, además de generar sentido y producir una nueva información más allá de él mismo Lotman, Iuri M. (Lotman, Iuri M. *La semiosfera: Semiótica de las artes y de la cultura*, 2000 123) y lo que plantea Omar Calabrese, quien concibe particularmente a la obra de arte como un acto comunicativo, cuya característica esencial es la acción simbólica. Así el cine es un conjunto de obras dentro del acto comunicativo, con acciones simbólicas muy particulares y ejemplos de vida propios de un análisis. Las materialidades que aparecen en los discursos audiovisuales y las categorías que sirven como herramientas fundamentales de análisis. La causa indirecta de este enfoque en las ciencias humanas y sociales, ha sido el estudio de los textos. Con el nacimiento y desarrollo de esta disciplina han convergido diversas tradiciones filosóficas, sociales y lingüísticas.

La complejidad y densidad que presenta el análisis del sentido, en sus diferentes dimensiones, siempre constituyó un problema importante para la filosofía en general y para la filosofía del lenguaje en particular; para la lógica, la retórica, la semántica, la pragmática, el análisis del discurso y la semiótica. En otras palabras, este núcleo problemático, tenso para explicar el sentido, cruza de manera transversal tanto las ciencias del lenguaje, como las sociales y artísticas.

Los sentidos son de diferentes tipos desde una perspectiva transdisciplinaria, desde la cual podemos plantear: el sentido léxico-semántico —el significado en los campos semánticos—, el sentido lógico de las proposiciones, el sentido de las oraciones, el sentido pragmático, el sentido retórico hasta llegar a los sentidos producidos en las prácticas semiótico-discursivas, en las cuales están siempre presentes, explícitos o implícitos, se deslizan, se reproducen continuamente en una dialéctica infinita, como lo plantea Peirce desde la semiosis infinita generada a partir del interpretante. En una primera definición compleja del sentido, que supera la del simple significado, lo entendemos como un proceso y un recorrido cognitivo-emotivo que se relaciona con la dimensión cultural, la ideológica, la del poder, entre otras, con el cual los sujetos procuran conocer, comprender, explicar, analizar, interpretar el mundo, la realidad y a sí mismos; pero también por el cual los sujetos, dialécticamente, son interpelados, dominados y/o liberados.

Desde una posición transdisciplinaria, sólo se pueden aceptar con cautela los planteamientos de la semántica, semiótica, pragmática y filosofía del lenguaje sobre el sentido, porque no se encuentra en estas disciplinas una reflexión que profundice en la producción y reproducción de este proceso cognitivo-emotivo tan importante. Con la misma cautela, se retoman los análisis del sentido desde la inmanencia y los que plantean que hay negociaciones del sentido en las interacciones comunicativas. Estas afirmaciones pueden parecer polémicas, pero si nos situamos en la realidad performativa de las prácticas semiótico-discursivas lo que suele suceder es un juego del poder y de la ideología perversa, en donde hay imposiciones del sentido más que negociaciones. Voloshinov plantea que la palabra —para nosotros, el lenguaje, los discursos, la semiosis— está en el terreno de la lucha de clases, de todas las luchas sociales, por lo tanto del conflicto y no del consenso. Desde la complejidad, Morin propone que el sentido emerge de un proceso psíquico/cerebral que

implica un fondo cultural —la memoria— e integra la experiencia. Este alcance del sentido no sólo hace funcionar la competencia lingüística, sino la maquinaria lógica.

En esta misma perspectiva, el sentido es hologramático, porque el lenguaje también es una organización hologramática, en la que no sólo la parte está en el todo, sino también el todo está en la parte. Con base en todos los planteamientos hechos, se propone que para analizar la arquitectura de la producción y reproducción del sentido semiótico-discursivo es necesario recurrir a los cuatro ejes analíticos del “modelo semiótico-discursivo-transdisciplinario”, con lo cual se rebasan los ámbitos más comúnmente trabajados. En el primer eje analítico planteamos una dialéctica entre las condiciones de producción y las condiciones de recepción del sentido, porque es necesario abordarlo tanto desde el momento de su generación, como de su recepción; en este primer eje, en la dialéctica de la exterioridad/interioridad tiene mayor peso la primera. Todas las producciones semiótico-discursivas generan múltiples sentidos que configuran un espectro de polisemias flotantes en los textos/discursos verbo-visuales. Además, tanto en la producción como en la recepción de los sentidos, juegan un papel importante las competencias que tienen los sujetos semiótico-discursivos.

Retomamos otros funcionamientos que se localizan propiamente al interior de las producciones semiótico-discursivas, como son:

- A. La relación entre lo explícito y lo implícito.
- B. La relación entre la denotación y la connotación.

En el cuarto eje analítico, se consideran las complejas relaciones entre la verdad, la mentira, lo verosímil (“el simulacro”, se aborda desde las materialidades) en relación al sentido.

Las matrices y las redes configuradas por el sentido, que cruzan las producciones semiótico-discursivas, son tan fuertes que se puede afirmar que así como los seres humanos no pueden escapar de la fatalidad del signo, de la semiosis, tampoco lo pueden hacer de la fatalidad de los sentidos. Con todo lo expuesto, en el cuadro 6 se diagraman las propuestas, considerando los cuatro ejes analíticos que se deben utilizar para atrapar al escurridizo, inasible y fascinante sentido.

En otras palabras, analizar las relaciones que se establecen entre lo extradiscursivo/extrasemiótico y lo intradiscursivo/intrasemiótico. Desde esta perspectiva, hay una relación dialéctica entre la E/I en el primer eje; en el segundo eje, de las materialidades y funcionamientos, la relación E/I es de implicación mutua; en el tercer eje, de los funcionamientos intrasemióticos discursivos la relación es de inclusión, es decir, la interioridad implica la exterioridad, y en el cuarto eje hay una relación transversal que cruza todos los otros, por la complejidad que representa. No se puede contemplar, en los objetivos de este texto, la exposición de todos los procesos, mecanismos y funcionamientos generados por estos cuatro ejes analíticos. En este sentido, se optó por resumir lo máximo posible la propuesta transdisciplinaria, utilizando algunos esquemas que se retoman en los capítulos posteriores en donde se desarrollan con detalle, principalmente el cuarto eje analítico, que casi no es retomado a posteriori.

El tabú del objeto, el objeto prohibido es un funcionamiento importante para analizar el sentido semiótico-discursivo —ineludible aporte de Foucault— y que, sin embargo, no es planteado por muchos estudiosos, lo que constituye una ausencia preocupante porque es fundamental considerar lo excluido, lo prohibido para el análisis del sentido, lo que se articula con el mayor o menor grado de prohibición, que depende de la importancia del poder y del saber que están en juego en las diversas esferas de la sexualidad y de la política. Al retomar esta propuesta de los

silencios semiótico-discursivos, Pêcheux menciona dos zonas de lo excluido: el olvido 1, que pertenece a la constitución de la subjetividad en el lenguaje y al orden de lo inconsciente, y el olvido 2, que pertenece a la dimensión enunciativa, que puede ser reconocido y superado.

La formación social-histórico-cultural-política: la ideología/hegemónica; la semiótico/discursiva. Las categorías de formación social-histórico-cultural-política, formación ideológica/hegemónica, formación semiótico-discursiva se ubican a nivel macro y existe una relación de implicación entre las tres, es decir, toda formación social genera formaciones ideológicas que a su vez generan formaciones discursivas.

Formación socio-histórico/cultural/política:

- Forma del Estado.
- Estructura de clases.
- Relaciones sociales.

Formación ideológica/hegemónica:

- Definición de ideología.
- Aparatos/instituciones
- Sujetos/prácticas semiótico-discursivas

Formación semiótico-discursiva:

- Interdiscursividad/intersemiosis
- Clasificación de las formaciones semiótico-discursivas
- Restricciones de las formaciones semiótico-discursivas

Las formaciones Imaginarias:

La tercera propuesta de las formaciones imaginarias de Pêcheux, está relacionada orgánicamente con las otras tres formaciones ya expuestas. Las producciones semiótico-discursivas se generan desde determinadas condiciones de producción y recepción, que remiten a los lugares socio-cultural-histórico-políticos que ocupan los sujetos, por lo tanto lugares subjetivos. El lugar, desde donde se producen las semiosis o los discursos,

condiciona los sentidos que se producen y se reproducen, y que se relacionan orgánicamente con las formaciones imaginarias primarias y anticipadas.

La relación discurso/semiosis y coyuntura:

La cuarta propuesta relaciona la coyuntura y el sentido semiótico-discursivo, planteada por Regine Robin de una forma muy sistematizada. El efecto de coyuntura en las semiosis y en los discursos se manifiesta de las siguientes maneras: a) la coyuntura impone censuras, tabúes, empleos obligatorios de palabras, sintagmas o enunciados, con un funcionamiento fantasmagórico cuyo efecto se pierde desde que la coyuntura se transforma. Un ejemplo de esto es la palabra “pueblo” en la coyuntura de 1793 en Francia, cuando todos tenían que utilizarla, tanto los favorables a la Revolución como los opositores. Constituía una palabra-clave que centralizaba el enfrentamiento ideológico; del mismo modo ocurre con la palabra “revolucionario” en el mayo francés del 68; b) en toda producción semiótico-discursiva operan, por lo tanto, restricciones o coacciones de varios tipos: b1) restricciones provenientes de la FI y FD; b2) restricciones del poder: los procedimientos de control del discurso — Foucault—; b3) restricciones lingüístico-semióticas: reglas de la competencia que implican los niveles fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico y las relacionadas con lo semiótico; b4) restricciones pragmático-comunicativas: reglas de la interacción verbal; y b5) restricciones semiótico-discursivas —o textuales—: tipos de discurso/de semiosis; estilos discursivos/semióticos y los códigos retóricos.

Los Procesos de Interdiscursividad/intertextualidad/Intersemiosis

La quinta propuesta remite a los procesos de interdiscursividad/intertextualidad/intersemiosis.

Los procesos de interdiscursividad/intertextualidad/intersemiosis constituyen la quinta propuesta para analizar las condiciones de producción y de

recepción, bajo el supuesto de toda producción semiótico-discursiva, que se encuentra en la cadena infinita de la interdiscursividad, de la intersemiosis. Pero en este momento, sólo se destaca la incidencia significativa de estos procesos en la producción y reproducción del sentido.

Segundo eje analítico. El sentido y las materialidades/funcionamientos semiótico/discursivos

Las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos son muy importantes de abordar como componentes constitutivos fundamentales de todas las prácticas semiótico-discursivas y tienen una relación directa con la producción y la reproducción del sentido. Hay una relación orgánica entre las materialidades y los funcionamientos semiótico-discursivos con las diferentes competencias de los sujetos.

En otras palabras, estas competencias subjetivas explican la presencia de las materialidades y de los funcionamientos que están en todas las prácticas semiótico-discursivas. La producción semiótico-discursiva contiene 13 materialidades.

Tercer eje analítico. La producción y reproducción del sentido en otros funcionamientos: la producción y la reproducción del sentido semiótico-discursivo no se explican propiamente desde una semántica lingüística, sino discursiva, textual y desde la semiótica, en donde se integran los elementos derivados de las CP, de las CR, de las materialidades y sus funcionamientos. Sin embargo, se siguen creyendo importantes los desarrollos relacionados con los campos léxico-semánticos, porque pueden aportar mucho, como por ejemplo los estudios de Regine Robin sobre el campo semántico de la feudalidad. El tercer eje analítico del modelo transdisciplinario remite a otros funcionamientos de la producción y la reproducción del sentido semiótico-discursivo.

La relación explícito – implícito: El sentido se produce en el juego de lo explícito con lo implícito. El explícito y el implícito constituyen dimensiones relacionadas con una regla de economía del lenguaje, sin la cual sería imposible el funcionamiento de éste. Las comunicaciones tienen que apoyarse en las inferencias, en las presuposiciones y demás tipos de implícitos. En segundo lugar, la importancia del implícito es que constituye el funcionamiento canónico de la ideología y del poder, cuando no se quiere utilizar la fuerza, sino lograr el consenso y la hegemonía.

Se parte de la premisa de que la producción del sentido depende de la dimensión explícita y de la implícita, que son constitutivas de cualquier discurso, o semiosis. Lo explícito se refiere a lo que se encuentra en la superficie discurso-textual y en cualquier producción semiótica, y lo implícito es el sentido que se infiere a partir de lo anterior. Esta articulación orgánica entre las dos dimensiones es necesaria porque sin el principio de economía del lenguaje sería imposible cualquier comunicación discursiva o semiótica. Es decir, en todas las prácticas semiótico-discursivas siempre se manejan muchos implícitos, presupuestos y sobreentendidos que permiten una mejor comunicación, sin la necesidad de explicitar todo.

A pesar de la importancia de los implícitos para cualquier interacción comunicativa, para el funcionamiento de la ideología, del poder y de otras materialidades, muchos modelos no los consideran y se preocupan sólo por la dimensión de lo explícito, y tocan esta dimensión de manera muy tangencial. Esto se puede explicar, por un lado, por la relativa ausencia de esta reflexión en la misma lingüística y particularmente en la semántica lingüística, pero principalmente por la complejidad que existe para el análisis de este funcionamiento

En consecuencia, los modelos que no lo tratan o lo hacen de manera tangencial presentan severas limitaciones de orden heurístico. Sin embargo, no se pueden dejar de mencionar los brillantes estudios de Oswald Ducrot —lingüista estructuralista que después se dedica al estudio del discurso— sobre los implícitos, los sobreentendidos, las presuposiciones, para condensar su reflexión en un modelo de análisis argumentativo y los de Schmidt. También se destaca para el estudio de esta dimensión el libro de Kerbrat-Orecchioni, en el cual se realiza una de las síntesis analíticas más completa. En seguida se sintetizan algunas propuestas, de modo sucinto.

Para Stalnaker, las presuposiciones pertenecen a la dimensión pragmática, ya que no tienen que ver con la relación entre las proposiciones, sino entre éstas y los sujetos que la usan. Los sujetos discursivos son los que hacen presuposiciones que deben ser válidas tanto para las oraciones como para los textos-discursos. De este planteamiento se deriva que la presuposición (una forma de implícito) se sitúa en una dimensión comunicativa, más que gramatical, en lo que coincide con Schmidt.

En Ducrot, es donde encontramos uno de los análisis y clasificaciones más acabados:

- A. Presupuestos generales: no tienen relación con la estructura de la frase, sino que se refieren a los supuestos con los cuales los locutores se entienden entre sí, basados en que existe un “mundo posible” al cual se deben referir sus enunciados. Estos presupuestos pueden abarcar fenómenos muy diversos como son: a1) cierta competencia lingüística y pragmática de los sujetos; a2) creencias y supuestos ideológicos compartidos; y a3) acuerdos respecto a la naturaleza de la situación comunicativa. En consecuencia, para que se pueda realizar una interacción comunicativa es necesario que exista un conjunto de

presupuestos relacionados a un sistema sociocultural compartido que permita el establecimiento de correferencias entre elementos del discurso.

- B. Presupuestos ilocutivos: se refieren al cumplimiento o no de un acto ilocutivo, lo que puede presuponer que la situación de discurso haga posible y razonable cumplirlo. Por ejemplo, cuando se pregunta, el locutor presupone que el interlocutor está en condiciones de responder. En otras palabras, las presuposiciones ilocutivas tienen que ver con las condiciones de cumplimiento de los actos discursivos. De este modo, según Lozano, las reglas constitutivas de Searle corresponden a presuposiciones convencionales de los actos, lo que Récanati denomina implicaciones pragmáticas.
- C. Presupuestos de lengua: que están ligados a la existencia de ciertos morfemas. En estos existen subtipos: c1) existenciales; c2) verbales; c3) de construcción; y c4) adverbiales. En general, los presupuestos de lengua corresponden al tipo de presuposiciones analizadas por los lógicos y se refieren a las condiciones de verdad o de referencia de las proposiciones.

A pesar de los avances logrados por la proposición de Ducrot, es necesario reconocer que la categoría de presuposición continúa siendo poco precisa, ya que todavía no se logra situarla con nitidez dentro de una teoría de la acción discursiva y continúan presentes las preguntas tradicionales sobre su naturaleza: ¿los presupuestos forman parte del contenido de los enunciados o son condiciones de la enunciación? ¿los presupuestos constituyen un hecho discursivo específico o son más bien efectos de sentido vinculados al funcionamiento general de las unidades léxico-semánticas?

Frente a estas problemáticas, Ducrot considera que la presuposición es un acto de habla peculiar, pero que no es diferente al de la afirmación, de la

interrogación, del orden. Como un acto de habla particular, los presupuestos tienen tres funciones básicas:

1. Posibilitar el juego de preguntas y respuestas.
2. Asegurar la coherencia del discurso, por su redundancia.
3. Proporcionar un marco a los enunciados, ubicándose con determinada “exterioridad” respecto a su concatenación.

En oposición a los presupuestos, los sobreentendidos se caracterizan por su inestabilidad. Los presupuestos no pueden dejar de funcionar, sino por la acción de contextos muy particulares —de tipo correctivo—, en ausencia de los cuales ellos se actualizan automáticamente; los sobreentendidos, al contrario, tienen necesidad de actualizarse de confirmaciones contextuales o contextuales, sin las cuales ellos no existen sino en el estado de virtualidades latentes. La otra diferencia es que los presupuestos son en principio decodificados con la ayuda sólo de la competencia lingüística, mientras que los sobreentendidos hacen además intervenir la competencia enciclopédica de los sujetos del discurso.

Se puede decir que la ausencia en los modelos discursivos y semióticos de una mayor reflexión teórico-metodológica sobre los implícitos se explica, en parte, por la complejidad que implica su formalización. Esta situación es bastante paradójica, porque el funcionamiento de los implícitos es automático, por lo tanto no necesita de ningún aprendizaje y éstos están integrados irremediabilmente a los discursos y a las semiosis, como lo están las reglas de la competencia lingüística, comunicativo-pragmática, entre otras. Desde la perspectiva de un desarrollo posterior de esta dimensión tan importante y compleja, que permita una aplicación más extensa, es necesario integrar los implícitos de la dimensión para verbal, pero principalmente su funcionamiento en la dimensión no-verbal, en lo semiótico propiamente dicho.

A esta tarea gigantesca, se añade la construcción de una tipología de los implícitos, como son los lógicos, los pragmáticos, los ideológicos, los culturales, entre otros.

Anexo III

Galardonados con el premio Nobel de la Paz

La fundación Nobel concede cada año su premio de la Paz a aquellas personalidades que han destacado la defensa de los valores de la Paz, los Derechos Humanos, y a aquellos que han trabajado más o mejor a favor de la fraternidad entre las naciones. Este premio ha sido otorgado a 98 personas y a 20 organizaciones desde su creación en 1901. Cada beneficiario recibe una medalla, un diploma y un premio monetario.

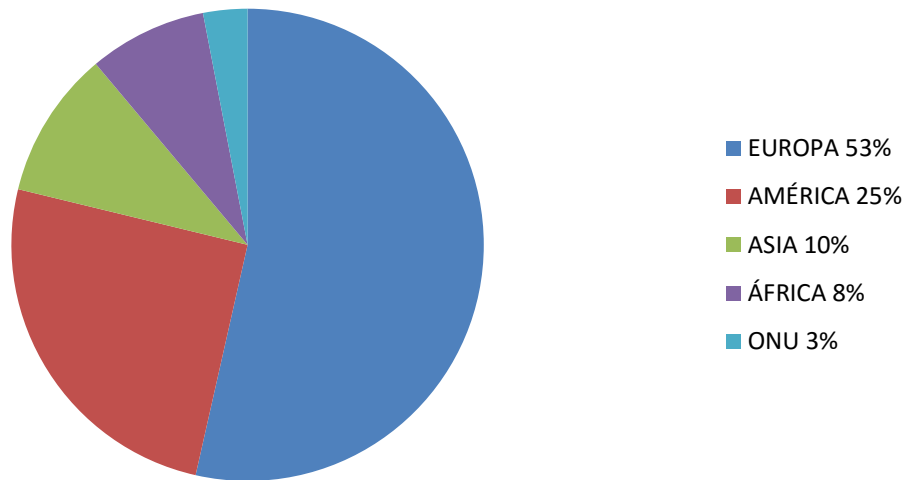
El Comité Internacional de la Cruz Roja ha obtenido el premio en tres distintas ocasiones y el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados ha ganado el galardón en dos ocasiones.

Los países y distinciones de los ganadores del premio Nobel de la Paz publicados en el portal All Nobel Peace Prize Laureates, son:

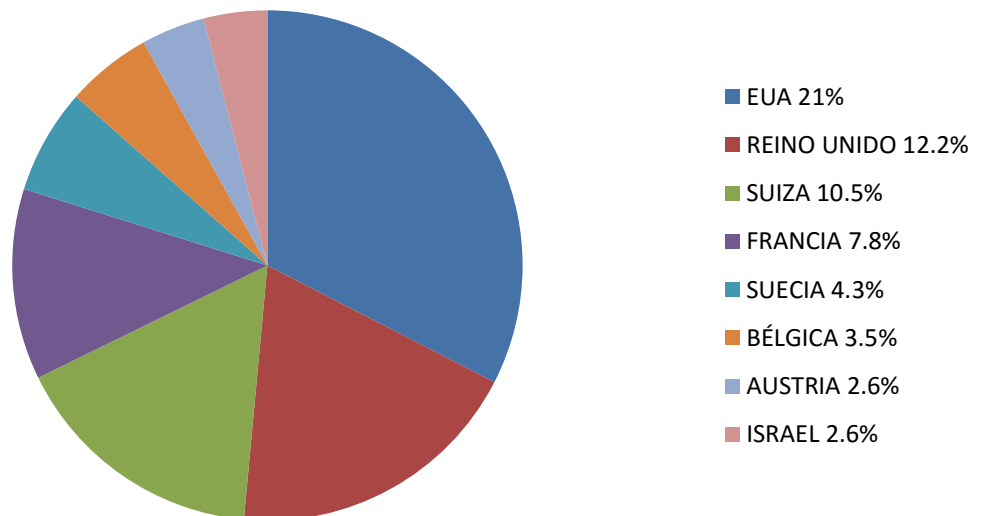
Austria: 3 galardones
Estados Unidos: 24 galardonados
Francia: 9 galardonados
Suiza: 12 galardonados
Reino Unido: 14 galardonados
Bélgica: 4 galardonados
Hungría: 1 galardonado
Italia: 1 galardonado
Suecia: 5 galardonados
Dinamarca: 1 galardonado
Países Bajos: 1 galardonado
Noruega: 2 galardonados

Alemania: 4 galardonados
Argentina: 2 galardonados
Canadá: 2 galardonados
Sudáfrica: 4 galardonados
ONU: 4 galardonados
Vietnam: 1 galardonado
Irlanda: 1 galardonado
Japón: 1 galardonado
Unión Soviética: 2 galardonados
Egipto: 2 galardonados
Israel: 3 galardonados
India: 1 galardonado
México: 1 galardonado
Polonia: 1 galardonado
Costa Rica: 1 galardonado
Tibet: 1 galardonado
Birmania: 1 galardonado
Guatemala: 1 galardonado
Palestina: 1 galardonado
Timor Oriental: 1 galardonado
Corea del Sur: 1 galardonado
Ghana: 1 galardonado
Kenia: 1 galardonado
Irán: 1 galardonado
Bangladesh: 2 galardonados
Finlandia: 1 galardonado
China: 1 galardonado
Liberia: 2 galardonados
Yemen: 1 galardonado

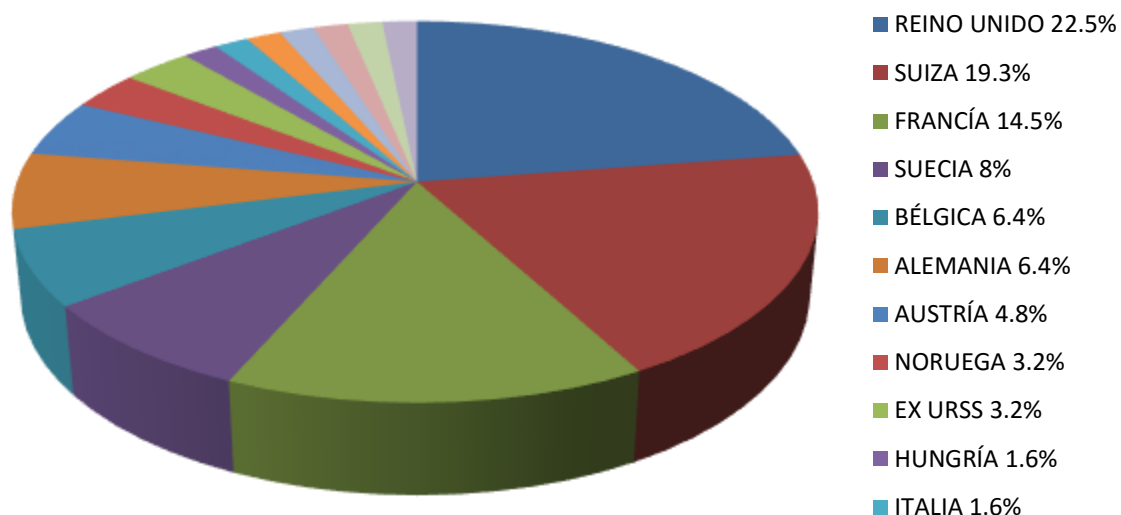
GANADORES NOBEL DE LA PAZ POR CONTINENTE/ ORGANIZACIÓN



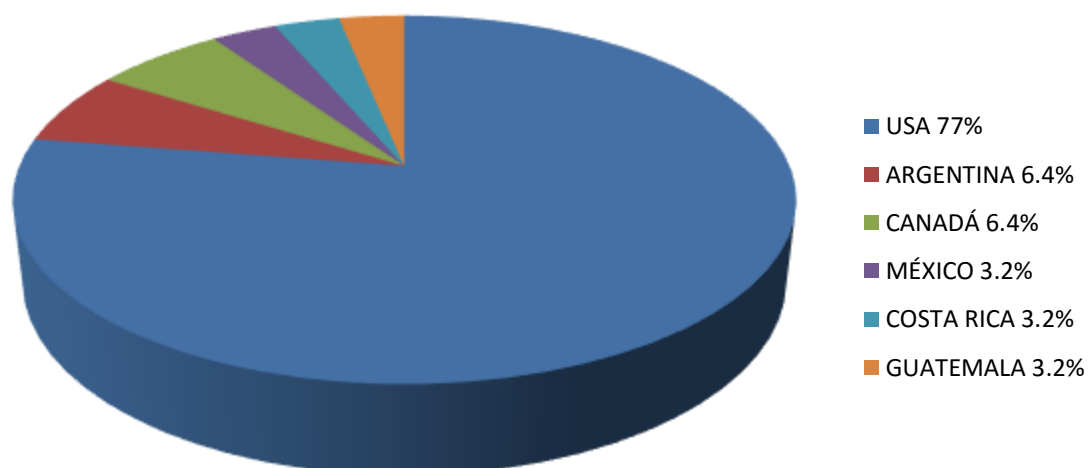
PAÍSES CON MAYOR NÚMERO DE GALARDONES NOBEL DE LA PAZ



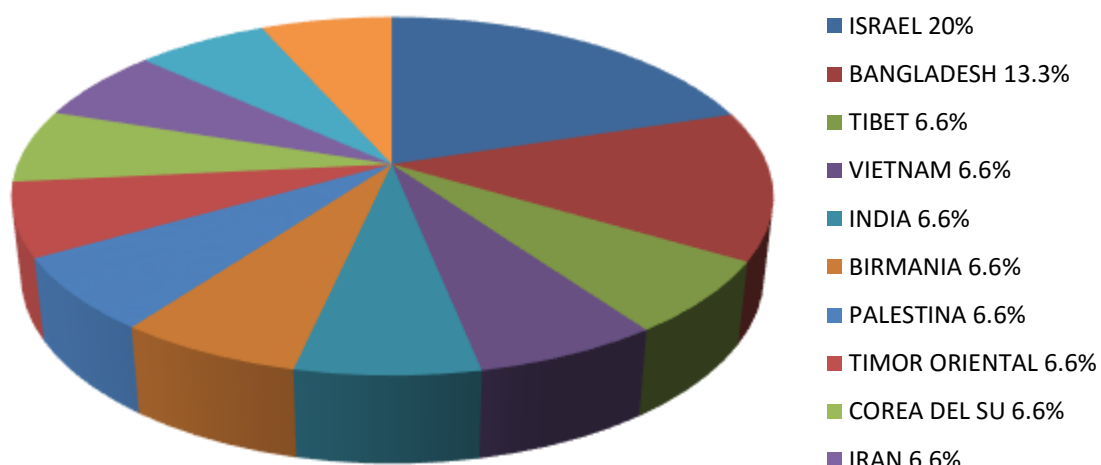
PAISES EUROPEOS POSEEDORES PREMIO NOBEL



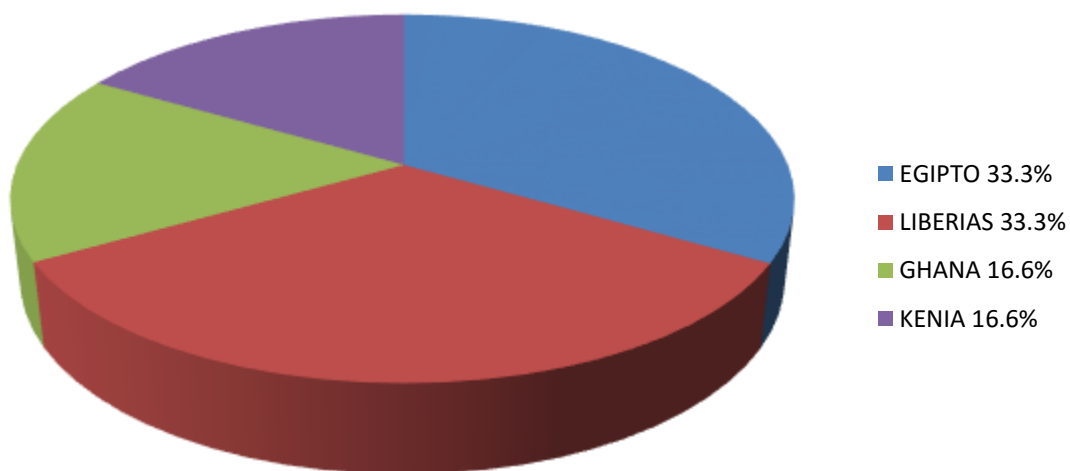
PAISES AMERICANOS POSEEDORES PREMIO NOBEL DE LA PAZ



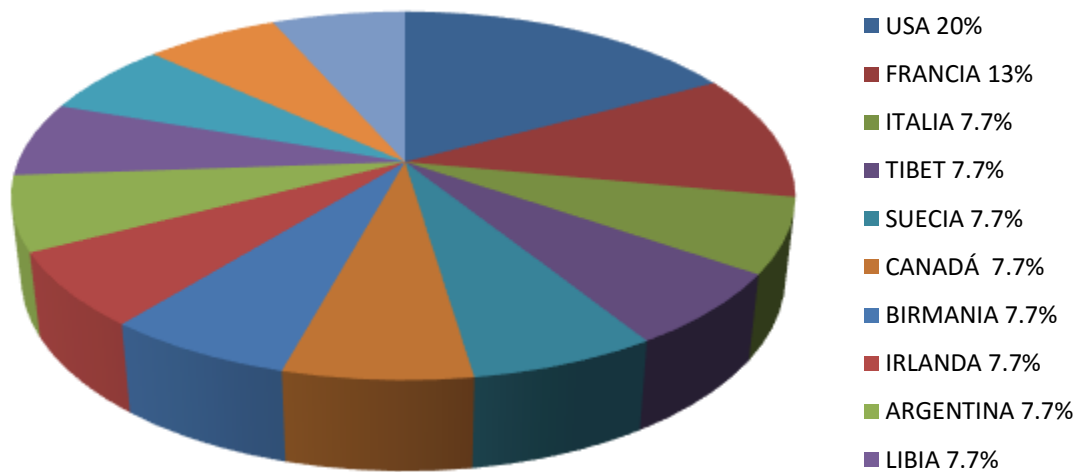
PAÍSES ASIÁTICOS POSEEDORES PREMIO NOBEL DE LA PAZ



PAÍSES AFRICANOS POSEEDORES PREMIO NOBEL PAZ



PAISES GALARDONADOS CON EL NOBEL DE LA PAZ POR SU LUCHA NO VIOLENTA



Algunos de los personajes, más reconocidos por la opinión pública por sus trabajos de derechos humanos, la no violencia y la igualdad, que han recibido dicho premio son:

- a) Lui Xiaobo en 2010 por su larga y pacífica lucha no violenta por defender los derechos humanos fundamentales en China.
- b) El ex presidente de Finlandia Martti Ahtisaari en 2008, por su trabajo por la paz en Namibia hasta Kosovo.
- c) La abogada iraní y activista por los derechos humanos ShrinEbadi, en 2003 fue galardonada por su trabajo en la defensa de los derechos humanos y su contribución a la democracia en Irán.
- d) En 2004 Wangari Muta Maathai, por su contribución para el desarrollo sostenible, la democracia y la paz.
- e) Jimmy Carter, norteamericano, recibió el premio en 2002 por sus décadas de esfuerzo incansable para alcanzar soluciones pacíficas a los conflictos internacionales, promover la democracia y los derechos humanos, el desarrollo económico y social.

- f) La ONU y su ex secretario General Kofi Annan, por su trabajo en 2001, por un mundo más pacífico haciendo frente a desafíos como la pobreza y el terrorismo.
- g) Kim Dae Jung en el 2000 por su trabajo en pro de la democracia y los derechos humanos en Corea del Sur y en Asia Oriental en general, particularmente por la paz y reconciliación con Corea del Norte.
- h) La birmana Aung San SuuKyi en 1999, por su lucha no violenta por la democracia y los derechos humanos.
- i) José Ramos-Horta y Carlos Felipe Ximenes Bello en 1996, por su trabajo hacia una solución pacífica para el conflicto de Timor Oriental.
- j) Nelson Mandela, Líder del Congreso Africano, preso político por más de 25 años, quien fue el primer presidente de raza negra de Sudáfrica, presentó la "Comisión de la Verdad y la Reconciliación", en la que acusó al gobierno de crímenes cometidos.
- k) Rigoberta Menchú en 1992, una activista guatemalteca, quien lucha de manera activa a favor de los derechos humanos, en particular el de los indígenas. Lucha por el establecimiento de una nueva democracia, que acabe con la política de segregación racial, además de distribuir medicamentos de bajo costo para la población más necesitada.
- l) Adolfo Pérez Esquivel líder de los derechos humanos, fundó organizaciones de derechos humanos no violentas para luchar contra la junta militar que gobernaba Argentina en 1980.
- m) La Madre Teresa en 1979, líder de las misioneras de la caridad y su constante lucha por los más desprotegidos.
- n) Martín Luther King, presidente de los Estados Unidos, líder de la Conferencia Sur de Liderazgo Cristiano, acreedor del premio en 1964.
- o) El Dalai Lama, líder espiritual del pueblo tibetano, pacifista, defensor ardiente de la paz y la pluralidad ideológica, el Dalai

Lama (que significa océano de sabiduría), está a favor de la bondad y de la compasión, el respeto al medio ambiente y, por encima de todo, la paz mundial. Su objetivo fundamental es servir a la humanidad. Recibió el premio Nobel de la Paz en 1989 por sus esfuerzos no violentos de solucionar pacíficamente la ocupación del Tibet por China, con soluciones pacíficas basadas en la tolerancia y el respeto mutuo. El Dalai Lama es considerado el buda de la Compasión, y busca ayudar a parar el sufrimiento de todos los seres sintientes del planeta Tierra.

La historia de la humanidad y el nobel de la paz, ha reconocido a los líderes que con sus posturas y corrientes ideológicas a favor de la no violencia, han sumado de manera sana y positiva posturas a favor del desarrollo de la humanidad, anteponiendo el diálogo y la tolerancia ante cualquier conflicto.

ANEXO IV

Fichas técnicas de los *trailers* de películas infantiles

El total de la muestra es de 18 cortometrajes, a continuación se presentan por orden de estreno, se describe su ficha técnica y su cartel.

1. Tinker Bell Never Best (Enero 15)



Animación

Título en español: Tinkerbell y la bestia de Nunca Jamás

Director: Steve Loter

Escritores: Steve Loter y Tom Rogers

Protagonistas: Ginnifer Goodwin, Mae Whitman, Rosario Dawson

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=ns1we2wGhCM>

2. Satrange Magic



Animación

Director: Gary Rydstrom

Escritores: Irene Mecchi y Gary Rydstrom

Protagonistas: Evan Rachel Wood, Elijah Kelley, Kristin Chenoweth

<https://www.youtube.com/watch?v=Xr9iLfD6xus>

http://www.imdb.com/title/tt4191054/?ref=fn_al_tt_1

3. Bob Esponja un Héroe fuera del agua



Híbrida

Tehe Sponge Bob Movie: Sponge Out of Water

Director: Paul Tibbitt

Guionistas: Glenn Berger, Jonathan Aibel

Protagonistas: Tom Kenny, Antonio Banderas, Bill Fagerbakke

https://www.youtube.com/watch?v=kIySjmoY_L0

http://www.imdb.com/title/tt2279373/?ref=fn_al_tt_1

4. Monkey Kingdom



El reino de los monos

Documental

Director Mark Linfield y alastair Fothergill

Protagonistas: Tina Fey

https://www.youtube.com/watch?v=Qwh6_bMcGl4

http://www.imdb.com/title/tt3660770/?ref_=fn_al_tt_1

5. Dragon Ball Z la resurrección de Frezzer



Animación

Director: Tadayoshi Yamamuro

Guinistas: Jared Hedges, Akira Toriyama

http://www.imdb.com/title/tt3819668/?ref_=nv_sr_1

<https://www.youtube.com/watch?v=cD8Vv5bdmbI>

6. Shaun el cordero



Animación

Director: Mark Burton, Richard Starzak

Guionista: Mark Burton, Richard Starzak

Talento: Justin Fletcher, John Sparkers, Omid Djalili

http://www.imdb.com/title/tt2872750/?ref=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=LyXjbMRbza8>

7. Avengers: Era de Ultrón



Ficha técnica

Director: Joss Whedon.

Escritores: Joss Whedon, Stan Lee, Jack Kirby.

Talento: Robert Downey Jr.,: Tony Stark/Iron Man

Chris Hemsworth: Thor

Mark Ruffalo: Bruce Banner/ Hulk

Chris Evans: Steve Rogers/Captain America

Scarlett Johansson: Natasha Romanoff/ Black Widow

Jeremy Renner: Clint Barton/Hawkeye
James Spader: Ultron
Samuel L. Jackson: Nick Fury
Don Chadle: James Rhodes/War Machine
Aaron Taylor-Johnson: Pietro Maximoff/ Quicksilver
Elizabeth Olse: Wanda Maximoff/ Scarlet Witch
Paul Bettany: Jarvis/ Vision
Cobie Smulders: Maria Hill
Anthony Mackie: Sam Wilson/ Falcon
Hayley Atwell: Peggy Carter
Idris Elba: Heimdall
Linda Cardellini: Laura Barton
Stellan Skarsgard: Erik Selving
Claudia Kim: Dr. Helen Cho
Thomas Kretschmann: Strucker
Andy Serkis: Ulysses Klaue
Julie Delpy: Madame B
Stan Lee: Stan Lee
Henry Goodman: Dr. List
Chris Luca: Fortress Soldier
Brian Shaeffer: Strucker Mercenary
Dominique Provost-Chalkley: Zrinka
Isaac Andrews: Costel
Gareth Kieran Jones: Sokovian Acid Student
Producida por:
Victoria Alonso: Productor ejecutivo
Mitchell Bell: Co-productor
Jamie Christopher: Productor asociado
Louis D Esposito: Productor ejecutivo
Jon Favreau: Productor ejecutivo
Kevin Feige: Productor
Alan Fine: Productor ejecutivo

Daniel S. Kaminsky: Productor asociado

Jeremy Latchman: Productor ejecutivo

Stan Lee: Productor ejecutivo

Diego Loregian: Productor en línea (Italia)

Angela Phillips: Productor en línea (Sudáfrica)

Nicholas Simon: Productor en línea (Bangladesh)

Patricia Witcher: Productor ejecutivo

http://www.imdb.com/title/tt2395427/?ref=fn_al_tt_4
<https://www.youtube.com/watch?v=hTCQgyrIt8g>

8. Mad Max furia en el camino



http://www.imdb.com/title/tt1392190/fullcredits?ref=tt_ov_wr#writers

Ficha técnica

Título original: Mad Max: Fury Road

Director: George Miller

Escritores: George Miller, Brndan McCarthy, Nick Lathouris

Talento:

Tom Hardy: Maax Rockantansy

Cahrlyze Theron: Imperator Furiosa

Nicholas Hoult: Nux

Hugh Keays-Bryrne: Immortan Joe

Josh Helman: Slit

Nathan Jones: Rictus Erectus
Zoe Kravitz: Toast the Knowing
Rosie Huntington: The splendid Angharad
Riley Keough: Capable
Abbey Lee: the Dag
Cortney Eaton: Chedo the Fragile
John Howard: The people Earter
Richard Carter: The bullet Farmer
Iota: The Doff Warrior
Productor ejecutivo: Bruce Berman
Productor ejecutivo: Graham Burke
Productor ejecutivo: Christopher DeFaria
Producto Sudáfrica: Genevieve Hofmeyr
Productor: George Miller
Productor: Doug Mitchell
Productor ejecutivo: Steven Mnuchin
Supervisor de producción: Holly Radcliffe
Productor ejecutivo: Iain Smith
Productor ejecutivo: Courteana y Valenti
Música: Tom Holkenborg aka Junkie XL
Director de Fotografía: John Seale
Edición: Margaret Sixel
Casting: Nikki Barrent y Ronna Kress
Director de Arte: Richard Hobbs
Encargado del Set: Nicki Gardiner, Katie Sharrock, Lisa Thompson, Gena Vazquez

9. Tomorrowland



<http://www.imdb.com/find?ref =nv sr fn&q=tomorrowland&s=all>

<https://www.youtube.com/watch?v=aTLPdNfbJWY>

Ficha técnica

Título original: Tomorrowland

Director: Brad Bird

Escritores: Damon Lindelof, Brad Bird, Damon Lindelof, Brad Bird, Jeff Jensen

Talento:

George Clooney: Frank Walker

Hugh Laurie: Nix

Britt Roberston: Casey Newton

Raffey Cassidy: Athena

Tim McGraw: Eddie Newton

Kathryn Hahn: Ursula

Keegan-Michael Key: Hugo

Chris Bauer: Frank's Dad

Thomas Robinson: Young Frank Walker

Pierce Gagnon: Nate Newton

Matthew MacCaull: Dave Clark

Judy Greer: Jenny Newton

Matthew Kevin Anderson: Bus Driver

Michael Giacchino: Small World Operator

Música: Michael Giacchino

Director de Fotografía: Claudio Miranda

Edición: Walter Murch, Craig Wood

Casting: Corinne Clark, Jennifer Page, April Webster, Alyssa Weiberg

Director de Arte: Ramsey Avery

Productor: Scott Chambliss

Supervisor: Don Macaulay

Decoración: Lin MacDonald

Jefe en España: Pilar Armer

Supervisor de producción: Craig Ayers

Post productor ejecutivo: Daniel De La Rosa

Asistente de director: Paula Antil

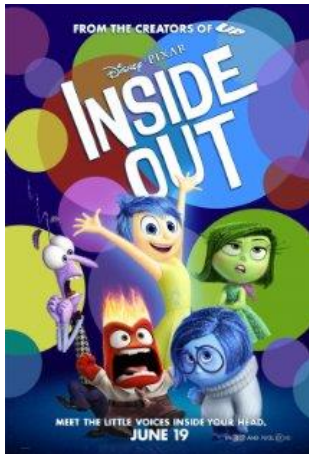
Primer asistente de director: Benjamin Cairns

Departamento de Arte: Mohamed

Efectos de sonido: Jeremy Bowker

Efectos especiales: Steve Austin

10. Intensa Mente



Animación

Director: Peter Docter, Ronnie del Carmen

Escritores: Peter Docter, Ronnie del Carmen

Protagonistas: Amy Poehler, Bill Hader, Lewis Black

http://www.imdb.com/title/tt2096673/?ref=fn_al_tt_1

https://www.youtube.com/watch?v=_DTnvFdFW14

12. Minions



Animación

Director: Kyle Balda, Pierre Coffin

Escritores: Brian Lynch

Talento: Sandra Bullock, Jon Hamm, Michael Keaton

http://www.imdb.com/title/tt2293640/?ref=nm_sr_1

https://www.youtube.com/watch?v=IB_LmeIfH3s

13. Justice League Gods and Monsters



Animación

Director: Sam Liu

Escritores: Alan Burnett, Bruce W. Timm

Talento: Benjamin Bratt, Michael C. Hall, Tamara Taylor

http://www.imdb.com/title/tt4324302/?ref=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=yxL1Iw73azg>

14. El principito



Animación

Director: Mark Osborne

Escritores: Irena Brignull, bob Persichetti

Talento: Rachel McAdams, Benicio del Toro, Marion Cotillard

http://www.imdb.com/title/tt1754656/?ref_=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=ptve5e5IreY>

15. Hotel Transilvania 2



Animación

Director: Genndy Tartakovsky

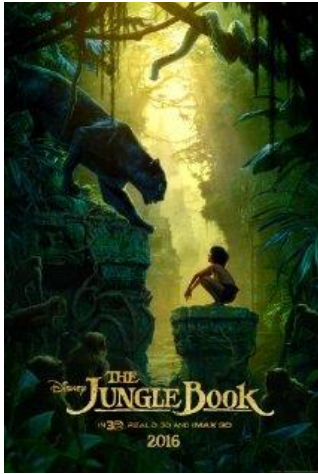
Escritores: Robert Smigel, Adam Sandler

Talento: Adam Sandler, Andy Samberg, Selena Gomez

http://www.imdb.com/title/tt2510894/?ref_=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=rc87dQeKdWA>

16. The Jungle Book



El libro de la selva 2016

http://www.imdb.com/title/tt3040964/?ref=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=jVIdNR249XU>

Director: Jon Favreau

Screenplay: Justin Marks

Book: Rudyard Kipling

Mowgli: Neel Sethi

Baloo: Bill Murray

Bagheera: Ben Kingsley

Shere Khan: Idris Elba

Raksha: Lupita Nyong'o

Kaa: Scarlett Johansson

Akela: Giancarlo Esposito

King Louie: Christopher Walken

Ikki: Garry Shandling

Gray: Brighton Rose

Young Wolf: Emjay Anthony

Productor ejecutivo: Molly Allen

Co productor: John Bartnicki

Productor: Jon Favreau

Productor ejecutivo: Karen Gilchrist

Productor asociado: Brigham Taylor
Productor ejecutivo: Peter M. Tobyansen
Música: John Debney
Camarógrafo: Bill Pope
Editor: Mark Livolsi
Casting: Sarah Finn
Producción: Christopher Glass
Directores de arte: Ravi Bansal y John Lord Booth
Supervisor de arte: Andrew L. Jones
Co director de arte: Mike Stassi
Set de decoración: Amanda Moos y Serino
Asistente de director: Lillian Awa
Director Segunda unidad: Thomas Robinson
Concepto Artístico: Jonathan Bach
Storyboard: Marc Bird
Asistente de grabación: Kevin Bolen
Efectos especiales: Jasper Anderson
Efectos visuales: Shaun Friedberg
Operador de cámara: Tyler Allison
Departamento de audio: Umlaut Audio
Transportación: Keith D. Fisher

17. The good Dinosaur



Un Gran Dinosaurio

Animación

Director: Peter Shon

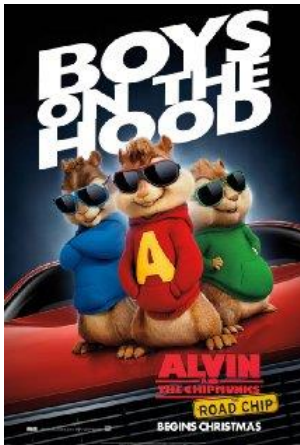
Escritor: Meg LeFauve

Protagonistas: Raymond Ochoa, Jeffrey Wright, Steven Zahn

http://www.imdb.com/title/tt1979388/?ref=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=OBHiaarTzF0>

18. Alvin y las Ardillas 4



Híbrida

Director: Walt Becker

Escritores: Ross Bagdasarian

Talento: Bella Throne, Kaley Cuoco, Anna Faris

http://www.imdb.com/title/tt2974918/?ref=fn_al_tt_1

<https://www.youtube.com/watch?v=QeVP6RQdq6U>

ANEXO V

Desarrollo del análisis implementado en los 4 trailers seleccionados.

El *trailer* tiene una duración de 2 minutos con 05 segundos.

Para fines de esta investigación el *tráiler* está dividido en escenas para descifrar sus diversos momentos. De las cuales se distinguen las que a continuación se describen. Esta primera clasificación, busca identificar las tomas que se ven en el desarrollo del *tráiler*.

Escena 1. El Castillo

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	CONTEXTO Y UBICACIÓN	MONTAÑAS	SEG. 2
GRAN PLANO GENERAL	UBICACIÓN Y CONTEXTO	FACHADA DEL CASTILLO	SEG 3
PLANO GENERAL	INTERIOR CASTILLO	LA SILUETA DE UNA PERSONA SE MUEVE AL INTERIOR	SEG. 5
GROUP SHOT	INTERIOR CASTILLO	GRUPO DE 3 PERSONAS INICIAN DIÁLOGO	SEG 10

Escena 2. La ciudad

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	CONTEXTO Y UBICACIÓN	Fachadas de edificios	SEG. 11
GROUP SHOT	CONTEXTO	La gente en la ciudad mira al cielo y ve pasar un avión	SEG. 15
GROUP SHOT	CONTEXTO	Una mujer y su familia miran desde el edificio	SEG. 17

Escena 3. Interior

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PLANO DETALLE	EXPECTATIVA	Se enciende el rostro de una figura	SEG. 20
PLANO DETALLE	EXPECTATIVA	En contra picada se ve el tamaño del Robot	SEG. 23

Escena 4. El caos

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	DESASTRE	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 25
GRAN PLANO GENERAL	DESASTRE	La gente huye y corre	SEG. 28

Escena 5. Descubriendo al personaje

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIUM SHOT	INCÓGNITO	Toma en contra picada del antagonista	SEG.29

Escena 6. El caos vuelve

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	DESASTRE	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 31

Escena 7. La presentación

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Gráfico	Presentación	Gráfico de "Marvel"	SEG. 34

Escena 8. Edificio Avengers

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	Esperanza	Toma del edificio Avengers	SEG. 36
PLANO GENERAL	Experimentación	Toma desde dentro del edificio	SEG. 41
TWO SHOT	Diálogo	Dos personajes en diálogo	SEG. 42

Escena 9. El caos en la ciudad

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	DESASTRE LOS CARROS VUELAN	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 44
MEDIUM SHOT	Atacar	Aparecen a cuadro robots con inteligencia artificial	SEG. 45
CLOSE UP	Atacar	Robots atacando al ciudad	SEG. 46
MEDIUM SHOT	Atacar/ Incertidumbre	Robots atacando	SEG. 47

Escena 10. Edificio Avengers

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
TWO SHOT	Diálogo	Dos personajes en diálogo	SEG. 48

Escena 11. La esperanza en medio del caos

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	Ataque	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 44
MEDIUM SHOT	Atacar	Aparecen a cuadro robots con inteligencia artificial	SEG. 45
CLOSE UP	Atacar	Robots atacando al ciudad	SEG. 46
MEDIUM SHOT	Atacar/ Incertidumbre	Robots atacando	SEG. 47

Escena 12. La esperanza y los héroes

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	Capitán América en acción	Toma del capitán en plena batalla	SEG. 52
TWO SHOT	Protagonistas dialogan	Los protagonistas buscan coordinarse	SEG. 54
GROUP SHOT	Los protagonistas se ponen de acuerdo	Robots atacando al ciudad	SEG. 60
TIGHT SHOT	Resurgir de las cenizas	Detalle del caso del capitán América en el piso	SEG.1:02
TIGHT SHOT	Se preparan para el combate	Detalle de como se preparan las armas	SEG.1:03
GROUP SHOT	Los protagonistas están en acción, en pleno combate	Los protagonistas en pleno combate	SEG. 1:04

Escena 13. La confrontación

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
TIGHT SHOT	La nave en vuelo, esperanza	Toma de una nave en pleno vuelo, en medio del caos de la	SEG. 1:06

		ciudad, de ella salen los superhéroes	
CLOSE UP	Análisis de la situación	Uno de ellos observa la situación	SEG. 1:09
MEDIUM SHOT	Los superhéroes se preparan para el combate	Se alistan para la batalla	SEG. 1:11
GROUP SHOT	Resurgir de las cenizas	Detalle del caso del capitán América en el piso	SEG.1:02
TIGHT SHOT	Se preparan para el combate	Detalle de como se preparan las armas	SEG.1:03
GROUP SHOT	Los protagonistas están en acción, en pleno combate	Los protagonistas en pleno combate	SEG. 1:04
GROUP SHOT	Los protagonistas se reúnen para organizarse	Los superhéroes se coordinan	SEG. 1:13
LONG SHOT	Uno de los superhéroes comienza a pelear	Ironman a full de pantalla	SEG. 1:18
GROUP SHOT	Los protagonistas se reúnen para hablar	Los cuatro dialogan sobre la posibilidad de sobrevivir	SEG. 1:22
LONG SHOT	Uno de los superhéroes corre por las montañas	Uno de ellos corre en medio del bosque	SEG. 1:23
TWO SHOT	El combate comienza	Capitán América se enfrenta a un enemigo	SEG. 1:25
LONG SHOT	La mujer maravilla recoge el escudo del capitán América	Trabajo en equipo	SEG. 1:27
GROUP SHOT	Los protagonistas ven cercana la esperanza de vencer	Se reúnen los superhéroes y vislumbran la estrategia	SEG. 1:32
LONG SHOT	Los superhéroes contra los enemigos	Combate entre enemigos y superhéroes	SEG. 1:34
LONG SHOT	Los superhéroes	Combate	SEG. 1:38

	combaten en diferentes escenarios	constantes	
GROUP SHOT	Los protagonistas continúan en batalla	Cada uno pelea	SEG. 1:42
GROUP SHOT	La confrontación del bien y el mal	Toma aérea con el combate	SEG. 1:50
TIGHT SHOT	Título de la película publicidad	Aparece el nombre de la película	SEG. 1:56

En este primer recuento se puede identificar los siguientes datos:

Total de tomas: 51

Gran Plano General: 11 tomas

Plano General: 6 tomas

Group Shot: 12 tomas

Tight Shot: 8 tomas

Medium Shot: 7 tomas

Gráficos: 1

Two Shot: 3 tomas

Close Up: 3 tomas

Los ángulos y movimientos que se presentan en el tráiler son:

Escena 1. El Castillo

ÁNGULO	MOVIAMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	ACERCAMIENTO DOLLY IN	MONTAÑAS	SEG. 2
PICADA	ACERCAMIENTO DOLLY IN	FACHADA DEL CASTILLO	SEG 3
MEDIO	TOMA FIJA SIN MOVIMIENTO	LA SILUETA DE UNA PERSONA SE MUEVE AL	SEG. 5

		INTERIOR	
SUBJETIVO	ACERCAMIENTO DOLLY IN	GRUPO DE 3 PERSONAS INICIAN DIÁLOGO	SEG 10

Escena 2. La ciudad

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PICADA	ACERCAMIENTO DOLLY IN	Fachadas de edificios	SEG. 11
CONTRAPICADA/ SUBJETIVA	TILT UP	La gente en la ciudad mira al cielo y ve pasar un avión	SEG. 15
MEDIO	FIJA	Una mujer y su familia miran desde el edificio	SEG. 17

Escena 3. Interior

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PICADA	FIJA	Se enciende el rostro de una figura	SEG. 20
CONTRAPICADA	TILT UP	En contra picada se ve el tamaño del Robot	SEG. 23

Escena 4. El caos

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CONTRAPICADA	FIJA	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 25
MEDIO / SUBJETIVO	ACOMPAÑAMIENTO	La gente huye y corre	SEG. 28

Escena 5. Descubriendo al personaje

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CONTRAPICADA	FIJO	Toma en contrapicada del antagonista	SEG.29

Escena 6. El caos vuelve

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PICADA	TILT DOWN	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 31

Escena 7. La presentación

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJA	Gráfico de "Marvel"	SEG. 34

Escena 8. Edificio Avengers

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CONTRAPICADA	TILT UP	Toma del edificio Avengers	SEG. 36
CENITAL	TILT DOWN	Toma desde dentro del edificio	SEG. 41
MEDIO	FIJA	Dos personajes en diálogo	SEG. 42

Escena 9. El caos en la ciudad

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJA	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 44
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Aparecen a cuadro robots con inteligencia artificial	SEG. 45
PICADA	FIJA	Robots atacando al ciudad	SEG. 46
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Robots atacando	SEG. 47

Escena 10. Edificio Avengers

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJA	Dos personajes en diálogo	SEG. 48

Escena 11. La esperanza y los héroes

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJO	Toma del capitán en plena	SEG. 52

		batalla	
CENITAL	ACOMPAÑAMIENTO	Los protagonistas buscan coordinarse	SEG. 54
MEDIO	FIJO	Robots atacando al ciudad	SEG. 60
MEDIO	FIJO	Detalle del caso del capitán América en el piso	SEG.1:02
MEDIO	FIJO	Detalle de como se preparan las armas	SEG.1:03
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Los protagonistas en pleno combate	SEG. 1:04

Escena 12. La confrontación

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CONTRAPICADA, OVER SHOULDER	FIJA	Toma de una nave en pleno vuelo, en medio del caos de la ciudad, de ella salen los superhéroes	SEG. 1:06
MEDIO	FIJO	Uno de ellos observa la situación	SEG. 1:09
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Se alistan para la batalla	SEG. 1:11
MEDIO	FIJO	Los superhéroes se coordinan	SEG. 1:13
MEDIO	FIJO	Ironman a full de pantalla	SEG. 1:18
MEDIO	FIJO	Los cuatro dialogan sobre la posibilidad de sobrevivir	SEG. 1:22
PICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Uno de ellos corre en medio del bosque	SEG. 1:23
MEDIO	FIJO	Capitán América se enfrenta a un enemigo	SEG. 1:25

MEDIO	FIJO	Trabajo en equipo	SEG. 1:27
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Se reúnen los superhéroes y vislumbran la estrategia	SEG. 1:32
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Combate entre enemigos y superhéroes	SEG. 1:34
CONTRAPICADA	FIJO	Combate constantes	SEG. 1:38
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Cada uno pelea	SEG. 1:42
MEDIO	FIJO	Toma aérea con el combate	SEG. 1:50
MEDIO	FIJO	Aparece el nombre de la película	SEG. 1:56

Los movimientos de cámara, acercamientos, alejamientos, acompañamientos, son movimientos que le dan vida al tráiler y en general al discurso audiovisual, es decir llevan al espectador de una manera muy sutil al lugar de los hechos. Lo incorporan al lugar en donde se llevan a cabo los acontecimientos, haciendo de estos movimientos, inclusive un momento de transición, de barridos, de cambio de escenario y/o de situaciones que permiten al espectador reinterpretar el discurso.

Al cuantificar este análisis, de los ángulos que se emplearon en el *tráiler*, además de los movimientos de cámara, los resultados obtenidos son los siguientes:

28 tomas traen consigo un emplazamiento de ángulo medio.

6 ángulos de picada

2 ángulos subjetivos

8 ángulos de contra picada

3 ángulo cenital

Los movimientos de cámara registrados son:

30 Fijos

4 Dolly in

12 Acompañamiento

2 de Tilt Up

La constante es que en la mayoría de las tomas, 28 están emplazadas a la altura de los ojos del personaje de cada escena (ángulo medio), es decir se busca que el espectador mire de frente al o a los personajes. Le seguiría la contra picada con 8, ese emplazamiento permite ver a los personajes más grandes, de lo que realmente lo son, por lo dicho el emplazamiento de abajo hacia arriba, denota fortaleza, poder, características de los villanos y súper héroes. De allí que este discurso se use para unos y para otros. Seis planos de picada de arriba abajo, los cuales generalmente apoyan al espectador a ubicarse en contexto. Los subjetivos que son la mirada del personaje permiten dar la sensación de una perspectiva mucho más verosímil dentro del desarrollo de cualquier escena.

Respecto a los movimientos de cámara, no es casualidad que del total que se analizaron (47), 30 de ellos, casi el 70% son fijos, esto quiere decir que la técnica cinematográfica se hace presente, dando lucidez al emplazamiento de la cámara y al dirección de escena bajo contextos de ficción. Doce movimientos son de acompañamiento a los personajes, lo que permiten dar mayor continuidad a las escenas, y movimientos de arriba abajo. De acuerdo a las escenas adelantadas es importante mencionar que hay escenas violentas en donde se presenta el uso de la fuerza física, teniendo como resultado daños y lesiones. Ahora bien en un sentido no violento, los superhéroes, buscan proteger a los más desprotegidos, a los ciudadanos, que han sido violentados en sus ciudades, en sus lugares de trabajo, en sus hogares.

Escena 1. El Castillo

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
FADE IN MÚSICA MISTERIO	CRONOLÓGICO	MONTAÑAS	SEG. 2
MÚSICA MISTERIO	CRONOLÓGICO	FACHADA DEL CASTILLO	SEG 3
MÚSICA DE FONDO Y DIÁLOGO: FUI DISEÑADO PARA SALVAR AL MUNDO...	ELIPSIS	LA SILUETA DE UNA PERSONA SE MUEVE AL INTERIOR	SEG. 5
MÚSICA DE FONDO Y DIÁLOGO: FUI DISEÑADO PARA SALVAR AL MUNDO...	CRONOLÓGICO	GRUPO DE 3 PERSONAS INICIAN DIÁLOGO	SEG 10

Escena 2. La ciudad

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CROSE FADE ENTRA MÚSICA MISTERIO	ELIPSIS	Fachadas de edificios	SEG. 11
MUSICA DE FONDO. DIÁLOGO: LA GENTE MIRA AL CIELO Y VERÍA...	CRONOLÓGICO	La gente en la ciudad mira al cielo y ve pasar un avión	SEG. 15
EFX AUDIO AVIÓN. DIÁLOGO: ESPERANZA	CRONOLÓGICO	Una mujer y su familia miran desde el edificio	SEG. 17

Escena 3. Interior

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
EFX AUDIO MÚSICA DESAPARECE	ELIPSIS	Se enciende el rostro de una figura	SEG. 20
LOC. ESO SERÍA LO PRIMERO QUE LES QUITA	CRONOLÓGICO	En contra picada se ve el tamaño del Robot	SEG. 23

Escena 4. El caos

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
EFX. ARMAS, SIDPAROS	ELIPSIS	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 25
LOC. SOLO EXISTE UN CAMINO HACIA LA PAZ...	CRONOLÓGICO	La gente huye y corre	SEG. 28

Escena 5. Descubriendo al personaje

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
SILENCIO LOC. SU EXTINCIÓN	ELIPSIS	Toma en contra picada del antagonista	SEG.29

Escena 6. El caos vuelve

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
EFX. DESRRUMBE DE EDIFICIO	CRONOLÓGICO	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 31

Escena 7. La presentación

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Gráfico de "Marvel"	SEG. 34

Escena 8. Edificio Avengers

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Toma del edificio Avengers	SEG. 36
INTERACCIÓN: INTENTE CREAR UNA ARMADURA AL REDOR DE LA TIERRA.	CRONOLÓGICO	Toma desde dentro del edificio	SEG. 41
INTERACCIÓN: PERO EL RESULTADO FUE TERRIBLE.	CRONOLÓGICO	Dos personajes en diálogo	SEG. 42

Escena 9. El caos en la ciudad

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
EFX AUDIO, ATAQUE, MÚSICA DE FONDO	PARALELO	Toma de la ciudad en llamas	SEG. 44

INTERACCIÓN: SE LLAMA PROGRAMA ULTRÓN,	PARALELO Y CRONOLÓGICO	Aparecen a cuadro robots con inteligencia artificial	SEG. 45
EFX AVIONES	PARALELO	Robots atacando al ciudad	SEG. 46
EFX, AUDIO	CRONOLÓGICO	Robots atacando	SEG. 47

Escena 10. Edificio Avengers

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
V. O. ME CANSE DE QUE LA GENTE PAGUE POR NUESTROS ERRORES...	PARALELO	Dos personajes en diálogo	SEG. 48

Escena 11. La esperanza y los héroes

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
EFX BATALLA MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Toma del capitán en plena batalla	SEG. 52
INTERACCIÓN: ¿QUÉ NO PELEAMOS PARA... MÚSICA D EFONDO	PARALELO, ELIPSIS	Los protagonistas buscan coordinarse	SEG. 54
EFX DE AUDIO	PARALELO	Robots atacando al ciudad	SEG. 60
MÚSICA D EFONDO	PARALELO	Detalle del caso del capitán América en el piso	SEG.1:02
MÚSICA DE FONDO EFX. NAVES	PATRALELO CRONOLÓGICO	Detalle de como se preparan las armas	SEG.1:03
MÚSIC AD EFONDO	CRONOLÓGICO	Los protagonistas en pleno combate	SEG. 1:04

Escena 12. La confrontación

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO. EFX, ESPECIALES	ELIPSIS CRONOLÓGICO	Toma de una nave en pleno vuelo, en medio del caos de la ciudad, de ella	SEG. 1:06

		salen los superhéroes	
INTERACCIÓN. AQUÍ STAMOS TODOS....	PARALELO	Uno de ellos observa la situación	SEG. 1:09
MÚSICA DE FONDO EFX	ELIPSIS	Se alistan para la batalla	SEG. 1:11
MÚSICA BAJA A FONDO. INTERACCIÓN: SOLO OCN NUESTRA INTELIGENCIA Y NUESTRAS GANAS DE SALVAR AL MUNDO...	ELIPSIS, CRONOLÓGICO	Los superhéroes se coordinan	SEG. 1:13
MÚSICA DE FONDO. EFX. INTERACCIÓN: ASÍ QUE PREPARENSE Y PELEEN.	CRONOLÓGICO	Ironman a full de pantalla	SEG. 1:18
MÚSICA DE FONDO EFX	PARALELO CRONOLÓGICO	Los cuatro dialogan sobre la posibilidad de sobrevivir	SEG. 1:22
INTERACCIÓN: NO TODOS SALDREMOS VIVOS DE ESTA....	CRONOLÓGICO	Uno de ellos corre en medio del bosque	SEG. 1:23
MÚSICA DE FONDO EFX. DE BATALLA	PARALELO Y CRONOLÓGICO	Capitán América se enfrenta a un enemigo	SEG. 1:25
EFX. MOTOCICLETA. INTERACCIÓN: SIEMPRE VOY RECOGIENDO LO QUE DEJAN...	CRONOLÓGICO	Trabajo en equipo	SEG. 1:27
MÚSICA A PRIMER PLANO, INTERACCIÓN: PODEMOS	PARALELO, ELIPSIS	Se reúnen los superhéroes y vislumbran la estrategia	SEG. 1:32

HACERLOS PEDAZOS.			
EFX. BATALLA, MÚSICA DE FONDO	PARALELO	Combate entre enemigos y superhéroes	SEG. 1:34
EFX. TRANSICIÓN. INTERACCIÓN: PODREMOS HACERLOS PEDAZOS	ELIPSIS	Combate constantes	SEG. 1:38
BAJA MÚSICA. INTERACCIÓN: ¿ES LO MEJOR QUE PUEDES HACERLO?...	ELIPSIS	Cada uno pelea	SEG. 1:42
INTERACCIÓN: ¿TENÍAS QUE PREGUNTARLO? MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Toma aérea con el combate	SEG. 1:50
BAJA MÚSICA	CRONOLÓGICO	Aparece el nombre de la película	SEG. 1:56

Los resultados que arrojan los conteos, el montaje que mayormente se utiliza es el cronológico (16 ocasiones), seguido del paralelo con (7 ocasiones), la elipsis (6 ocasiones), el paralelo cronológico en una ocasión, el paralelo elipsis con 2 ocasiones, paralelo cronológico en 2 ocasiones, elipsis cronológico en 2 ocasiones, paralelo elipsis en una ocasión. Es decir en todo momento hay un hilo conductor de secuencias un tiempo de inicio, uno de desarrollo y queda en expectativa el desenlace, ya que la misma naturaleza de la pieza, se busca generar incertidumbre, para que el público quiera ir al cine a ver el largometraje. Ahora bien los montajes paralelos presentan visualmente, más de 2 situaciones, en este caso es la lucha del bien contra el mal, lo más relevante de la historia. De allí que los montajes paralelos muestran las dos caras de la moneda. Por otro lado, la edición y montaje de la elipsis es de gran apoyo y utilidad para presentar, solo aquellos instantes que son realmente relevantes en el desarrollo de la

historia. Ya que se busca mostrar en la película, solo aquellos momentos más trascendentes en la narrativa.

En el caso del sonido es muy evidente que cumpla con la función de generar ambientaciones, escenarios de incertidumbre, terror y esperanza. Se identifica un solo *fade in* de entrada, en el resto hay música de fondo, salvo cuando hay diálogos y al final el *fade out*, que cierra el tráiler del largometraje. La música de fondo también es un factor que comunica estados de ánimo es decir, secuencias que le van de la tranquilidad al caos, a la incertidumbre, hasta llegar al momento de generar esperanza ante la desolación y los ataques de violencia.

El discurso sonoro además de ubicarnos en contexto, este discurso modifica dicho contexto y situación en el desarrollo de las escenas. Además este discurso es una acción social, dentro de un marco de comprensión el lenguaje verbal, un acto de comunicación e interacción que forman parte de sus estructuras y proceso socioculturales. El papel que desempeña el discurso son un apoyo para la comprensión del texto y las conversaciones que se dan dentro del *tráiler*. Los discursos sonoros y los diálogos dentro del audiovisual, son una parte fundamental, que rigen el proceso y que inclusive denotan emotividad en el desarrollo de los diálogos.

Condiciones de posibilidad de emergencia.

Para fines de este análisis se clasifican como a continuación se describe y se identifican a lo largo del discurso:

- a. Procedimientos de exclusión: tabú del objeto, el ritual de la circunstancia y derecho del habla. Separación entre la razón y locura.
- b. Principio de clasificación. Fundamentales, poder institucional e interdiscursividad: discurso científico.

Principio de ordenación: El del autor.

c. Procedimientos de control: personas y o instituciones

Escena 1. El Castillo

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2
CIRCUNSTANCIA	LOCURA RAZÓN	PERSONAS	SEG 3
DERECHO DEL HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 5
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG 10

Escena 2. La ciudad

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 11
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 15

Escena 3. Interior

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 20

Escena 4. El caos

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 25

Escena 5. Descubriendo al personaje

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG.29

Escena 6. El caos vuelve

PROCEDIMEINTO	PRINCIPIO DE	PROCEDIMIENTOS	TIME
---------------	--------------	----------------	------

DE EXCLUSIÓN	CLASIFICACIÓN	DE CONTROL	CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 31

Escena 8. Edificio Avengers

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 36
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 41
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 42

Escena 9. El caos en la ciudad

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 45
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 47

Escena 11. La esperanza y los héroes

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 54
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 60

Escena 12. La confrontación

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:06
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:09
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:13
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:18
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:22
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:23
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:27

DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:32
DERECHO DE HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:38

Respecto al procedimiento de exclusión, el derecho del habla es el que está presente en 22 ocasiones, el principio de clasificación, el uso de la razón estuvo presente en 15 ocasiones y la locura en 7 ocasiones.

El derecho del habla símbolo de la no violencia invita en todo momento a la razón y al diálogo, es precisamente este argumento una premisa propuesta por los precursores de la no violencia, a pesar de las diferentes circunstancias, esta instancia debe de ser la característica fundamental de todo individuo. Es precisamente el diálogo entre los personajes protagonistas de la historia, los super héroes quienes logran llegar a esta etapa.

Ahora bien, la locura que está presente y se logra identificar como aquellas acciones que rompen con las normas de conductas pre establecidas, es decir los antagonistas, aquellos personajes que invaden a la tierra, buscan corromper los sistemas pre establecidos, para imponer su ley.

Reconocimiento e Identificación

Es la comparación entre lo que vemos (Avengers) y lo que hemos visto, por ejemplo Iron Man, El Hombre Araña, Batman, Superman, en donde existen una serie de elementos en común:

Películas de Ciencia Ficción

Adaptaciones de historietas.

Súper héroes con poderes supra humanos.

Salvan a la humanidad por completo (aunque gran parte de sus escenarios son calles de ciudades de Estados Unidos).

Enfrentan a seres y/o antagonistas con poderes supra humanos.

Uso de tomas en contra picada, que demuestren poderío y superioridad.

Planos completos que demuestran la fortaleza de los superhéroes.

Efectos especiales de video y audio, que generan expectativa.

Generalmente el antagonista es odiado por el espectador.

Hay mayor empatía con los protagonistas.

El protagonista denota fortaleza física, mental y habilidad para sobreponerse a situaciones complicadas.

El protagonista generalmente recibe una recompensa simbólica en el plano del reconocimiento ante la población.

El héroe salva al mundo y representa aquellos valores aspiracionales de una sociedad civilizada.

Las materialidades y la narración

Escena 1. El Castillo

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 2
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG 3
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 5
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	GRUPO DE 3 PERSONAS INICIAN DIÁLOGO	SEG 10

Escena 2. La ciudad

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 11
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 15
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 17

Escena 3. Interior

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 20
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 23

Escena 4. El caos

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 25
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 28

Escena 5. Descubriendo al personaje

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG.29

Escena 6. El caos vuelve

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 31

Escena 7. La presentación

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
Gráfico	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 34

Escena 8. Edificio Avengers

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 36
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 41
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 42

Escena 9. El caos en la ciudad

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 44
MEDIUM SHOT	VISUAL	CRONOLÓGICO	SEG. 45

	ACÚSTICA		
CLOSE UP	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 46
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 47

Escena 10. Edificio Avengers

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 48

Escena 11. La esperanza en medio del caos

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 44
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 45
CLOSE UP	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 46
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 47

Escena 12. La esperanza y los héroes

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 52
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 54
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 60
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG.1:02
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG.1:03
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:04

Escena 13. La confrontación

TOMAS	MATERIALIDAD	NARRACIÓN	TIME CODE
--------------	---------------------	------------------	------------------

TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:06
CLOSE UP	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:09
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:11
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG.1:02
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG.1:03
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:04
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:13
LONG SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:18
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:22
LONG SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:23
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:25
LONG SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:27
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:32
LONG SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:34
LONG SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:38
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:42
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:50
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA IDEOLÓGICA	CRONOLÓGICO	SEG. 1:56

Ahora bien de acuerdo a la clasificación de violencias existen dos rubros fundamentales que está presentes en el desarrollo de las escenas analizadas: por un lado la colectiva y por el otro la emocional. Los planos abiertos en donde hay peleas y destrucción, son un claro ejemplo de lo que se expone y desarrolla a lo largo del tráiler, dando énfasis a la fuerza

bruta y la violencia física. Por otro lado en el plano emocional, el condicionar la libertad de tránsito, de expresión y de protesta, ya que la población es sometida bajo el uso de la fuerza física.

Respecto a la no violencia es el espíritu de libertad el eje rector de los súper héroes; además es lo que más anhelan los seres humanos, ante la invasión del enemigo. Es decir son los 4 fantásticos aquellos individuos que representan, ese espíritu y combaten los ataques de los enemigos. Es, según el guión de esta historia, la verdadera razón de ser de los protagonistas.

En el contexto de las materialidades los resultados son: en 48 ocasiones la materialidad acústica visual, está presente prácticamente en el desarrollo de todo el tráiler. Es decir es la materia prima del discurso cinematográfico las imágenes y el sonido. Aquellos elementos que conforman la historia en sí. Aquellas tomas, movimientos de cámara, diálogos, música, efectos, montaje, edición y postproducción lo que le da sentido, significado y re significación al discurso. Es gracias a que corren a 24 cuadros por segundo las imágenes, que logramos entender la razón de ser de las mismas, bajo cierto contexto específicos y bien delimitados, ya sea con fines educativos, de entretenimiento o informativos.

ANÁLISIS DEL TRAILER: MAD MAX

El *trailer* tiene una duración de 2 minutos con 30 segundos.

Está dividido en escenas para descifrar sus diversos momentos. De las cuales se distinguen y se renombran las que a continuación permiten su clasificación:

Escena 1. El inicio

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano detalle	Patrocinadores	Logotipos de productoras y distribuidoras	SEG. 1
Fundido a negros	Audio y contexto	Diálogo del 911...	SEG. 8
Plano General	Contexto y ubicación	En un lugar desértico se ve un auto y un sujeto de espaldas.	SEG. 11
Close Up	Exterior desierto	Max el personaje principal de espaldas	SEG 34
Tight Shot	Puerta del auto	Max el personaje principal se sube al auto	SEG 36
Tight Shot	El auto de frente	El auto frente a la cámara, arranca	SEG 38
Tight Shot	La rueda del auto patina, para arrancar	El auto patina y da un arrancón	SEG 40
Tight Shot	Plano secuencia	El auto arranca y desaparece de la escena	SEG 40
Tight Shot	Continuidad	Detrás otro autos van en persecución por Max	SEG 45
Plano General	Ubicación, contexto	Ubicar en contexto al espectador	SEG 50

Escena 2. La batalla

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	CONTEXTO Y UBICACIÓN	Choques entre autos y violencia explícita	SEG. 56
PLANO GENERAL	SUFRIMIENTO DOLOR, EL HOMBRE ES GOLPEADO	Un hombre se arrastra en medio del desastre	SEG. 1:03

PLANO GENERAL	CONTINUIDAD	El hombre es capturado y va esposado como rehén	SEG. 1:06
---------------	-------------	---	-----------

Escena 3. El amanecer

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIUM SHOT	EXPECTATIVA Y ESPERANZA	Una mujer mira al horizonte	SEG. 1:08
PLANO DETALLE	UNA LUZ EN EL CAMINO	Se observa una luz en la penumbra	SEG. 1:11

Escena 4. El ritual

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
TIGHT SHOT	CONTEXTO	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 1:12
TIGHT SHOT	UBICAR EN CONTEXTO	Detalle de que tatúan un cuerpo	SEG. 1:13
TIGHT SHOT	ACERCAMIENTO	Detalle del tatuaje	SEG. 1:15
MEDIUM SHOT	DAR A CONOCER AL PERSONAJE	Detalle del tatuaje	SEG. 1:16

Escena 5. La revancha

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRÁFICO	REFERENCIA: DE LA MENTE MAESTRA...	Se retoma el éxtio y prestigio de los colaboradores	SEG. 1:17

Escena 6. La revolución

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	DESASTRE NATURAL	Un Tsunami o avalancha va hacia el lugar de los hechos	SEG. 1:18

Escena 7. La huida

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CLOSE UP	Transmitir emociones	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:20
GRAN PLANO GENERAL	Identificar al grupo que va en camino	Un grupo de máquinas van	SEG. 1:21

	en persecución	en camino	
PLANO DETALLE	Ver los instrumentos de batalla	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:22
PLANO GENERAL	Observar al grupo de personas y equipo que se desplazan	Un rehén va al frente del grupo	SEG. 1:23
GRÁFICO	Referencia de éxitos	Se retoma un texto, creador de la trilogía Mad Max	SEG. 1:25
PLANO DETALLE	Transición	La arena sirve de transición entre tiempo y espacio	SEG. 1:26

Escena 8. La persecución

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CLOSE UP	Transmitir emociones	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:29
GRAN PLANO GENERAL	Identificar al grupo que va en camino en persecución	Un grupo de máquinas van en camino y motociclistas	SEG. 1:31
PLANO DETALLE	Ver los instrumentos de batalla	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:33
PLANO GENERAL	Observar al grupo de personas y equipo que se desplazan	Una persecución en busca de los que huyen	SEG. 1:34
GRAN PLANO GENERAL	Demostrar la fortaleza de los perseguidores	Una gran caravana va en persecución de un camión	SEG. 1:35
PLANO DETALLE Y CU	Transición y emociones	Los instrumentos de batalla y la búsqueda de esperanza	SEG. 1:36
PLANO GENERAL	Rapidez, velocidad	Un motociclista está en persecución	SEG. 1:37

PLANO DETALLE PLANO GENERAL	Transición y confrontación	Los instrumentos y la violencia física	SEG. 1:38
GROUP SHOT	Contexto y ubicación	Un grupo de mujeres en el desierto	SEG. 1:40
PLANO DETALLE	Profundidad de campo	El detalle de la mano de una mujer	SEG. 1:41
GROUP SHOT	Contexto y ubicación	Un grupo de mujeres en el desierto	SEG. 1:40
GROUP SHOT	Contexto	Un grupo de mujeres mira al frente en medio del desierto	SEG. 1:43
TWO SHOT	Contexto	Una mujer sube al camión con prisa	SEG. 1:44
PLANO GENERAL	Contexto y ubicación	Sale un camión en medio de las llamas	SEG. 1:45
PLANO GENERAL	Contexto y persecución	Un grupo de motociclistas persiguen el camión con las mujeres.	SEG. 1:46
GRAN PLANO GENERAL	Persecución	Un grupo de autos y motos en plena persecución	SEG. 1:47
PLANOS MEDIOS Y CU	Detalles de los perseguidores	Rostros de los perseguidores	SEG. 1:47
GRÁFICO	2015	Anuncia el año de su estreno.	SEG. 1:48

Escena 9. Hacia el final

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PLANO GENERAL	Contexto	El rostro de Mad como rehén, a un lado el camión en plena persecución	SEG. 1:49
CU	Ubicar al espectador,	A contra luz, Mad expresa	SEG. 1:50

	sentimientos y emociones	dolor e incertidumbre	
PLANO DETALLE	Ubicar al espectador de dicha situación	Explosión	SEG. 1:52
GRÁFICO	PERTENECE	Describe el título	SEG. 1:53
GRÁFICO	TO THE MAD	A los locos	SEG. 1:54
PLANO GENERAL	Explosión	Un auto en llamas	SEG. 1:55
GRAN PLANO GENERAL	Ubicar al espectador	Cielo rojo, en llamas	SEG. 1:56
PLANO GENERAL	Vislumbrar continuidad de la escena	En medio del cielo rojo hay una esperanza	SEG. 1:57
PLANO MEDIO	Una mujer con una escopeta	Se percibe que la mujer dispara un arma de fuego	SEG. 1:59
PLANO GENERAL	Explosión	Un auto se incendia	SEG. 2:00
PLANO GENERAL	La mujer dentro del auto	Una mujer demuestra dolor ante un posible ataque	SEG. 2:01
PLANO GENERAL	Continuidad de la escena y la persecución	El tráiler de fondo y en primer plano una vehículo el sale al camino	SEG. 2:02
TWO SHOT	Incertidumbre, desesperación	Se percibe que la mujer toca al parabrisas	SEG. 2:03
PLANO GENERAL TWO SHOT	Explosión	Una explosión precedida de personas combatiendo	SEG. 2:04
MEDIUM SHOT	Emociones, sentimientos	El rostro de una mujer con una mirada al horizonte	SEG. 2:05
MEDIUM SHOT	Mad mira a la mujer	El rostro de Mad, volteando en la ventana	SEG. 2:06
PLANO GENERAL	El rodar de un camión	Una camión sigue rodando en el desierto de noche	SEG. 2:07

GROUP SHOT	Un grupo de individuos con armas	Un grupo amedrantado y dispara al aire	SEG. 2:08
PLANO GENERAL	Contexto	Una mujer camina	SEG. 2:09
PLANO DETALLE	El Rostro de una calavera	Una calavera es el encuadre principal	SEG. 2:10
PLANO DETALLE	Aceleración	El pedal del acelerador y una bota	SEG. 2:11
GRAN PLANO GENERAL	Un grupo de individuos atacan	Un grupo atormenta un camión en pos de guerra	SEG. 2:12
PLANO GENERAL	Una mujer es capturada	El ataque comienza a consumarse	SEG. 2:13
PLANO GENERAL	Contexto	La mujer desolada llora en medio del desierto	SEG. 2:14
PLANO DETALLE Y GENERAL	Continuidad del ataque	Un vehículo en llamas	SEG. 2:15
PLANO GENERAL	Movimiento	La mujer cae del auto en movimiento	SEG. 2:16
PLANO MEDIO	Esperanza	Una mujer vestida de blanco extiende su mano	SEG. 2:15
PLANO MEDIO	Ataque	Mad dispara	SEG. 2:17
PLANO DETALLE Y GENERAL	Continuidad del ataque	Un vehículo en llamas y más explosiones	SEG. 2:18
GROUP SHOT	Continuidad de la persecución	Tres mujeres observan al exterior	SEG. 2:19
PLANO DETALLE Y GENERAL	Continuidad del ataque y persecución	Un vehículo en llamas	SEG. 2:23
TWO SHOT	Preguntas	La mujer le pregunta al hombre su nombre...	SEG. 2:25
GRÁFICO	Mad Max	Mad Max	SEG. 2:26

--	--	--	--

En este primer recuento se puede identificar los siguientes datos cuantificables:

Total de tomas: 83

Plano General: 23

Close Up: 6

Plano Detalle: 21

Gran Plano General: 8

Medium Shot: 8

Gráficos: 8

Group shot: 5

Two Shot: 4

El plano general, que es que mayor número de ocasiones se presenta con 23, denota escenas abiertas de batallas y persecución constante. Posteriormente el ritmo de la música invita a que en la edición sean los planos a detalle, aquellos que sirvan de transición, contexto y preámbulo de las escenas.

El Gran plano general, que se utiliza en 8 ocasiones, más los planos medios de igual forma. Los primeros denotan batalla, sangre, ambientación y contextualización, mientras que los segundos invitan al espectador a entender aquellas emociones y sentimientos propios de los personajes de la historia.

Los gráficos son el hilo conductor y la referencia, que permiten tener una narración de lo que sucede. Los planos de group shot son aquellos que permiten entablar diálogo, lo más cercano a la no violencia en el desarrollo y análisis del tráiler.

Los ángulos y movimientos que se presentan en el tráiler son:

Escena 1. El inicio

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJO	Logotipos de productoras y distribuidoras	SEG. 1
Fundido a negros	Audio y contexto	Diálogo del 911...	SEG. 8
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	En un lugar desértico se ve un auto y un sujeto de espaldas.	SEG. 11
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Max el personaje principal de espaldas	SEG 34
MEDIO	FIJO	Max el personaje principal se sube al auto	SEG 36
MEDIO	FIJO	El auto frente a la cámara, arranca	SEG 38
MEDIO	FIJO	El auto patina y da un arrancón	SEG 40
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	El auto arranca y desaparece de la escena	SEG 40
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Detrás otro autos van en persecución por Max	SEG 45
MEDIO	PICADA	Ubicar en contexto al espectador	SEG 50

Escena 2. La batalla

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Choques entre autos y violencia explícita	SEG. 56
MEDIO	FIJO	Un hombre se arrastra en medio del desastre	SEG. 1:03
MEDIO	DOLLY	El hombre es capturado y va esposado	SEG. 1:06

Escena 3. El amanecer

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJO	Una mujer mira al horizonte	SEG. 1:08
MEDIO	SUBJETIVO	Se observa una luz en la penumbra	SEG. 1:11

Escena 4. El ritual

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	SUBJETIVO	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 1:12
PICADA	FIJO	Detalle de que tatúan un cuerpo	SEG. 1:13
MEDIO	FIJO	Detalle del tatuaje	SEG. 1:15
MEDIO	FIJO	Detalle del tatuaje	SEG. 1:16

Escena 5. La revancha

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJO	Se retoma el éxtio y prestigio de los colaboradores	SEG. 1:17

Escena 6. La revolución

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un Tsunami o avalancha va hacia el lugar de los hechos	SEG. 1:19

Escena 7. La revolución

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	FIJO	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:20
MEDIO	PANEO	Un grupo de máquinas van en camino	SEG. 1:21
PICADA	FIJO	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:22
MEDIO	DOLLY	Un rehén va al frente del grupo	SEG. 1:23
MEDIO	FIJO	Se retoma un texto, creador de la trilogía Mad Max	SEG. 1:25
MEDIO	FIJO	La arena sirve de transición entre tiempo y espacio	SEG. 1:26
MEDIO	ANIMACIÓN	Título: Mad Max Trilogy	SEG. 1:27
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	La arena del desierto impone y se lleva todo lo que está a su paso	SEG. 1:28
CONTRAPICADA	FIJO	Un grupo de individuos salen corriendo	SEG. 1:29
MEDIO	FIJO	Una mujer en medio del desierto mira a la cámara	SEG. 1:30
CONTRAPICADA	ACERCAMIENTO	Un grupo de individuos	SEG. 1:31

		alaban al líder	
MEDIO	FIJO	Detalle del manubrio en forma de cráneo	SEG. 1:32
MEDIO	ACOMPANAMIENTO	Un grupo de motociclistas en medio de la persecución	SEG. 1:33
PICADA	FIJO	Una mujer tiene entre las piernas municiones de bala	SEG. 1:34
MEDIO	ACOMPANAMIENTO	Un grupo de vehículos e individuos en medio del desierto rojo	SEG. 1:35
MEDIO	FIJO	Detalles de los objetos de batalla	SEG. 1:36
PICADA	ACOMPANAMIENTO	Un grupo de personas se alistan para atacar	SEG. 1:37
CONTRAPICADA	ACOMPANAMIENTO	Un grupo de mujeres mira hacia arriba	SEG. 1:38
CONTRAPICADA	FIJA	Se observa pasar un convoy	SEG. 1:39
PICADA	FIJA	Un motociclista baja por la montaña	SEG. 1:40
MEDIO	FIJO	El impacto de un vehículo automotor contra otro	SEG. 1:41
MEDIO	ACOMPANAMIENTO	Un grupo de mujeres en medio del desierto	SEG. 1:42
CONTRAPICADA	FIJA	Un grupo de mujeres en medio del desierto	SEG. 1:43
MEDIO	FIJA	Una mujer sube al camión con	SEG. 1:44

		prisa	
MEDIO	FIJO	Sale un camión en medio de las llamas	SEG. 1:45
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un grupo de motociclistas persiguen el camión con las mujeres.	SEG. 1:46
MEDIO	FIJO	Un grupo de autos y motos en plena persecución	SEG. 1:47
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Rostros de los perseguidores	SEG. 1:47
MEDIO	ZOOM IN	Anuncia el año de su estreno.	SEG. 1:48

Escena 9. Hacia el final

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	El rostro de Mad como rehén, a un lado el camión en plena persecución	SEG. 1:49
MEDIO	FIJO	A contra luz, Mad expresa dolor e incertidumbre	SEG. 1:50
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Explosión	SEG. 1:52
MEDIO	ZOOM IN	Describe el título	SEG. 1:53
MEDIO	FIJO	A los locos	SEG. 1:54
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un auto en llamas	SEG. 1:55
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Cielo rojo, en llamas	SEG. 1:56
PICADA	ACOMPAÑAMIENTO	En medio del cielo rojo hay una esperanza	SEG. 1:57
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Se percibe que la mujer dispara un arma de fuego	SEG. 1:59
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un auto se incendia	SEG. 2:00

MEDIO/ OVER SHOULDER	ACOMPAÑAMIENTO	Una mujer demuestra dolor ante un posible ataque	SEG. 2:01
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	El tráiler de fondo y en primer plano una vehículo el sale al camino	SEG. 2:02
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Se percibe que la mujer toca al parabrisas	SEG. 2:03
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Una explosión precedida de personas combatiendo	SEG. 2:04
MEDIO	ACERCAMIENTO	El rostro de una mujer con una mirada al horizonte	SEG. 2:05
MEDIO	ACERCAMIENTO	El rostro de Mad, volteando en la ventana	SEG. 2:06
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Una camión sigue rodando en el desierto de noche	SEG. 2:07
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Un grupo amedranta y dispara al aire	SEG. 2:08
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Una mujer camina	SEG. 2:09
MEDIO	ACERCAMIENTO	Una calavera es el encuadre principal	SEG. 2:10
MEDIO	ACERCAMIENTO	El pedal del acelerador y una bota	SEG. 2:11
MEDIO	ALEJAMIENTO	Un grupo atormenta un camión en pos de guerra	SEG. 2:12
CONTRAPICADA	ALEJAMIENTO	El ataque comienza a consumarse	SEG. 2:13
MEDIO	FIJO	La mujer desolada llora	SEG. 2:14

		en medio del desierto	
CONTRAPICADA	ALEJAMIENTO	Un vehículo en llamas	SEG. 2:15
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	La mujer cae del auto en movimiento	SEG. 2:16
CONTRAPICADA	FIJO	Una mujer vestida de blanco extiende su mano	SEG. 2:15
MEDIO	FIJO	Mad dispara	SEG. 2:17
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un vehículo en llamas y más explosiones	SEG. 2:18
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Tres mujeres observan al exterior	SEG. 2:19
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Un vehículo en llamas	SEG. 2:23
MEDIO/ OVER SHOULDER	FIJO	La mujer le pregunta al hombre su nombre...	SEG. 2:25
MEDIO	FIJO	Mad Max	SEG. 2:26

Los movimientos de cámara son 59 en total, de los cuales: 32 son fijos, 18 de acompañamiento, subjetivos 2, acercamiento 6, alejamiento 2 y dolly 1.

De los 59 ángulos, 51 son ángulo medio, 2 overshoulder, 2 picada y de contra picada 2 y subjetivos 2.

Escena 1. El inicio

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
FADE IN EFX. ARRANCA MOTOR DE MOTOCICLETA	CRONOLÓGICO	Logotipos de productoras y distribuidoras	SEG. 1
EFX LLAMADA, DIÁLOGO	CRONOLÓGICO	Diálogo del 911...	SEG. 8
EFX LLAMADA TELFÓNICA, VIENTO,	CRONOLÓGICO	En un lugar desértico se ve un auto y un	SEG. 11

DIÁLOGO		sujeto de espaldas.	
DIÁLOGO, MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Max el personaje principal de espaldas	SEG 34
EFX CIERRA PUERTA DE AUTO	ELIPSIS	Max el personaje principal se sube al auto	SEG 36
EFX. ENCIENDE MOTOR DE AUTO	CRONOLÓGICO	El auto frente a la cámara, arranca	SEG 38
EFX. LAS LLANTAS AARRANCAN Y PATINAN	CRONOLÓGICO	El auto patina y da un arrancón	SEG 40
EFX PERSECUCIÓN DE AUTOS Y MOTOS	ELIPSIS	Detrás otro autos van en persecución por Max	SEG 45
MÚSICA DE FONDO, EFX PIROTECNIA	CRONOLÓGICO	Ubicar en contexto al espectador	SEG 50

Escena 2. La batalla

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO, EFX CHOQUES	CRONOLÓGICO	Choques entre autos y violencia explícita	SEG. 56
MÚSICA DE FONDO,	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Un hombre se arrastra en medio del desastre	SEG. 1:03
MÚSICA DE FONDO,	CRONOLÓGICO ELIPSIS	El hombre es capturado y va esposado	SEG. 1:06

Escena 3. El amanecer

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Una mujer mira al horizonte	SEG. 1:08

MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Se observa una luz en la penumbra	SEG. 1:11
-----------------	---------------------	-----------------------------------	-----------

Escena 4. El ritual

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MUSICA DE FONDO, CROSS FADE	ELIPSIS	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 1:12
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Detalle de que tatúan un cuerpo	SEG. 1:13
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Detalle del tatuaje	SEG. 1:15
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Detalle del tatuaje	SEG. 1:16

Escena 5. La revancha

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Se retoma el éxio y prestigio de los colaboradores	SEG. 1:17

Escena 6. La revolución

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Un Tsunami o avalancha va hacia el lugar de los hechos	SEG. 1:19

Escena 7. La revolución

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:20
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Un grupo de máquinas van en camino	SEG. 1:21
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:22
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Un rehén va al frente del grupo	SEG. 1:23
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Se retoma un texto, creador de la trilogía	SEG. 1:25

		Mad Max	
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	La arena sirve de transición entre tiempo y espacio	SEG. 1:26
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	Título: Mad Max Trilogy	SEG. 1:27
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO ELIPSIS	La arena del desierto impone y se lleva todo lo que está a su paso	SEG. 1:28
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO PARALELO	Un grupo de individuos salen corriendo	SEG. 1:29
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Una mujer en medio del desierto mira a la cámara	SEG. 1:30
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de individuos alaban al líder	SEG. 1:31
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Detalle del manubrio en forma de cráneo	SEG. 1:32
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de motociclistas en medio de la persecución	SEG. 1:33
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Una mujer tiene entre las piernas municiones de bala	SEG. 1:34
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de vehículos e individuos en medio del desierto rojo	SEG. 1:35
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Detalles de los objetos de batalla	SEG. 1:36
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de personas se alistan para atacar	SEG. 1:37
FADE OUT	PARALELO	Un grupo de	SEG. 1:38

SILENCIO		mujeres mira hacia arriba	
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Se observa pasar un convoy	SEG. 1:39
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un motociclista baja por la montaña	SEG. 1:40
MUSICA DE FONDO	PARALELO	El impacto de un vehículo automotor contra otro	SEG. 1:41
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de mujeres en medio del desierto	SEG. 1:42
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de mujeres en medio del desierto	SEG. 1:43
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Una mujer sube al camión con prisa	SEG. 1:44
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Sale un camión en medio de las llamas	SEG. 1:45
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de motociclistas persiguen el camión con las mujeres.	SEG. 1:46
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Un grupo de autos y motos en plena persecución	SEG. 1:47
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Rostros de los perseguidores	SEG. 1:47
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Anuncia el año de su estreno.	SEG. 1:48

Escena 9. Hacia el final

AUDIO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	El rostro de Mad como rehén, a un lado el camión en plena persecución	SEG. 1:49

MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	A contra luz, Mad expresa dolor e incertidumbre	SEG. 1:50
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Explosión	SEG. 1:52
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Describe el título	SEG. 1:53
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	A los locos	SEG. 1:54
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un auto en llamas	SEG. 1:55
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Cielo rojo, en llamas	SEG. 1:56
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	En medio del cielo rojo hay una esperanza	SEG. 1:57
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Se percibe que la mujer dispara un arma de fuego	SEG. 1:59
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un auto se incendia	SEG. 2:00
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Una mujer demuestra dolor ante un posible ataque	SEG. 2:01
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	El tráiler de fondo y en primer plano una vehículo el sale al camino	SEG. 2:02
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Se percibe que la mujer toca al parabrisas	SEG. 2:03
MUSICA DE FONDO	PARALELO	Una explosión precedida de personas combatiendo	SEG. 2:04
MUSICA DE FONDO	PARALELO	El rostro de una mujer con una mirada al horizonte	SEG. 2:05
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	El rostro de Mad, volteando en la ventana	SEG. 2:06
MUSICA DE	CRONOLÓGICO	Una camión	SEG. 2:07

FONDO		sigue rodando en el desierto de noche	
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un grupo amedrenta y dispara al aire	SEG. 2:08
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Una mujer camina	SEG. 2:09
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Una calavera es el encuadre principal	SEG. 2:10
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	El pedal del acelerador y una bota	SEG. 2:11
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un grupo atormenta un camión en pos de guerra	SEG. 2:12
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	El ataque comienza a consumarse	SEG. 2:13
MUSICA DE FONDO	PARALELO	La mujer desolada llora en medio del desierto	SEG. 2:14
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un vehículo en llamas	SEG. 2:15
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	La mujer cae del auto en movimiento	SEG. 2:16
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Una mujer vestida de blanco extiende su mano	SEG. 2:15
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Mad dispara	SEG. 2:17
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un vehículo en llamas y más explosiones	SEG. 2:18
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Tres mujeres observan al exterior	SEG. 2:19
MUSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Un vehículo en llamas	SEG. 2:23
MUSICA DE FONDO	FLASH BACK	La mujer le pregunta al hombre su	SEG. 2:25

		nombre...	
MUSICA DE FONDO	FLASH BACK	Mad Max	SEG. 2:26

Los resultados que arrojan los conteos, el montaje que mayormente se utiliza es el cronológico (35 ocasiones), paralelo con (32 ocasiones), cronológico y elipsis en 8 ocasiones, cronológico paralelo en una ocasión y flash back en una ocasión.

Condiciones de posibilidad de emergencia:

- a. Procedimientos de exclusión: tabú del objeto, el ritual de la circunstancia y derecho del habla. Separación entre la razón y locura.
- b. Principio de clasificación. Fundamentales, poder institucional e interdiscursividad: discurso científico.
Principio de ordenación: El del autor.

c. Procedimientos de control: personas y o Instituciones

Escena 1. El inicio

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 8
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 11
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 34
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 36
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 38
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 40
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 45

CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 50
---------------	-------	----------	--------

Escena 2. La batalla

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 56
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:03
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:06

Escena 3. El amanecer

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:08
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:11

Escena 4. El ritual

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:12
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:13
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:15
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:16

Escena 5. La revancha

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:17

Escena 6. La revolución

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:19

Escena 7. La revolución

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:20
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:21
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:22
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:23
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:25
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:26
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:27
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:28
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:29

CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:30
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:31
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:32
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:33
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:34
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:35
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:36
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:37
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:38
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:39
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:40
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:41
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:42
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:43
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:44
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:45
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:46
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:47
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:47
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:48

Escena 9. Hacia el final

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:49
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:50
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:52
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:53
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:54
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:55
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:56
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:57
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:59
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:00
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:01
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:02
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:03
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:04
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:05
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:06
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:07
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:08

CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:09
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:10
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:11
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:12
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:13
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:14
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:15
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:16
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:15
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:17
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:18
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:19
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 2:23
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:25
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:26

Respecto al procedimiento de exclusión, el derecho del habla está presente en 8 ocasiones, el principio de clasificación, el uso de la razón estuvo presente en 15 ocasiones y la locura en 57 ocasiones.

Reconocimiento e Identificación

Es la comparación entre lo que vemos (Mad MAX) y lo que hemos visto, por ejemplo Star Wars, Terminator, Robocop en donde existen una serie de elemento en común:

Películas de Ciencia Ficción.

Adaptaciones de historietas y o de textos

Seres que luchan por la libertad. Protagonistas y antagonistas.

Salvan a los seres humanos, especie en peligro de extinción.

Enfrentan a seres y/o antagonistas con poderes y armas de gran calibre.

Uso de tomas en contra picada, que demuestren poderío y superioridad.

Planos abiertos y gran post producción de efectos sonoros.

Efectos especiales de video y audio, que generan incertidumbre, batalla.

Generalmente el antagonista es odiado por el espectador.

Hay mayor empatía con los protagonistas.

El protagonista generalmente recibe una recompensa simbólica en el plano del reconocimiento ante la población.

El héroe salva consigue su objetivo.

Tercer eje: Las materialidades y la narración

Escena 1. El inicio

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Logotipos de productoras y distribuidoras	SEG. 1
Fundido a negros	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Diálogo del 911...	SEG. 8
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	En un lugar desértico se ve un auto y un sujeto de espaldas.	SEG. 11
Close Up	VISUAL ACÚSTICA	Max el personaje principal de espaldas	SEG 34
Tight Shot	VISUAL ACÚSTICA	Max el personaje principal se sube al auto	SEG 36
Tight Shot	VISUAL ACÚSTICA	El auto frente a la cámara, arranca	SEG 38
Tight Shot	VISUAL ACÚSTICA	El auto patina y da un arrancón	SEG 40
Tight Shot	VISUAL ACÚSTICA	El auto arranca y desaparece de la escena	SEG 40
Tight Shot	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Detrás otro autos van en persecución por Max	SEG 45
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	Ubicar en contexto al espectador	SEG 50

Escena 2. La batalla

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Choques entre autos y violencia explícita	SEG. 56
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un hombre se arrastra en medio del desastre	SEG. 1:03
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El hombre es capturado y va esposado como rehén	SEG. 1:06

Escena 3. El amanecer

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA	Una mujer mira al horizonte	SEG. 1:08
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA	Se observa una luz en la penumbra	SEG. 1:11

Escena 4. El ritual

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Toma de la ciudad cuando es atacada	SEG. 1:12
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Detalle de que tatúan un cuerpo	SEG. 1:13
TIGHT SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Detalle del tatuaje	SEG. 1:15
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Detalle del tatuaje	SEG. 1:16

Escena 5. La revancha

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA	Se retoma el éxtio y prestigio de los colaboradores	SEG. 1:17

Escena 6. La revolución

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un Tsunami o avalancha va hacia el lugar de los hechos	SEG. 1:18

Escena 7. La huída

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CLOSE UP	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:20
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA	Un grupo de máquinas van en camino	SEG. 1:21
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:22
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un rehén va al frente del grupo	SEG. 1:23
GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA	Se retoma un texto, creador de la trilogía Mad Max	SEG. 1:25
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA	La arena sirve de transición entre tiempo y espacio	SEG. 1:26

Escena 8. La persecución

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CLOSE UP	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El rostro denota angustia, desesperación	SEG. 1:29
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de máquinas van en camino y motociclistas	SEG. 1:31
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Distinguir que se preparan para un enfrentamiento	SEG. 1:33
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una persecución en busca de los que huyen	SEG. 1:34

GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una gran caravana va en persecución de un camión	SEG. 1:35
PLANO DETALLE Y CU	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Los instrumentos de batalla y la búsqueda de esperanza	SEG. 1:36
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un motociclista está en persecución	SEG. 1:37
PLANO DETALLE PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Los instrumentos y la violencia física	SEG. 1:38
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA	Un grupo de mujeres en el desierto	SEG. 1:40
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA	El detalle de la mano de una mujer	SEG. 1:41
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de mujeres en el desierto	SEG. 1:40
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de mujeres mira al frente en medio del desierto	SEG. 1:43
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una mujer sube al camión con prisa	SEG. 1:44
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Sale un camión en medio de las llamas	SEG. 1:45
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de motociclistas persiguen el camión con las mujeres.	SEG. 1:46
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de autos y motos en plena persecución	SEG. 1:47
PLANOS MEDIOS Y CU	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Rostros de los perseguidores	SEG. 1:47

GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA	Anuncia el año de su estreno.	SEG. 1:48
---------	--------------------	-------------------------------	-----------

Escena 9. Hacia el final

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El rostro de Mad como rehén, a un lado el camión en plena persecución	SEG. 1:49
CU	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	A contra luz, Mad expresa dolor e incertidumbre	SEG. 1:50
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Explosión	SEG. 1:52
GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA	Describe el título	SEG. 1:53
GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	A los locos	SEG. 1:54
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un auto en llamas	SEG. 1:55
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Cielo rojo, en llamas	SEG. 1:56
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	En medio del cielo rojo hay una esperanza	SEG. 1:57
PLANO MEDIO	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Se percibe que la mujer dispara un arma de fuego	SEG. 1:59
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un auto se incendia	SEG. 2:00
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una mujer demuestra dolor ante un posible ataque	SEG. 2:01
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El tráiler de fondo y en primer plano	SEG. 2:02

		una vehículo el sale al camino	
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Se percibe que la mujer toca al parabrisas	SEG. 2:03
PLANO GENERAL TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una explosión precedida de personas combatiendo	SEG. 2:04
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	El rostro de una mujer con una mirada al horizonte	SEG. 2:05
MEDIUM SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	El rostro de Mad, volteando en la ventana	SEG. 2:06
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Una camión sigue rodando en el desierto de noche	SEG. 2:07
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Un grupo amedrenta y dispara al aire	SEG. 2:08
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Una mujer camina	SEG. 2:09
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Una calavera es el encuadre principal	SEG. 2:10
PLANO DETALLE	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	El pedal del acelerador y una bota	SEG. 2:11
GRAN PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo atormenta un camión en pos de guerra	SEG. 2:12
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	El ataque comienza a consumarse	SEG. 2:13
PLANO GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	La mujer desolada llora en medio del desierto	SEG. 2:14
PLANO DETALLE Y GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un vehículo en llamas	SEG. 2:15
PLANO	VISUAL	La mujer cae del	SEG. 2:16

GENERAL	ACÚSTICA VIOLENTA	auto en movimiento	
PLANO MEDIO	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Una mujer vestida de blanco extiende su mano	SEG. 2:15
PLANO MEDIO	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Mad dispara	SEG. 2:17
PLANO DETALLE Y GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un vehículo en llamas y más explosiones	SEG. 2:18
GROUP SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Tres mujeres observan al exterior	SEG. 2:19
PLANO DETALLE Y GENERAL	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un vehículo en llamas	SEG. 2:23
TWO SHOT	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	La mujer le pregunta al hombre su nombre...	SEG. 2:25
GRÁFICO	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Mad Max	SEG. 2:26

En el contexto de las materialidades los resultados son:

En 24 ocasiones la materialidad acústica visual, está presente prácticamente en el desarrollo de todo el tráiler.

Le sigue la materialidad violenta, aquella que se logra identificar en 47 ocasiones.

La no violenta se identifica en 11 ocasiones.

ANÁLISIS DEL TRAILER TOMORROWLAND

El *trailer* tiene una duración de 2 minutos con 14 segundos.

Está dividido en escenas para descifrar sus diversos momentos. De las cuales se distinguen y se renombran las que a continuación permiten su clasificación:

Escena 1. El comienzo

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Contexto	Castillo de Disney	SEG. 1
Plano detalle	Cronometro	Toma del cronometro digital	SEG. 4
Medium Shot	Emociones	El personaje meditativo y voz en off.	SEG. 10
Medium Shot	Contexto	De espaldas el personaje mira los monitores	SEG 10
Planos generales	Ubicación	Toma de edificios emblemáticos y simbólicos	SEG 12
Two shot	Dos personajes	El oficial vacía objetos sobre la mesa...	SEG 16
Plano detalle	Énfasis en un objeto	Un prendedor se queda en el soporte...	SEG 17
Two shot	Dos personajes	Diálogo entre oficial y mujer...	SEG 20
Medium shot	Ubicar en contexto y dar seguimiento	La joven explica que el objeto no es suyo.	SEG 22
Medium shot	Ubicar en contexto	La joven se traslada a otro lugar a levantar el objeto, se asusta y regresa al mismo sitio.	SEG 23
Plano general	Abierto, contexto	Los integrantes de la sala voltean a ver lo que sucede.	SEG 24
Medium shot	Expresión	Ella se asombra ante la situación	SEG 25
Close Up	Expresión Facial	Plano cerrado de el asombro de la chica	SEG 42

Escena 2. El trayecto

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Gran plano general	Contexto y ubicación	Una calle y pasa un auto	SEG. 26
Plano detalle	Contexto objeto	Se observa a detalle el objeto en la mano de la chica	SEG. 28
Two shot	Dos personas dialogando	La chica su padre y trata de explicarle....	SEG. 29
Plano americano	Contexto	Ella mueve el objeto y se transporta a otro lugar,	SEG. 31
Plano General	Contexto	Ella mira hacia atrás y ve una ciudad	SEG. 40
Two shot	Contexto	Diálogo entre el padre y la hija	SEG. 41
Medium shot	Expresión	Ella se queda sorprendida...	SEG. 42
Plano detalle	Gráfico	Disney presenta	SEG. 43

Escena 3. El trayecto

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano General	Contexto	Una motocicleta pasa por la calle	SEG. 45
Plano General	Contexto y ubicación	La chica sale caminando	SEG. 47
Plano General	Contexto	Ella está frente al perro	SEG. 49
Plano General	Contexto	De espaldas en picada ella frente al perro.	SEG. 50
Close up	Expresión	Ve la reacción del perro	SEG. 51
Plano General	Contexto	La chica se aleja del perro	SEG. 52
Close up	Contexto	Ella entra a la casa	SEG. 53
Plano detalle	Ubicación	De talle del lugar y símbolo	SEG. 55
Medium shot	Ubicación	La chica mirando a la cámara de seguridad	SEG. 56
Plano general	Ubicación,	La chica sale	SEG. 57

	reacción	volando	
Plano detalle	Ubicación	De talle del prendedor y los pies de una persona	SEG. 1:00
Medium shot	Ubicación	La chica en el piso inicia el diálogo...	SEG. 1:02
Medium shot	Subjetivo	La mirada del chica al protagonista...	SEG. 1:04
Plano detalle	Gráfico	Del director de los Increibles	SEG. 1:05

Escena 3. El lugar

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Contexto	La se encuentra en otro lugar	SEG. 1:08
Gran plano general	Contexto	Se mira desde arriba un lugar distinto	SEG. 1:09
Group shot	Contexto	La chica esta dentro de este lugar	SEG. 1:11
Plano medio	Ubicación	La chica de espaldas observa lo que allí hay	SEG. 1:12
Plano detalle	Mirada subjetiva	Detalle de la chica en transporte volador	SEG. 1:14
Plano general	Gráfico	Y Misión Imposible, Protocolo Fantasma	SEG. 1:15

Escena 5. El master

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Contexto	Una personas de espaldas mirando las pantallas	SEG. 1:16
Close Up	Emoción	Ella mirando y escuchando con atención	SEG. 1:17

Two Shot	Diálogo	Entre los personajes	SEG. 1:18
----------	---------	----------------------	-----------

Escena 6. Lo desconocido

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Gran Plano general	Contexto	Toma abierta de los edificios y objetos voladores	SEG. 1:19
Medium shot	Emociones	Un sujeto escucha con atención	SEG. 1:22
Two shot	Diálogo	Protagonistas en conversación....	SEG. 1:24
Medium shot	Diálogo	Acompañamiento del personaje hacia otros monitores	SEG. 1:25
Two shot	Diálogo	Tiran la puerta repentinamente, los dos personajes se sorprenden	SEG. 1:26
Medium shot	Contexto	Un individuo con arma y linterna en verde...	SEG. 1:27
Two shot	El escape	Ambos salen corriendo	SEG. 1:28
Plano detalle	Explosión	En la habitación se percibe un artefacto que explota	SEG. 1:29
Plano general	Buscan resguardarse	Ambos personajes se esconden en la tina	SEG. 1:30
Plano detalle	Dispositivos	Control y tomas cerradas	SEG. 1:32
Plano general	Contexto	Ambos salen disparados	SEG. 1:35
Plano general	Gráfico	George Clooney	SEG. 1:37
Three shot	Contexto	Tres de ellos están en un cuarto oscuro	SEG. 1:39
Two shot	Contexto	Dos personajes caminan en una	SEG. 1:39

		habitación	
Plano detalle	Ubicación	Detalle del medidor del tiempo	SEG. 1:40
Plano detalle	Contexto	Los personajes corren en un pasillo	SEG. 1:41
Medium shot	Emociones	El personaje voltea	SEG. 1:42
Plano general	Huída	Los personajes corren escapando	SEG. 1:43
Plano general	Escapando	Los personajes siguen escapando	SEG. 1:44
Plano general	Ataque y contexto	Les disparan	SEG. 1:45
Plano general	Contexto	Los personajes salen del recinto	SEG. 1:46
Plano general	Contexto	Un grupo de robots pelean	SEG. 1:47
Plano general	Contexto	Salen de una puerta impactadas por ataques de fuego	SEG. 1:48
Plano general	Contexto	Un grupo de 3 dialogan	SEG. 1:49
Two shot	Emociones	Diálogo	SEG. 1:50
Medium shot	Emoción	La protagonista frente a la cámara	SEG. 1:51
Plano general	Contexto	Se mira la ciudad	SEG. 1:52
Three shot	Contexto	Diálogo entre tres personajes	SEG. 1:53
Plano detalle	Objeto	Se mira el objeto	SEG. 1:54
Plano general	Contexto	Una estructura metálica dorada	SEG. 1:55
Plano general	Contexto	Una estructura metálica dorada desde arriba	SEG. 1:56
Plano general	Contexto	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 1:57
Plano detalle	Objeto	Se mira el objeto	SEG. 1:58
Two shot	Emociones	Diálogo	SEG. 1:59
Plano general	Contexto	La nave despega	SEG. 2:00
Two shot	Emociones	Diálogo	SEG. 2:01

Medium shot	Emociones	El personaje de frente a la cámara	SEG. 2:02
Plano general	Contexto	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 2:03
Plano general	Contexto	La nave vista desde arriba	SEG. 2:04
Plano general	Gráfico	Tomorrowland	SEG. 2:06
Plano general	Contexto	La chica camina hacia la ciudad	SEG. 2:12
Plano general	Gráfico	Muy pronto solo en cines	SEG. 2:14

En este primer recuento se puede identificar los siguientes datos cuantificables:

Total de tomas: 87

Plano General: 33

Close Up: 3

Plano Detalle: 12

Gran Plano General: 3

Medium shot: 18

Two Shot: 15

Three shot: 1

Plano Americano: 1

Group shot: 1

El plano general, que es que mayor número de ocasiones se presenta con 33, denota escenas abiertas de batallas y persecución constante. Posteriormente el ritmo de la música invita a que en la edición sean los planos a detalle, aquellos que sirvan de transición, contexto y preámbulo de las escenas.

El gran plano general, que se utiliza en 3 ocasiones, más los planos medios de igual forma. Los primeros denotan batalla, sangre, ambientación y contextualización, mientras que los segundos invitan al espectador a entender aquellas emociones y sentimientos propios de los personajes de la historia.

Los gráficos son el hilo conductor y la referencia, que permiten tener una narración de lo que sucede.

Los planos de group shot, two shot y three shot, son aquellos que permiten entablar diálogo, lo más cercano a la no violencia en el desarrollo y análisis del tráiler.

Los ángulos y movimientos que se presentan en el tráiler son:

Escena 1. El comienzo

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Medio	Acompañamiento	Castillo de Disney	SEG. 1
Picada	Acercamiento	Toma del cronometro digital	SEG. 4
Over shoulder	Traveling Arround	El presonaje meditativo y voz en off.	SEG. 10
Subjetivo	Paneo	De espaldas el personaje mira los monitores	SEG 11
Subjetivo	Dolly in	Toma de edificios emblemáticos y simbólicos	SEG 12

Medio	Fijo	El oficial vacía objetos sobre la mesa...	SEG 16
Medio	Fijo	Un prendedor se queda en el soporte...	SEG 17
Medio	Fijo	Diálogo entre oficial y mujer...	SEG 20
Medio	Fijo	La joven explica que el objeto no es suyo....	SEG 22
Medio	Fijo	La joven se traslada a otro lugar a levantar el objeto, se asusta y regresa al mismo sitio.	SEG 23
Medio	Fijo	Los integrantes de la sala voltean a ver lo que sucede.	SEG 24
Medio	Fijo	Ella se asombra ante la situación	SEG 25
Medio	Fijo	Plano cerrado de el asombro de la chica	SEG 26

Escena 2. El trayecto

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Medio	Fijo	Una calle y pasa un auto	SEG. 26
Medio	Fijo	Se observa a detalle el objeto en la mano de la chica	SEG 28
Medio	Fijo	La chica su padre y trata de explicarle....	SEG. 29
Medio	Tilt Down	Ella suelta el objeto y se transporta a otro lugar,	SEG. 31
Medio	Traveling	Ella mira hacia atrás y ve una	SEG. 40

		ciudad...	
Medio	Fijo	Diálogo entre el padre y la hija	SEG. 41
Medio	Fijo	Ella se queda sorprendida...	SEG. 42
Medio	Fijo	Disney presenta	SEG. 43

Escena 3. El trayecto

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Medio	Fijo	Una motocicleta pasa por la calle	SEG. 45
Contrapicada	Acompañamiento	La chica sale caminando	SEG. 47
Medio	Fijo	Ella está frente al perro	SEG. 49
Picada	Fijo	De espaldas en picada ella frente al perro.	SEG. 50
Contrapicada	Fijo	Ve la reacción del perro	SEG. 51
Contrapicada	Acompañamiento	La chica se aleja del perro	SEG. 52
Contrapicada	Fijo	Ella entra a la casa	SEG. 53
Subjetivo	Fijo	De talle del lugar y símbolo	SEG. 55
Picada	Fijo	La chica mirando a la cámara de seguridad	SEG. 56
Contrapicada	Acompañamiento	La chica sale volando	SEG. 57
Medio	Fijo	De talle del prendedor y los pies de una persona	SEG. 1:00
Picada	Fijo	La chica en el piso inicia el diálogo...	SEG. 1:02
Subjetivo	Fijo	La mirada del chica al protagonista...	SEG. 1:04
Medio	Fijo	Del director de los Increíbles	SEG. 1:05

Escena 3. El lugar

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Over shoulder	Fijo	La se encuentra en otro lugar	SEG. 1:08
Contrapicada	Acompañamiento	Se mira desde arriba un lugar distinto	SEG. 1:09
Contrapicada	Fijo	La chica esta dentro de este lugar	SEG. 1:11
Subjetivo	Fijo	La chica de espaldas observa lo que allí hay	SEG. 1:12
Contrapicada	Fijo	Detalle de la chica en transporte volador	SEG. 1:14
Medio	Fijo	Y Misión Imposible, Protocolo Fantasma	SEG. 1:15

Escena 5. El master

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Over shoulder	Paneo	Una personas de espaldas mirando las pantallas	SEG. 1:16
Contrapicada	Traveling	Ella mirando y escuchando con atención	SEG. 1:17
Over shoulder	Fijo	Entre los personajes	SEG. 1:18

Escena 6. Lo desconocido

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Contrapicada	Acompañamiento	Toma abierta de los edificios y objetos voladores	SEG. 1:19
Contrapicada	Dolly in	Un sujeto escucha con	SEG. 1:22

		atención	
Over shoulder	Fijo	Protagonistas en conversación....	SEG. 1:24
Medio	Acompañamiento	Acompañamiento del personaje hacia otros monitores	SEG. 1:25
Picada	Fijo	Tiran la puerta repentinamente, los dos personajes se sorprenden	SEG. 1:26
Contrapicada	Acompañamiento	Un individuo con arma y linterna en verde...	SEG. 1:27
Contrapicada	Acompañamiento	Ambos salen corriendo	SEG. 1:28
Picada	Fijo	En la habitación se percibe un artefacto que explota	SEG. 1:29
Medio	Fijo	Ambos personajes se esconden en la tina	SEG. 1:30
Subjetivo	Fijo	Control y tomas cerradas	SEG. 1:32
Medio	Fijo	Ambos salen disparados	SEG. 1:35
Medio	Fijo	George Clooney	SEG. 1:37
Contrapicada	Fijo	Tres de ellos están en un cuarto oscuro	SEG. 1:39
Over Shoulder	Acompañamiento	Dos personajes caminan en una habitación	SEG. 1:39
Medio	Fijo	Detalle del medidor del tiempo	SEG. 1:40
Medio	Acompañamiento	Los personajes corren en un pasillo	SEG. 1:41
Contrapicada	Acompañamiento	El personaje voltea	SEG. 1:42
Medio	Acompañamiento	Los personajes corren	SEG. 1:43

		escapando	
Medio	Acompañamiento	Los personajes siguen escapando	SEG. 1:44
Contrapicada	Fijo	Les disparan	SEG. 1:45
Medio	Fijo	Los personajes salen del recinto	SEG. 1:46
Medio	Acompañamiento	Un grupo de robots pelean	SEG. 1:47
Medio	Fijo	Salen de una puerta impactadas por ataques de fuego	SEG. 1:48
Over shoulder	Fijo	Un grupo de 3 dialogan	SEG. 1:49
Medio	Traveling around	Diálogo	SEG. 1:50
Medio	Fijo	La protagonista frente a la cámara	SEG. 1:51
Contrapicada	Acompañamiento	Se mira la ciudad	SEG. 1:52
Medio	Fijo	Diálogo entre tres personajes	SEG. 1:53
Subjetivo	Fijo	Se mira el objeto	SEG. 1:54
Medio	Fijo	Una estructura metálica dorada	SEG. 1:55
Cenital	Acompañamiento	Una estructura metálica dorada desde arriba	SEG. 1:56
Medio	Acompañamiento	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 1:57
Contrapicada	Fijo	Se mira el objeto	SEG. 1:58
Medio	Fijo	Diálogo	SEG. 1:59
Over shoulder	Acompañamiento	La nave despega	SEG. 2:00
Medio	Fijo	Diálogo	SEG. 2:01
Medio	Fijo	El personaje de frente a la cámara	SEG. 2:02
Medio	Fijo	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 2:03
Medio	Fijo	La nave vista desde arriba	SEG. 2:04
Medio	Acompañamiento	Tomorrowland	SEG. 2:06
Over shoulder	Acompañamiento	La chica camina	SEG. 2:12

		hacia la ciudad	
Medio	Fijo	Muy pronto solo en cines	SEG. 2:14

Los movimientos de cámara son 105 en total, de los cuales: 25 de acompañamiento, 1 acercamiento, Travleing arround: 3, Paneo 2, Dolly in 2, Fijo 69, Traveling 2, Tilt down 1.

Los ángulos de cámara son en total 110, de los cuales medio: 61, Picada 6, Over shoulder 11, Subjetivo 7, Contrapicada 25.

Sonido y Montaje.

Escena 1. El comienzo

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Efx fuegos pirotécnicos	Cronológico	Castillo de Disney	SEG. 1
Efx Reloj	Cronológico	Toma del cronometro digital	SEG. 4
Voz en Off: Cads segundo	Elipsis	El personaje meditativo y voz en off.	SEG. 9
Voz off	Cronológico	De espaldas el personaje mira los monitores	SEG 10
Voz Off y Efx	Elipsis	Toma de edificios emblemáticos y simbólicos	SEG 12
Ambiente	Paralelo	El oficial vacía objetos sobre la mesa...	SEG 16
Ambiente	Cronológico	Un prendedor se queda en el soporte...	SEG 17
Diálogo	Cronológico	Diálogo entre oficial y mujer...	SEG 20
Diálogo	Cronológico	La joven explica que el objeto no es suyo....	SEG 22
Efx	Flash Forward	La joven se traslada a otro	SEG 23

		lugar a levantar el objeto, se asusta y regresa al mismo sitio.	
Efx grito	Flash Back	Los integrantes de la sala voltean a ver lo que sucede.	SEG 24
Efx	Cronológico	Ella se asombra ante la situación	SEG 25
Efx	Cronológico	Plano cerrado de el asombro de la chica	SEG 27

Escena 2. El trayecto

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Efx automovil	Elipsis	Una calle y pasa un auto	SEG. 26
Ambiente. Voz Off	Cronológico	Se observa a detalle el objeto en la mano de la chica	SEG 28
Diálogo	Cronológico	La chica su padre y trata de explicarle....	SEG. 29
Diálogo	Cronológico	Ella mueve el objeto y se transporta a otro lugar,	SEG. 31
Efx Voz off	Flash Forward	Ella mira hacia atrás y ve una ciudad...	SEG. 40
Diálogo	Flash Back	Diálogo entre el padre y la hija	SEG. 41
Diálogo	Cronológico	Ella se queda sorprendida...	SEG. 42
Música	Elipsis	Disney presenta	SEG. 43

Escena 3. El trayecto

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Efx	Elipsis	Una motocicleta pasa por la calle	SEG. 45
Música	Elipsis	La chica sale caminando	SEG. 47
Voz Off	Cronológico	Ella está frente	SEG. 49

		al perro	
Efx	Cronológico	De espaldas en picada ella frente al perro.	SEG. 50
Diálogo	Cronológico	Ve la reacción del perro	SEG. 51
Diálogo	Cronológico	La chica se aleja del perro	SEG. 52
Diálogo	Cronológico	Ella entra a la casa	SEG. 53
Diálogo	Cronológico	De talle del lugar y símbolo	SEG. 55
Diálogo	Cronológico	La chica mirando a la cámara de seguridad	SEG. 56
Diálogo Efx	Cronológico	La chica sale volando	SEG. 57
Efx	Elipsis	De talle del prendedor y los pies de una persona	SEG. 1:00
Diálogo	Cronológico	La chica en el piso inicia el diálogo...	SEG. 1:02
Diálogo	Cronológico	La mirada del chica al protagonista...	SEG. 1:04
Efx Música	Elipsis	Del director de los Increíbles	SEG. 1:05

Escena 3. El lugar

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Elipsis	La se encuentra en otro lugar	SEG. 1:08
Gran plano general	Cronológico	Se mira desde arriba un lugar distinto	SEG. 1:09
Group shot	Cronológico	La chica esta dentro de este lugar	SEG. 1:11
Plano medio	Cronológico	La chica de espaldas observa lo que allí hay	SEG. 1:12
Plano detalle	Cronológico	Detalle de la	SEG. 1:14

		chica en transporte volador	
Plano general	Elipsis	Y Misión Imposible, Protocolo Fantasma	SEG. 1:15

Escena 5. El master

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Diálogo	Elipsis	Una personas de espaldas mirando las pantallas	SEG. 1:16
Diálogo	Flash forward	Ella mirando y escuchando con atención	SEG. 1:17
Diálogo	Cronológico	Entre los personajes	SEG. 1:18

Escena 6. Lo desconocido

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Diálogo	Cronológico	Toma abierta de los edificios y objetos voladores	SEG. 1:19
Diálogo	Elipsis	Un sujeto escucha con atención	SEG. 1:22
Diálogo	Elipsis	Protagonistas en conversación....	SEG. 1:24
Diálogo	Cronológico	Acompañamiento del personaje hacia otros monitores	SEG. 1:25
Diálogo	Cronológico	Tiran la puerta repentinamente, los dos personajes se sorprenden	SEG. 1:26
Diálogo	Cronológico	Un individuo con arma y linterna en verde...	SEG. 1:27
Diálogo	Cronológico	Ambos salen corriendo	SEG. 1:28
Diálogo	Cronológico	En la habitación se percibe un	SEG. 1:29

		artefacto que explota	
Diálogo	Cronológico	Ambos personajes se esconden en la tina	SEG. 1:30
Efx	Cronológico	Control y tomas cerradas	SEG. 1:32
Efx	Cronológico	Ambos salen disparados	SEG. 1:35
Efx Música	Elipsis	George Clooney	SEG. 1:37
Diálogo	Elipsis	Tres de ellos están en un cuarto oscuro	SEG. 1:39
Diálogo	Cronológico	Dos personajes caminan en una habitación	SEG. 1:39
Diálogo	Cronológico	Detalle del medidor del tiempo	SEG. 1:40
Diálogo	Cronológico	Los personajes corren en un pasillo	SEG. 1:41
Diálogo	Cronológico	El personaje voltea	SEG. 1:42
Efx	Elipsis	Los personajes corren escapando	SEG. 1:43
Efx	Elipsis	Los personajes siguen escapando	SEG. 1:44
Efx	Elipsis	Les disparan	SEG. 1:45
Efx	Elipsis	Los personajes salen del recinto	SEG. 1:46
Efx	Elipsis	Un grupo de robots pelean	SEG. 1:47
Efx	Elipsis	Salen de una puerta impactadas por ataques de fuego	SEG. 1:48
Efx	Elipsis	Un grupo de 3 dialogan	SEG. 1:49
Diálogo	Elipsis	Diálogo	SEG. 1:50
Diálogo	Elipsis	La protagonista frente a la cámara	SEG. 1:51

Diálogo	Elipsis	Se mira la ciudad	SEG. 1:52
Diálogo	Elipsis	Diálogo entre tres personajes	SEG. 1:53
Efx	Elipsis	Se mira el objeto	SEG. 1:54
Efx	Elipsis	Una estructura metálica dorada	SEG. 1:55
Efx	Elipsis	Una estructura metálica dorada desde arriba	SEG. 1:56
Efx	Elipsis	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 1:57
Efx	Elipsis	Se mira el objeto	SEG. 1:58
Diálogo	Cronológico	Diálogo	SEG. 1:59
Efx	Cronológico	La nave despega	SEG. 2:00
Efx	Cronológico	Diálogo	SEG. 2:01
Efx	Cronológico	El personaje de frente a la cámara	SEG. 2:02
Efx	Cronológico	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 2:03
Efx	Cronológico	La nave vista desde arriba	SEG. 2:04
Efx, Música	Elipsis	Tomorrowland	SEG. 2:06
Diálogo	Elipsis	La chica camina hacia la ciudad	SEG. 2:12
Efx	Elipsis	Muy pronto solo en cines	SEG. 2:14

El total de tomas en donde se identifica el montaje es de 86, lo que equivale al 100%. El montaje cronológico se identifica en 26 ocasiones, lo equivalente al 53.4 %. Le sigue la elipsis, en 34 ocasiones, lo que equivale al 39.5%. El flash forward, se presenta en 3 ocasiones, lo que equivale al 3.4%. El flash back, se presenta en 2 ocasiones, equivalente al 2.3%. El montaje paralelo se identifica en una ocasión, lo que equivale al 1.1%.

Las condiciones de producción de los discursos audiovisuales:

Condiciones de posibilidad de emergencia:

- a. Procedimientos de exclusión: tabú del objeto, el ritual de la circunstancia y derecho del habla. Separación entre la razón y locura.
- b. Principio de clasificación. Fundamentales, poder institucional.interdiscursividad: discurso científico.
Principio de ordenación: El del autor.
- c. Procedimientos de control: personas y o Instituciones

Escena 1. El comienzo

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 4
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 10
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 11
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 12
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 16
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 17
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 20
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 22
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 23
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 24
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 25

DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 26
-------------------	-------	----------	--------

Escena 2. El trayecto

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 26
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 28
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 29
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 31
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 40
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 41
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 42
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 43

Escena 3. El trayecto

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 45
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 47
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 49
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 50
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 51
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 52
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 53
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 55
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 56
TABÚ DEL OBJETO	LOCURA	PERSONAS	SEG. 57
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:00

TABÚ DEL OBJETO	LOCURA	INSTITUCIONES	SEG. 1:02
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:04
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:05

Escena 4. El lugar

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:08
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:09
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:11
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:12
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:14
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:15

Escena 5. El master

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:16
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:17
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:18

Escena 6. Lo desconocido

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:19
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:22
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:24
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:25
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:26
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:27
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:28
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:29
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:30
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:32

CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:35
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:37
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:39
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:39
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:40
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:41
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:42
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:43
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:44
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:45
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:46
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:47
CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG. 1:48
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:49
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:50
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:51
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:52
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:53
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:54
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:55
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:56
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:57
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1:58
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:59
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 2:00
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:01
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:02
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:03
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 2:04
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 2:06
CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 2:12
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 2:14

El procedimiento de exclusión es:

Tabú del objeto: 8- 8.4%

Circunstancia: 28-29.4%
Derecho del habla: 59-62.1%

De acuerdo al principio de clasificación:

Razón: 79-83.1%
Locura: 16-16.8%

Reconocimiento e Identificación

Es la comparación entre lo que vemos (Tomorrowland) y lo que hemos visto, por ejemplo Historia sin fin, Avatar, Alicia en el país de las maravillas en donde existen una serie de elementos en común:
Películas de Ciencia Ficción.

Adaptaciones de historietas y o de textos

De la inocencia de un protagonista que tiene la chispa y la valentía de ver otros niveles de realidad

Hay un objeto mágico, que hace que se viaje a otro mundo

Hay seres mágicos, antagonista y protagonistas

Uso de tomas en contra picada, que demuestren poderío y superioridad de los antagonistas.

Planos abiertos y gran post producción de efectos sonoros.

Efectos especiales de video y audio, que generan el cambio de mundos y escenarios.

Generalmente el antagonista es odiado por el espectador.

Hay mayor empatía con los protagonistas.

El protagonista tiene cualidades y virtudes que no son necesariamente físicas, si no morales

Las materialidades y la narración

Escena 1. El comienzo

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Castillo de Disney	SEG. 1
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Toma del cronometro digital	SEG. 4

Medium Shot	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	El personaje meditativo y voz en off.	SEG. 10
Medium Shot	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	De espaldas el personaje mira los monitores	SEG 10
Planos generales	VISUAL ACÚSTICA	Toma de edificios emblemáticos y simbólicos	SEG 12
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	El oficial vacía objetos sobre la mesa...	SEG 16
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Un prendedor se queda en el soporte...	SEG 17
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo entre oficial y mujer...	SEG 20
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La joven explica que el objeto no es suyo....	SEG 22
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La joven se traslada a otro lugar a levantar el objeto, se asusta y regresa al mismo sitio.	SEG 23
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Los integrantes de la sala voltean a ver lo que sucede.	SEG 24
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	Ella se asombra ante la situación	SEG 25
Close Up	VISUAL ACÚSTICA	Plano cerrado de el asombro de la chica	SEG 27

Escena 2. El trayecto

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Gran plano general	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Una calle y pasa un auto	SEG. 26
Plano detalle	VISUAL	Se observa a	SEG 28

	ACÚSTICA	detalle el objeto en la mano de la chica	
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	La chica su padre y trata de explicarle....	SEG. 29
Plano americano	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Ella nueve el objeto y se transporta a otro lugar,	SEG. 31
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	Ella mira hacia atrás y ve una ciudad...	SEG. 40
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo entre el padre y la hija	SEG. 41
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	Ella se queda sorprendida...	SEG. 42
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Disney presenta	SEG. 43

Escena 3. El trayecto continúa

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	Una motocicleta pasa por la calle	SEG. 45
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	La chica sale caminando	SEG. 47
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	Ella está frente al perro	SEG. 49
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	De espaldas en picada ella frente al perro.	SEG. 50
Close up	VISUAL ACÚSTICA	Ve la reacción del perro	SEG. 51
Plano General	VISUAL ACÚSTICA	La chica se aleja del perro	SEG. 52
Close up	VISUAL ACÚSTICA	Ella entra a la casa	SEG. 53
Plano detalle	VISUAL	De talle del	SEG. 55

	ACÚSTICA	lugar y símbolo	
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La chica mirando a la cámara de seguridad	SEG. 56
Plano general	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	La chica sale volando	SEG. 57
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	De talle del prendedor y los pies de una persona	SEG. 1:00
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La chica en el piso inicia el diálogo...	SEG. 1:02
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La mirada del chica al protagonista...	SEG. 1:04
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Del director de los Increíbles	SEG. 1:05

Escena 4. El lugar

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	La se encuentra en otro lugar	SEG. 1:08
Gran plano general	VISUAL ACÚSTICA	Se mira desde arriba un lugar distinto	SEG. 1:09
Group shot	VISUAL ACÚSTICA	La chica esta dentro de este lugar	SEG. 1:11
Plano medio	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	La chica de espaldas observa lo que allí hay	SEG. 1:12
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Detalle de la chica en transporte volador	SEG. 1:14
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Y Misión Imposible, Protocolo Fantasma	SEG. 1:15

Escena 5. El master

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Una personas de espaldas mirando las pantallas	SEG. 1:16
Close Up	VISUAL ACÚSTICA NO VIOLENTA	Ella mirando y escuchando con atención	SEG. 1:17
Two Shot	VISUAL ACÚSTICA	Entre los personajes	SEG. 1:18

Escena 6. Lo desconocido

TOMAS	MATERIALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Gran Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Toma abierta de los edificios y objetos voladores	SEG. 1:19
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	Un sujeto escucha con atención	SEG. 1:22
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Protagonistas en conversación....	SEG. 1:24
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	Acompañamiento del personaje hacia otros monitores	SEG. 1:25
Two shot	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Tiran la puerta repentinamente, los dos personajes se sorprenden	SEG. 1:26
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un individuo con arma y linterna en verde...	SEG. 1:27
Two shot	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Ambos salen corriendo	SEG. 1:28
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	En la habitación se percibe un artefacto que explota	SEG. 1:29
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Ambos personajes se esconden en la tina	SEG. 1:30
Plano detalle	VISUAL	Control y tomas	SEG. 1:32

	ACÚSTICA	cerradas	
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Ambos salen disparados	SEG. 1:35
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	George Clooney	SEG. 1:37
Three shot	VISUAL ACÚSTICA	Tres de ellos están en un cuarto oscuro	SEG. 1:39
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Dos personajes caminan en una habitación	SEG. 1:39
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Detalle del medidor del tiempo	SEG. 1:40
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Los personajes corren en un pasillo	SEG. 1:41
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	El personaje voltea	SEG. 1:42
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Los personajes corren escapando	SEG. 1:43
Plano general	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Los personajes siguen escapando	SEG. 1:44
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Les disparan	SEG. 1:45
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Los personajes salen del recinto	SEG. 1:46
Plano general	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Un grupo de robots pelean	SEG. 1:47
Plano general	VISUAL ACÚSTICA VIOLENTA	Salen de una puerta impactadas por ataques de fuego	SEG. 1:48
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Un grupo de 3 dialogan	SEG. 1:49
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo	SEG. 1:50

Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	La protagonista frente a la cámara	SEG. 1:51
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Se mira la ciudad	SEG. 1:52
Three shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo entre tres personajes	SEG. 1:53
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Se mira el objeto	SEG. 1:54
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Una estructura metálica dorada	SEG. 1:55
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Una estructura metálica dorada desde arriba	SEG. 1:56
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 1:57
Plano detalle	VISUAL ACÚSTICA	Se mira el objeto	SEG. 1:58
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo	SEG. 1:59
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	La nave despega	SEG. 2:00
Two shot	VISUAL ACÚSTICA	Diálogo	SEG. 2:01
Medium shot	VISUAL ACÚSTICA	El personaje de frente a la cámara	SEG. 2:02
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Todo voltean a ver que hace ruido y despega	SEG. 2:03
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	La nave vista desde arriba	SEG. 2:04
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Tomorrowland	SEG. 2:06
Plano general	VISUAL	La chica camina	SEG. 2:12

	ACÚSTICA	hacia la ciudad	
Plano general	VISUAL ACÚSTICA	Muy pronto solo en cines	SEG. 2:14

Del total de materialidades 69 son acústicas visuales, 10 acústicas visuales violentas y 7 acústicas visuales no violentas.

THE JUNGLE BOOK

El *trailer* tiene una duración de 1 minuto con 45 segundos.

Está dividido en escenas para descifrar sus diversos momentos. De las cuales se distinguen y se renombran las que a continuación permiten su clasificación:

Escena 1. El inicio

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano detalle	Contexto	Animación castillo de Disney	SEG. 1
Plano medio	Contexto	Ángulo Subjetivo	SEG. 8
Gran Plano General	Contexto y ubicación	En medio de la selva, se ve una toma de ubicación	SEG. 13
Plano General	Contexto	Movimiento circular en subjetiva	SEG 16
Plano General	Ubicación	El protagonista en medio del lugar	SEG 21
Plano Detalle	Expectativa	El letrero "muy pronto"	SEG 23
Plano General	Contexto	Los animales en medio de la selva	SEG 25
Plano Detalle	Incertidumbre, temor	Las garras del tigre	SEG 26
Plano Detalle	Fortaleza	El tigre demuestra su poderío	SEG 28
Plano General	Ubicar en contexto	Ubicar en contexto al espectador	SEG 29
Plano Doble	Emociones	El protagonista	SEG. 30

		con el lobo	
Gran Plano General	Contexto y ubicación	A lo lejos se ve a fondo el fuego	SEG. 32
Plano Detalle	Referencia	Gráficos de referencia.	SEG 34
Plano Detalle	Contexto y ubicación	El protagonista en medio del lugar	SEG 36
Plano General	Expectativa	Mogly y la pantera	SEG 38
Plano General	Contexto y ubicación	Contacto hombre-animal salvaje	SEG 40

Escena 2. El despertar de la selva

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Contexto	Un grupo de elefantes en camino	SEG. 41
Plano Detalle	Contexto	Letrero: "Y el director de IRONMAN..."	SEG. 43
Plano General	Contexto y ubicación	Mogly entre los animales	SEG. 46
Plano Detalle	Incertidumbre	La pantera camina hacia Mogly	SEG 47
Gran Plano General	Ubicación	Un grupo de animales va en camino..	SEG 48
Plano General	Expectativa	Mogly monta a Balo	SEG 49
Plano General	Contexto	Mogly de frente a los elefantes	SEG 50
Plano General	Incertidumbre,	Mogly en medio de la cueva, detrás los simios	SEG 53
Plano Medio	Expectativa	Mogly mira desconcertado	SEG 54

Escena 3. La persecución

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Incertidumbre	Mogly corre por las ramas de los árboles...	SEG. 55
Plano general	Incertidumbre	Mogly corre de	SEG. 57

		frente a la cámara	
Plano General	Contexto	El tigre ataca al protagonista	SEG.1:01
Plano General	Ubicación	La pantera y el tigre se enfrentan	SEG 1:02
Plano Detalle	Expectativa	El tigre se da cuenta que Mogly, huye	SEG 1:03
Plano Medio	Temor	Mogly huye	SEG 1:04
Plano Detalle	Temor	El tigre va tras su presa	SEG 1:05
Plano General	Huída	Mogly brinca	SEG 1:06

Escena 4. Hacia el final

TOMAS	FUNCIONALIDAD	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Diálogo	Mogly escucha a la serpiente	SEG. 1:07
Plano general	Incertidumbre	Mogly en medio de una cueva	SEG. 1:12
Plano detalle	Contexto	El rostro del simio	SEG.1:13
Plano General	Contexto	Mogly por encima de las llamas	SEG 1:14
Plano General	Contexto	El protagonista sigue huyendo	SEG 1:15
Plano General	Ubicación	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
Plano General	Huida	Mogly encima de un simio	SEG 1:17
Plano General	Contexto	Un gran simio en la cueva	SEG 1:18
Plano General	Contexto	La serpiente le habla a Mogly	SEG 1:19
Plano General	Ubicación	La pantera se desplaza	SEG 1:20
Plano General	Contexto	Mogly enfrente de Baloo	SEG 1:21
Plano General	Ubicación	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
Plano General	Contexto	Mogly en medio de la tempestad	SEG 1:22
Plano General	Contexto	Mogly es levantado	SEG 1:23
Plano General	Incertidumbre	El rostro del	SEG 1:24

		tigre frente a la cámara	
Plano General	Incertidumbre	Moogly salta para equivar al tigre	SEG 1:25
Plano General	Emociones	La pantera esta a la expectativa	SEG 1:26
Plano General	La huida	Moogly va por las lianas	SEG 1:27
Plano General	La escapada	Moogly sigue corriendo	SEG 1:28
Plano General	Emociones	Moogly salta	SEG 1:29
Plano Detalle	Gráficos	El libro de la Selva	SEG 1:30
Plano General	Calma	Toma abierta del río en calma, nadan Moogly y Baloo	SEG 1:37
Plano Detalle	Gráficos	Créditos	SEG 1:41

En este primer recuento se puede identificar los siguientes datos cuantificables:

Total de tomas: 54-100

Plano General: 35-64

Plano Detalle: 13-24

Gran Plano General: 3-5.5

Medium Shot: 3-5.5

Los ángulos y movimientos que se presentan en el tráiler son:

Escena 1. El inicio

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MEDIO	DOLLY OUT	Animación castillo de Disney	SEG. 1
SUBJETIVO	DOLLY IN	Ángulo Subjetivo	SEG. 8

SUBJETIVO	TILT DOWN	En medio de la selva, se ve una toma de ubicación	SEG. 13
SUBJETIVO	TRAVELING AROUND	Movimiento circular en subjetiva	SEG 16
SUBJETIVO	TRAVELING AROUND	El protagonista en medio del lugar	SEG 21
MEDIO	FIJO	El letrero "muy pronto"	SEG 23
MEDIO	FIJO	Los animales en medio de la selva	SEG 25
MEDIO	ACOMPañAMIENTO	Las garras del tigre	SEG 26
MEDIO	FIJO	El tigre demuestra su poderío	SEG 28
MEDIO	FIJO	Ubicar en contexto al espectador	SEG 29
MEDIO	DOLLY IN	El protagonista con el lobo	SEG. 30
MEDIO	FIJO	A lo lejos se ve a fondo el fuego	SEG. 32
MEDIO	DOLLY IN	Gráficos de referencia.	SEG 34
MEDIO	FIJO	El protagonista en medio del lugar	SEG 36
MEDIO	DOLLY IN	Mogly y la pantera	SEG 38
MEDIO	FIJO	Contacto hombre-animal salvaje	SEG 40

Escena 2. El despertar de la selva

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
CONTRAPICADA	FIJO	Un grupo de elefantes en camino	SEG. 41
MEDIO	DOLLY IN	Letrero: "Y el director de IRONMAN..."	SEG. 43

MEDIO	TILT UP	Mogly entre los animales	SEG. 46
MEDIO	DOLLY IN	La pantera camina hacia Mogly	SEG 47
MEDIO	DOLLY IN	Un grupo de animales va en camino..	SEG 48
MEDIO	FIJO	Mogly monta a Balo	SEG 49
PICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly de frente a los elefeantes	SEG 50
MEDIO	FIJO	Mogly en medio de la cueva, detrás los simios	SEG 53
MEDIO	FIJO	Mogly mira desconcertado	SEG 54

Escena 3. La persecución

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
SUBJETIVO	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly corre por las ramas de los árboles...	SEG. 55
PICADA	DOLLY IN	Mogly corre de frente a la cámara	SEG. 57
MEDIO	TILT UP	El tigre ataca al protagonista	SEG.1:01
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	La pantera y el tigre se enfrentan	SEG 1:02
MEDIO	FIJO	El tigre se da cuenta que Mogly, huye	SEG 1:03
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly huye	SEG 1:04
MEDIO	DOLLY IN	El tigre va tras su presa	SEG 1:05
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly brinca	SEG 1:06

Escena 4. Hacia el final

ÁNGULO	MOVIMIENTO DE CÁMARA	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
PICADA	DOLLY IN	Mogly escucha a la serpiente	SEG. 1:07
CONTRAPICADA	FIJO	Mogly en medio	SEG. 1:12

		de una cueva	
MEDIO	FIJO	El rostro del simio	SEG.1:13
CENITAL	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly por encima de las llamas	SEG 1:14
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	El protagonista sigue huyendo	SEG 1:15
PICADA	ACERCAMIENTO	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
CONTRAPICADA	FIJO	Mogly encima de un simio	SEG 1:17
PICADA	FIJO	Un gran simio en la cueva	SEG 1:18
MEDIO	TRAVELING	La serpeinet le habla a Mogly	SEG 1:19
MEDIO	FIJO	La pantera se desplaza	SEG 1:20
MEDIO	ACOMPAÑAMIENTO	Mogly enfrente de Baloo	SEG 1:21
MEDIO	FIJO	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
MEDIO	FIJO	Mogly en medio de la tempestad	SEG 1:22
CONTRAPICADA	ACOMPAÑAMIENTO	Moggly es levantado	SEG 1:23
MEDIO	FIJO	El rostro del tigre frente a la cámara	SEG 1:24
CONTRAPICADA	FIJO	Moogly salta para equivar al tigre	SEG 1:25
MEDIO	FIJO	La pantera esta a la expectativa	SEG 1:26
SUBJETIVO	ACOMPAÑAMIENTO	Moogly va por las lianas	SEG 1:27
OVER SHOULDER	ACOMPAÑAMIENTI	Moogly sigue corriendo	SEG 1:28
CONTRAPICADA	FIJO	Moogly salta	SEG 1:29
MEDIO	DOLLY IN	El libro de la Selva	SEG 1:30
PICADA	TILT DOWN	Toma abierta del río en calma, nadan moogly y Baloo	SEG 1:37
MEDIO	FIJO	Créditos	SEG 1:41

Los movimientos de cámara son 58 en total, de los cuales: 11 son de Dolly In, 1, Dolly Out, 2 de Tilt Up, 1, Traveling, 24 fijos, 16 de Acompañamiento, 2 de Tilt Down y 2 de Traveling Around.

De los 58 ángulos, 37 son ángulo medio, 6 Subjetivo, 7 en contrapicada, 6 en Picada, 1 en Cenital y 1 Over Shoulder.

Escena 1. El inicio

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
FI SILENCIO	CRONOLÓGICO	Animación castillo de Disney	SEG. 1
EFX AMBIENTE	CRONOLÓGICO	Ángulo Subjetivo	SEG. 8
EFX AMBIENTE	CRONOLÓGICO	En medio de la selva, se ve una toma de ubicación	SEG. 13
V.O. ¿ESTÁS SOLO...	ELIPSIS	Movimiento circular en subjetiva	SEG 16
V.O. ¿QUÉ HACES EN LO MÁS PROFUNDO....	ELIPSIS	El protagonista en medio del lugar	SEG 21
EFX MÚSICA	ELIPSIS	El letrero "muy pronto"	SEG 23
FI MÚSICA DE FONDO Y SONIDO	ELIPSIS	Los animales en medio de la selva	SEG 25
EFX SELVA	IDEAS	Las garras del tigre	SEG 26
EFX RUGIR DEL TIGRE	ELIPSIS IDEAS	El tigre demuestra su poderío	SEG 28
EFX LLUVIA	ELIPSIS	Ubicar en contexto al espectador	SEG 29
EFX	IDEAS	El protagonista con el lobo	SEG. 30
VO: YO SE...	ELIPSIS	A lo lejos se ve a fondo el fuego	SEG. 32
EFX	ELIPSIS	Gráficos de referencia.	SEG 34
MÚSICA DE	ELIPSIS	El protagonista	SEG 36

FONDO Y VO		en medio del lugar	
MÚSICA	IDEAS	Mogly y la pantera	SEG 38
MEDIO	ELIPSIS	Contacto hombre-animal salvaje	SEG 40

Escena 2. El despertar de la selva

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Un grupo de elefantes en camino	SEG. 41
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Letrero: "Y el director de IRONMAN...	SEG. 43
V.O. POBRE...	ELIPSIS	Mogly entre los animales	SEG. 46
MEDIO	ELIPSIS	La pantera camina hacia Mogly	SEG 47
MEDIO	ELIPSIS	Un grupo de animales va en camino..	SEG 48
MEDIO	CRONOLÓGICO	Mogly monta a Balo	SEG 49
PICADA	ACOMPANIAMIENTO	Mogly de frente a los elefantes	SEG 50
MEDIO	ELIPSIS	Mogly en medio de la cueva, detrás los simios	SEG 53
MEDIO	ELIPSIS	Mogly mira desconcertado	SEG 54

Escena 3. La persecución

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
MÚSICA DE FONDO, EFX	CRONOLÓGICO	Mogly corre por las ramas de los árboles...	SEG. 55
MÚSICA DE FONDO, EFX	CRONOLÓGICO	Mogly corre de frente a la cámara	SEG. 57
EFX TIGRE	ELIPSIS	El tigre ataca al protagonista	SEG.1:01
EFX	ELIPSIS	La pantera y el tigre se	SEG 1:02

		enfrentan	
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	El tigre se da cuenta que Mogly, huye	SEG 1:03
MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Mogly huye	SEG 1:04
MEDIO	DOLLY IN	El tigre va tras su presa	SEG 1:05
MEDIO	CRONOLÓGICO	Mogly brinca	SEG 1:06

Escena 4. Hacia el final

SONIDO	MONTAJE	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
DIÁLOGO: "YA CONFÍA...."	CRONOLÓGICO	Moogly escucha a la serpiente	SEG. 1:07
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly en medio de una cueva	SEG. 1:12
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	El rostro del simio	SEG.1:13
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly por encima de las llamas	SEG 1:14
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	El protagonista sigue huyendo	SEG 1:15
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly encima de un simio	SEG 1:17
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Un gran simio en la cueva	SEG 1:18
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	La serpeinet le habla a Moogly	SEG 1:19
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	La pantera se desplaza	SEG 1:20
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly enfrente de Baloo	SEG 1:21
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly en medio de la tempestad	SEG 1:22
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly es levantado	SEG 1:23
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	El rostro del tigre frente a la cámara	SEG 1:24
MÚSICA DE	ELIPSIS	Moogly salta	SEG 1:25

FONDO		para esquivar al tigre	
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	La pantera esta a la expectativa	SEG 1:26
MÚSICA DE FONDO	ELIPSIS	Moogly va por las lianas	SEG 1:27
MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Moogly sigue corriendo	SEG 1:28
MÚSICA DE FONDO	CRONOLÓGICO	Moogly salta	SEG 1:29
MÚSICA DE FONDO. EFX	ELIPSIS	El libro de la Selva	SEG 1:30
EFX AMBIENTE, SELVA	ELIPSIS	Toma abierta del río en calma, nadan Moogly y Baloo	SEG 1:37
FADE OUT	ELIPSIS	Créditos	SEG 1:41

Los resultados que arrojan los conteos, el montaje que mayormente se utiliza es el de elipsis (35 ocasiones), seguido del cronológico con (12 ocasiones), el de ideas (3 ocasiones), el elipsis de ideas en una ocasión, Es decir en todo momento hay un hilo conductor de secuencias un tiempo de inicio, uno de desarrollo y queda en expectativa el desenlace, ya que la misma naturaleza de la pieza, se busca generar incertidumbre, para que el público quiera ir al cine a ver el largometraje.

51-100

35-68.6

12-23.5

3-5.8

1-1.9

El discurso sonoro además de ubicarnos en contexto, este discurso modifica dicho contexto y situación en el desarrollo de las escenas. Además este discurso es una acción social, dentro de un marco de comprensión el lenguaje verbal, un acto de comunicación e interacción que forman parte de sus estructuras y proceso socioculturales. El papel que desempeña el discurso es como un apoyo para la comprensión del texto y las conversaciones que se dan dentro del *tráiler*. Los discursos sonoros y los diálogos dentro del audiovisual, son una parte fundamental,

que rigen el proceso y que inclusive denotan emotividad en el desarrollo de los diálogos.

Las condiciones de producción de los discursos audio visuales:

Condiciones de posibilidad de emergencia:

Para fines de este análisis se clasifican como a continuación se describe y se identifican a lo largo del discurso:

- a. Procedimientos de exclusión: tabú del objeto, el ritual de la circunstancia y derecho del habla. Separación entre la razón y locura.
- b. Principio de clasificación. Fundamentales, poder institucional e interdiscursividad: discurso científico.
Principio de ordenación: El del autor.
- c. Procedimientos de control: personas y o instituciones

Escena 1. El inicio

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 1
RITUAL DE LA CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 8
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 13
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 16
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 21
TABÚ DEL OBJETO	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 23
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 25
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 26
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 28
RITUAL DE	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 29

CIRCUNSTANCIA			
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 30
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 32
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 34
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 36
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 38
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 40

Escena 2. El despertar de la selva

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 41
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG. 43
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 46
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 47
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 48
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 49
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 50
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 53
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 54

Escena 3. La persecución

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 55
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 57
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG.1:01
RITUAL DE	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:02

CIRCUNSTANCIA			
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:03
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:04
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:05
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:06

Escena 4. Hacia el final

PROCEDIMEINTO DE EXCLUSIÓN	PRINCIPIO DE CLASIFICACIÓN	PROCEDIMIENTOS DE CONTROL	TIME CODE
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:07
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG. 1:12
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG.1:13
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG 1:14
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG 1:15
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:16
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:17
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:18
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:19
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:20
DERECHO DEL HABLA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:21
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:16
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:22
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:23
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	LOCURA	PERSONAS	SEG 1:24
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:25
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:26

RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:27
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:28
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:29
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 1:30
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	PERSONAS	SEG 1:37
RITUAL DE CIRCUNSTANCIA	RAZÓN	INSTITUCIONES	SEG 1:41

PROCEDIMIENTO DE EXCLUSIÓN:

Total: 56-100%

Tabú del objeto: 3-5.3%

Ritual de circunstancia: 42-75%

Derecho del habla: 11-19.6%

Principio de Clasificación:

Total: 67-100%

Razón: 53-79%

Locura: 3-4.4%

Derecho del habla: 11-16.4%

Procedimientos de control:

Total: 56-100%

Instituciones: 11-9.6%

Personas: 45-80.3%

Reconocimiento e Identificación

Es la comparación entre lo que vemos el libro de la Selva y lo que hemos visto, por ejemplo Alicia en el país de la Maravillas, Cenicienta, Blanca Nieves, en donde existen una serie de elemento en común:

Películas de Ciencia Ficción.

Adaptaciones de historietas y o de textos clásicos infantiles.

Seres que buscan cumplir con sus sueños y rodeados de seres mágicos.

Se enfrentan a una serie de adversidades, siempre apoyados de inocencia y carisma.

Enfrentan a seres y/o antagonistas con poderes.

Uso de tomas en contra picada, que demuestren poderío y superioridad de los antagonistas.

Efectos especiales de video y audio, que generan incertidumbre, batalla.

Generalmente el antagonista es odiado por el espectador.

Hay mayor empatía con los protagonistas.

El protagonista generalmente recibe una recompensa simbólica en el plano del reconocimiento ante la población.

El héroe consigue su objetivo.

Las materialidades y su clasificación:

Escena 1. El inicio

TOMAS	MATERIALIDADES	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano detalle	Visual, Acústica	Animación castillo de Disney	SEG. 1
Plano medio	Visual, Acústica	Ángulo Subjetivo	SEG. 8
Gran Plano General	Visual, Acústica, no violenta	En medio de la selva, se ve una toma de ubicación	SEG. 13
Plano General	Visual, Acústica	Movimiento circular en subjetiva	SEG 16
Plano General	Visual, Acústica	El protagonista en medio del lugar	SEG 21
Plano Detalle	Visual, Acústica	El letrero "muy pronto"	SEG 23
Plano General	Visual, Acústica	Los animales en medio de la selva	SEG 25
Plano Detalle	Visual, Acústica	Las garras del tigre	SEG 26
Plano Detalle	Visual, Acústica, violenta	El tigre demuestra su poderío	SEG 28
Plano General	Visual, Acústica	Ubicar en contexto al espectador	SEG 29
Plano Doble	Visual, Acústica	El protagonista	SEG. 30

		con el lobo	
Gran Plano General	Visual, Acústica	A lo lejos se ve a fondo el fuego	SEG. 32
Plano Detalle	Visual, Acústica	Gráficos de referencia.	SEG 34
Plano Detalle	Visual, Acústica	El protagonista en medio del lugar	SEG 36
Plano General	Visual, Acústica	Mogly y la pantera	SEG 38
Plano General	Visual, Acústica, voz lenta	Contacto hombre-animal salvaje	SEG 40

Escena 2. El despertar de la selva

TOMAS	MATERIALIDADES	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Visual, Acústica	Un grupo de elefantes en camino	SEG. 41
Plano Detalle	Visual, Acústica	Letrero: "Y el director de IRONMAN..."	SEG. 43
Plano General	Visual, Acústica	Mogly entre los animales	SEG. 46
Plano Detalle	Visual, Acústica	La pantera camina hacia Mogly	SEG 47
Gran Plano General	Visual, Acústica	Un grupo de animales va en camino..	SEG 48
Plano General	Visual, Acústica	Mogly monta a Balo	SEG 49
Plano General	Visual, Acústica	Mogly de frente a los elefantes	SEG 50
Plano General	Visual, Acústica	Mogly en medio de la cueva, detrás los simios	SEG 53
Plano Medio	Visual, Acústica	Mogly mira desconcertado	SEG 54

Escena 3. La persecución

TOMAS	MATERIALIDADES	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Visual, Acústica	Mogly corre por las ramas de los árboles...	SEG. 55
Plano general	Visual, Acústica	Mogly corre de frente a la	SEG. 57

		cámara	
Plano General	Visual, Acústica, violenta	El tigre ataca al protagonista	SEG.1:01
Plano General	Visual, Acústica	La pantera y el tigre se enfrentan	SEG 1:02
Plano Detalle	Visual, Acústica, violenta	El tigre se da cuenta que Mogly, huye	SEG 1:03
Plano Medio	Visual, Acústica	Mogly huye	SEG 1:04
Plano Detalle	Visual, Acústica, violenta	El tigre va tras su presa	SEG 1:05
Plano General	Visual, Acústica	Mogly brinca	SEG 1:06

Escena 4. Hacia el final

TOMAS	MATERIALIDADES	DESCRIPCIÓN	TIME CODE
Plano general	Visual, Acústica, violenta	Mogly escucha a la serpiente	SEG. 1:07
Plano general	Incertidumbre	Mogly en medio de una cueva	SEG. 1:12
Plano detalle	Visual, Acústica	El rostro del simio	SEG.1:13
Plano General	Visual, Acústica	Mogly por encima de las llamas	SEG 1:14
Plano General	Visual, Acústica	El protagonista sigue huyendo	SEG 1:15
Plano General	Visual, Acústica	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
Plano General	Visual, Acústica	Mogly encima de un simio	SEG 1:17
Plano General	Visual, Acústica	Un gran simio en la cueva	SEG 1:18
Plano General	Visual, Acústica, violenta	La serpiente le habla a Mogly	SEG 1:19
Plano General	Visual, Acústica	La pantera se desplaza	SEG 1:20
Plano General	Visual, Acústica, no violenta	Mogly enfrente de Baloo	SEG 1:21
Plano General	Visual, Acústica	Baloo en medio de los simios	SEG 1:16
Plano General	Visual, Acústica, violenta	Mogly en medio de la tempestad	SEG 1:22
Plano General	Visual, Acústica	Mogly es levantado	SEG 1:23
Plano General	Visual, Acústica	El rostro del tigre frente a la	SEG 1:24

		cámara	
Plano General	Visual, Acústica	Moogly salta para equivar al tigre	SEG 1:25
Plano General	Visual, Acústica	La pantera esta a la expectativa	SEG 1:26
Plano General	Visual, Acústica	Moogly va por las lianas	SEG 1:27
Plano General	Visual, Acústica	Moogly sigue corriendo	SEG 1:28
Plano General	Visual, Acústica, no violenta	Moogly salta	SEG 1:29
Plano Detalle	Visual, Acústica	El libro de la Selva	SEG 1:30
Plano General	Visual, Acústica, no violenta	Toma abierta del río en calma, nadan Moogly y Baloo	SEG 1:37
Plano Detalle	Visual, Acústica,	Créditos	SEG 1:41

En el contexto de las materialidades los resultados son:

En 24 ocasiones la materialidad acústica visual, está presente prácticamente en el desarrollo de todo el tráiler.

Le sigue la materialidad violenta, aquella que se logra identificar en 47 ocasiones. Por último la no violenta se identifica en 11 ocasiones.