

Stella Maris Poggian
Cine: Lo Fantástico como Epifanía. Construcción Pedagógica a partir de Dos Filmes
Contemporáneos.
Revista Xihmai XI (21), 65 - 82, Enero – junio 2016

Xihmai

Universidad La Salle Pachuca
xihmai@lasallep.edu.mx
Teléfono: 01(771) 717 02 13 ext. 1406
Fax: 01(771) 717 03 09
ISSN (versión impresa): 1870_6703 México
<https://doi.org/10.37646/xihmai.v11i21.265>

2016

Stella Maris Poggian

“CINE: LO FANTÁSTICO COMO EPIFANÍA. CONSTRUCCIÓN PEDAGÓGICA A
PARTIR DE DOS FILMES CONTEMPORÁNEOS”

Xihmai, año 2016/vol. XI, número 21
Universidad La Salle Pachuca
pp. 65 - 82

Recibido 1-8-2015 * Aceptado 11-6-2016 *

Xihmai 65



Copyright (c) 2016 Stella Maris Poggian. Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Stella Maris Poggian

Cine: Lo Fantástico como Epifanía. Construcción Pedagógica a partir de Dos Filmes
Contemporáneos.
Revista Xihmai XI (21), 65 - 82, Enero – junio 2016

Stella Maris Poggian
Cine: Lo Fantástico como Epifanía. Construcción Pedagógica a partir de Dos Filmes
Contemporáneos.
Revista Xihmai XI (21), 65 - 82, Enero – junio 2016

CINE: LO FANTÁSTICO COMO EPIFANÍA. CONSTRUCCIÓN PEDAGÓGICA A
PARTIR DE DOS FILMES CONTEMPORÁNEOS

CINEMA: THE FANTASTIC AS EPIPHANY. PEDAGOGICAL CONSTRUCTION FROM
TWO CONTEMPORARY FILMS

Stella Maris Poggian
Periodista, Universidad Nacional de La Plata; Magíster en Comunicación
Audiovisual y Doctora en Ciencias de la Información en la Universidad
Autónoma de Barcelona. Actualmente Docente-investigadora en la
Universidad Nacional del Comahue y en el Instituto Universitario Patagónico
de las Artes. Especialidad en Historia y Análisis del Cine y en guión
cinematográfico. Ha publicado artículos en revistas de Argentina, Brasil,
Italia y España. Actualmente codirige el proyecto de investigación Abordajes
mediales y transmediales de la cuestión fantástica y realiza estancias
posdoctorales en México (UNAM) y España (UAB).
smpoggian@gmail.com

Resumen

¿Cómo analizamos películas en el siglo XXI? El aporte narrativo dio pistas para examinarlas. La revisión abre nuevos interrogantes. Este artículo se terminó de escribir en octubre de 2015.

Abstract

How do we analyze films in the XXI century? The narrative contribution gave clues to examine them. The results raise new questions. This article was finished writing in October 2015

Palabras claves: Cine, Comunicación, Fantasía, Análisis y Pedagogía

Keywords: Film, Communication, Fantasy, Analysis and Pedagogy

Antecedentes

El paso de la sociedad de la información a la del conocimiento supone transformaciones a la hora de revisar la forma de abordar los estudios y análisis de cine tanto desde la investigación como desde la docencia. El cine fue un fenómeno de masas en el siglo XX, en el XXI la mirada se amplía a nuevos formatos de difusión de la obra de arte o del espectáculo. ¿Qué sucede en las aulas y en los laboratorios hoy? En el amplio espectro audiovisual conviven enormes salas de proyección con la visualización desde teléfonos celulares. Las películas pueden verse en la red y opinar en el transcurso. La difusión va hacia la llamada narrativa transmedial. Autores como Henry Jenkins o Carlos Scolari aportan una amplia bibliografía al respecto. Nos proponemos observar el recorrido del cine como fuente pedagógica, repasar las vanguardias en tanto constructoras de teoría, los cambios en la perspectiva crítica y los análisis académicos. La enseñanza universitaria vinculada con las carreras de comunicación y cine serán el pilar para observar estas transformaciones. *El laberinto del Fauno* (2006) y *El Secreto de sus ojos* (2009) son las dos obras que citaremos en nuestros análisis con el fin de observar las aplicaciones que desde la ficción nos permiten revisar la enseñanza del lenguaje cinematográfico en sus vertientes más diversas: históricas, estéticas, literarias¹. Los filmes no fueron elegidos arbitrariamente. Sus estudios transitaban por varias instancias desde su edición en DVD. Por lo general las películas fueron visionadas en salas de cine, lo que permitió verlas como espectáculo de masas. Interpretadas por la crítica, observadas desde el sentido común y con amplia difusión en sus estrenos, los filmes cuentan con copiosa información para evaluarlos.

La mixtura de géneros complejiza las obras. Román Gubern en España y Sergio Wolf en Argentina, han realizado nutridos aportes sobre la hibridación de géneros vinculados con la posmodernidad en el cine. En ese sentido, en las dos películas analizadas confluyen géneros diversos que iremos visionando. Una fue realizada en clave fantástica y relatada como un cuento de hadas y la

¹ En el XII Congreso Internacional de Análisis Cinematográfico organizado por SEPANCINE el tema central fue: cine y educación. Varias ponencias apuntaron a revisar cómo enseñamos a leer e interpretar la imagen audiovisual. Parte de este escrito fue expuesto allí. En ese sentido el texto *Cine y Educación: De la teoría a la práctica* coordinado por Lauro Zavala resulta un aporte ineludible para pensar la pedagogía hoy.

otra recurriendo al complejo género del *thriller*. Ambas permiten visitarlas una y otra vez para describir qué nos depara cada secuencia, qué misterio esconden sus planos. Son copiosas vertientes que confluyen para desentrañar el lenguaje cinematográfico, las emociones que provoca y observar el poliedro de visiones que proporcionan.

El siglo XX fue sin duda el siglo del cine. Los movimientos llamados vanguardias propusieron desde sus diversas perspectivas modos de ver el mundo y representarlo. Además de realizar cine, también lo analizaron. Gubern marca un punto de inflexión en la narrativa cinematográfica cuando habla de la *nouvelle vague*, de la nueva ola francesa y sus réplicas en el mundo del cine al decir que una parte de la renovación formal proviene del menos pensado de los géneros cinematográficos: el periodismo audiovisual. (Gubern, 1973). Es así como las teorías de cine despertaron e iluminaron el universo narrativo de la imagen. Fueron teorías eclécticas y luminosas. El siglo XXI presenta nuevos desafíos: ¿vamos del mundo de la información al mundo del conocimiento? La respuesta tiene sus cimientos en aquellas vanguardias de estallido. El cine iberoamericano no ha sido ajeno a este devenir histórico. Los filmes citados forman parte del corpus de contenidos que venimos analizando en dos carreras: Ciencias de la Información y Cinematografía y Nuevos Medios, situadas en el sur de Argentina. Intentamos mediante este trabajo observar cómo las obras son estudiadas en el espacio áulico mediante la utilización de soportes digitales que permiten ampliar la mirada en los umbrales del nuevo siglo.

El aprendizaje audiovisual

En la actualidad las escuelas de cine y las carreras de comunicación se desarrollan ampliamente en todo el territorio argentino. Públicas o privadas, gratuitas o de pago, la enseñanza de la imagen mantiene y amplía su currículum cada año. Sin embargo, tardó en establecerse la enseñanza académica del cine, medio de comunicación nacido para las masas.

Los registros vinculados con la formación cinematográfica establecen que las ciudades pioneras en las artes de unir la producción, el análisis y la realización audiovisual fueron Santa Fe y La Plata a mediados de la década del cincuenta. Emparentados con una febril búsqueda de un cine original, independiente, alejado de la industria y próximo a la actividad del cine club, algunos directores emprendieron el desafío de ampliar la mirada audiovisual en un registro

pedagógico que permitiera la formación de profesionales vinculados con la realización y la crítica cinematográfica.

Las carreras de comunicación contemplaron desde sus inicios a mediados de los años treinta, la necesidad de una formación audiovisual adecuada a los procesos comunicacionales y tecnológicos, siendo su vocación más periodística o social que de producción o realización. En ese sentido, Fernando Birri y Simón Feldman son autores fundamentales de la enseñanza audiovisual. Ambos son realizadores y escritores de la teoría vinculada con la enseñanza de la imagen en nuestro país (Argentina). Formados en el Centro Sperimentale de Roma uno y en el IDHEC (Institut des Hautes Etudes Cinematographiques) otro, impulsarán una enseñanza consustanciada con la vocación teórico-práctica tanto del cine como de la comunicación.

En *Soñar con los ojos abiertos* (2007), un texto que compila los treinta seminarios que dictó en la Universidad de Stanford (EE.UU.), Birri señala que las películas que sirvieron de sustento a la vanguardia latinoamericana fueron *Los olvidados*, de Luis Buñuel (México, 1950) y *Milagro en Milán* de César Zavattini (Italia, 1951), a quienes les dedica buena parte del libro (Birri, 2007). Simón Feldman, autor de varios textos emblemáticos de comunicación y cine, como *Guión argumental, guión documental* (Feldman, 1978), y con larga trayectoria cinematográfica, creará a fines de los ochenta una de las carreras más reconocidas de cine del país en la Facultad de Arquitectura, Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. Sus textos, mayormente publicados en los años 80-90 y reeditados luego, siguen siendo de lectura obligada en universidades y escuelas. En 2014 se cumplieron 25 años de la carrera. En el marco de los festejos asistimos con una conferencia sobre *Otredad y fantasía en el cine*. Investigación, docencia y debates sobre la interpretación crítica fueron ejes centrales del aniversario.

El cine latinoamericano va a ser narrado con cierto realismo mágico que imprimirá toda su estética y podrá reconocerse entre otras filmografías. En ese sentido, la *nouvelle vague* imprimirá sentido y significación a partir de obras emblemáticas. Godard sostendrá la necesidad de hablar de políticas en el marco del llamado cine de autor, tema que ampliará en *Pensar entre imágenes* (Godard, 2010).

En *Crónica de un verano* (1961), los directores Edgar Morin y Jean Rouch tomarán una cámara para salir por las calles de París con el fin de hacer una pregunta tan simple y difícil de contestar: ¿es usted feliz? Los medios de comunicación se hacían más ágiles de transportar y los pioneros de la nueva ola no tardaron en darse cuenta de ello. La mixtura de estéticas de sus filmes unieron al cómic con la denuncia política y los grafitis del Mayo francés fueron decorados de un cine tan denotativo como original. Será el mismo Godard quien en 1969 explicita su admiración por los directores Glauber Rocha en Brasil, Santiago Álvarez en Cuba y Fernando Solanas en Argentina. En ellos ve la concretización del cine como herramienta de concienciación política.

Desde sus aportes en la revista *Cahiers du cinéma*, los representantes de la *nouvelle vague* van a proponer la defensa de directores americanos hasta el momento considerados autores de obras menores, comerciales, de distribución masiva como representantes de un auténtico cine de caligrafía. La larga entrevista a Hitchcock realizada por François Truffaut en los años setenta confirma todos los postulados y se constituye en un auténtico texto de enseñanza de cine (Truffaut, 1995).

Los cines clubs y las proyecciones cinematográficas iban a ser verdaderos lugares de aprendizaje de cine para muchos realizadores y críticos. La cinemateca francesa, con Langlois a la cabeza, será una vertiente constante de exhibiciones y debates a la medida de cada filme. En Argentina proliferarán los cines debate y las proyecciones comerciales. Fernando Birri será quien agite las aguas para la creación de la primera escuela de estudios de cine que luego llevará hasta Cuba.

En la actualidad las carreras de cine en nuestro país se multiplican año a año. En la provincia de Río Negro (situada en la norpatagonia) coexisten dos carreras de cine y dos de comunicación social. En ambas los estudios audiovisuales contemplan buena parte de su diseño curricular.

En Argentina el cine de recorrido industrial o comercial estaría muy vinculado a los vaivenes políticos y económicos del siglo XX. Se reconocen tiempos de desarrollo del cine silente, del sonoro con su impronta de películas musicales ligadas a grandes estrellas del tango, la época de los estudios y los tiempos oscuros vinculados a su cierre, la paralización de la industria en el último proceso militar y el llamado cine de la apertura democrática. Los estudios

fueron los lugares donde se formaban los directores pero no era sencillo ingresar en esa escuela y muchos aspirantes veían cerradas sus posibilidades de acceso. Leopoldo Torre Nilsson, que había ingresado a la industria de la mano de su padre, Leopoldo Torres Ríos, fue un impulsor de nuevas formas estéticas. Reconocido internacionalmente, promoverá con cierto carácter docente su idea de un cine no convencional. Su actor predilecto, recientemente fallecido, Leonardo Favio, será un director de enlace entre varias generaciones. Favio tuvo la característica de hacer un cine cíclico, dado que entre sus primeras películas figura *Éste es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (1966) y cierra con un *remake* llamado *Aniceto* (2008) en versión musical y aplicando tecnologías digitales. También supo hacer un cine de anticipación. Sus películas *Juan Moreira* (1973), *Nazareno cruz y el lobo* (1975) se estrenaron durante el tercer mandato de Juan Domingo Perón. Cabe aclarar, que en el filme del año 1975, Perón había fallecido y quedaba a cargo del Poder Ejecutivo su vicepresidente: Eva. Desde una estética propia el autor revisará dos mitos capitales: la figura del gaucho errante y el hombre lobo. La belleza de los colores, la composición de los cuadros, el tono folletinesco y radiofónico de su cine, impondrán cierta epopeya en la tragedia. Ambas fueron realizadas en tono de leyenda y avanzan sobre historias míticas y violentas, cuyo desenlace resulta brutal para sus jóvenes protagonistas. Poco tiempo después, durante la última dictadura militar, la persecución y desaparición de personas, en su mayoría muy jóvenes, sería moneda corriente en esos años de plomo. El regreso del cine de Favio será con el monumental documental *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1999). Con una duración de seis horas, hecho a partir de una gran investigación y con la utilización de nuevas tecnologías, cumple con la función didáctica de intentar explicar la ideología peronista mediante materiales de archivo, animación y escenas ficcionales que atraviesan la obra. El uso de tecnologías digitales será un desafío constante para su autor.

El historiador Fernando Martín Peña en *Cien años de cine argentino* (2012) propone un recorrido interesante para revisar el cine nacional.

El Secreto de sus ojos y el delicado trazo fantástico

En los últimos treinta años proliferó en Argentina un cine testimonial vinculado con los pasados recientes en conflicto. Dos películas de esa época ganan el máximo premio de Hollywood: *La historia oficial* de Luis Puenzo

(1985) y *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella (2009). Este último es un autor cuyos filmes o series han tenido notorio reconocimiento dentro y fuera del país. *El secreto de sus ojos*, basada en el libro de Eduardo Sacheri *La pregunta de tus ojos* (2005), relata la historia de un oficial de un Juzgado de instrucción obsesionado por un asesinato ocurrido treinta años atrás y por una joven abogada que conoció durante ese episodio. La película opera con una amplia gama de géneros cinematográficos. En ella se mezclan el *thriller*, la intriga, el drama amoroso y el relato policial. Campanella une la temática de los pasados recientes en conflicto (la dictadura militar con sus secuelas de muertes, desaparecidos y exilios) con tópicos de mucha actualidad en el tratamiento mediático como la violencia de género o la venganza por mano propia, por ejemplo. Las dos líneas argumentales de la película son presentadas mediante una trama que indaga sobre la memoria de sus personajes. Para este relato su director se sirvió de las últimas tecnologías en realización y edición, las que detalla puntillosamente en sus comentarios de la película. Cada explicación representa una lección del lenguaje cinematográfico aplicado a la producción y su posterior análisis. En ese sentido los comentarios del director en torno al cruce de géneros nos permiten visualizar hasta qué punto el amplio espectro de la comunicación influirá en los llamados por el historiador de cine Román Gubern “posibles narrativos” de una película. El historiador refiere de esa forma al amplio espectro de estructuras narrativas audiovisuales que se utilizan en los filmes. Esa interacción vinculada al drama, la intriga y el *thriller* dotan a la producción de cierta vocación de epifanía. Es interesante observar aquí una de las secuencias que veníamos analizando reiteradamente y es donde observamos la temática fantástica. La película abre con la imagen y la voz *en off* de Benjamín Esposito (Ricardo Darín), secretario de Instrucción de un tribunal de Buenos Aires, despidiéndose de Irene (Soledad Villamil), compañera de trabajo con la que mantiene una relación de seducción indefinida. Esta secuencia reiterada a lo largo del filme *supuestamente* sucedió en 1974 en una estación de trenes y es recordada treinta años después, al momento del regreso del personaje mientras intenta escribir una novela testimonial. No sabemos si aquella despedida realmente existió o es producto de la imaginación de él o los personajes.

Antes de su resolución, la cinta también ofrece una clara representación expresionista, cita de *El gabinete del Doctor Calegari* (1920). Es la secuencia en la que uno de sus personajes ejerce venganza por mano propia. El victimario aparece encerrado en una celda al fondo de una casa de campo. En el momento

en que recibe la cena es atendido como si de un zombi se tratara, Evocando la belleza y crueldad de los filmes de la vanguardia alemana de los años 20, una secuencia realista y brutal nos retrotrae a uno de los filmes más fantásticos de la historia del cine.

Entonces entendemos que la fantasía no es patrimonio exclusivo de los relatos sobrenaturales, maravillosos, mágicos o fantásticos. También se encuentra en las historias de corte “realista”. En ese sentido la multipremiada *El secreto de sus ojos* (Argentina, 2009) resulta ejemplar para el análisis.

En la construcción y en la deconstrucción del relato con las que revisa las diversas formas de contar una historia, está la clave de la mirada diversa y enriquecedora. Se trata de pensar el cine. De observar e interpretar de manera dinámica los procesos que provocan el hecho cinematográfico al tener en cuenta los aspectos narrativos y estéticos. Estos análisis son elaborados a partir de los textos de J. Aumont y M. Marie (1993) sobre *Análisis del film* y *Estéticas de cine*, respectivamente. En algunos casos y como lectura previa se utiliza también el tradicional texto de Cassetti: *¿Cómo analizar un film?* (1996). A su vez los análisis de la crítica incitan al debate en clase. La revista *El amante cine* en su número 204, tituló *El Secreto de sus ojos, la gran discusión*. Dentro de la revista, críticas de lo más diversas provocaban visionados muy distintos.

En el filme la temática de la otredad es decisiva para pensar y reflexionar sobre él mismo. En el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos se precisa que para definir la otredad debemos acudir a la palabra alteridad. El término “otro” puede ser adjetivo, pronombre, sustantivo; alude tanto a la temporalidad como a una indefinida cualidad. Indica a la vez repetición y diferencia, una repetición que difiere tanto en el sentido temporal como ontológico. La tentación de definir a lo Otro ha sido una constante del pensamiento occidental (Rabinovich, 2009)².

Ahora bien, ¿cómo se expresan estas definiciones en el cine? La narración audiovisual puede producir afinidad emocional, autoidentificación, imitación, proyección. Ese proceso de identificación fue expuesto por los pioneros críticos de cine. Las teorías del cine también han sido tributarias de estas

² Para ampliar sobre la temática de la otredad, solemos recurrir a lecturas de autores como Gubern, Morin, Hobsbawm, entre otros.

visiones. Las nociones de fotogenia, de identificación secundaria e identificación cinematográfica primaria siguen siendo motivo de estudio.

El Laberinto del fauno y el análisis de la cuestión fantástica

El filme de Guillermo del Toro aborda la vida de una niña de 13 años en los oscuros años de la posguerra española. Ofelia (Ivana Baquero) se muda con su madre embarazada y enferma: Carmen (Ariadna Gil), a un pueblo donde vive su padrastro, el capitán franquista Vidal (Sergi López). El cruel sujeto intenta aniquilar a los maquis de la resistencia republicana. En el lugar, Ofelia conocerá a Mercedes (Maribel Verdú), una joven mujer que aunque sirve en la casa del capitán, auxilia a los libertarios junto al Doctor (Álex Angulo), que cuida de la salud de Carmen. El bosque que rodea el lugar oculta un laberinto y a un Fauno (Doug Jones), un ser mágico y siniestro que revelará una faceta desconocida hasta el momento por la niña. Ofelia se debatirá entre el mundo real y el imaginario. Establecer el límite entre ambos no será sencillo. Durante el análisis observamos quién hostiga más a la niña, ¿el padrastro o el fauno? Nos detenemos en los personajes cercanos a Ofelia para advertir sus similitudes y diferencias.

El realizador mexicano Guillermo del Toro, desde sus inicios, supo trabajar el delicado equilibrio entre la emoción y la razón que un filme puede transmitirnos. Esta película es, sin duda, una obra que permite mirar y ver más allá de su contenido. La extraña criatura que habita en el bosque y los personajes fantásticos que lo secundan, nos introducen en los senderos de los cuentos de hadas, en sus pruebas y desafíos. El director, durante los comentarios del filme, cita el estudio de Bruno Bettelheim en torno al *Psicoanálisis de los cuentos de los cuentos de hadas*, como base de su perspectiva para abordar los perfiles de sus personajes.

Son muchas las películas que recurren la temática de la posguerra española. La diferencia de *El laberinto del Fauno* con otras de la misma temática, se debe, entre otros factores, al alcance masivo que provocó desde su perspectiva fantástica.

¿Cómo se conceptualiza lo fantástico y la fantasía en el cine? Para ello observamos algunas definiciones de Aumont en torno a lo fantástico. El autor francés establece que lo fantástico se produce en una obra de ficción cuando

un acontecimiento inexplicable se relata o representa y el destinatario de la obra duda entre dos interpretaciones: que el acontecimiento es el fruto de una ilusión y de la imaginación y entre las leyes del mundo que permanecen invariables, o que el acontecimiento realmente tuvo lugar, lo que supone que se ha producido en un mundo regido por leyes desconocidas. Así se vincula en primera instancia con lo extraño, en el segundo con lo maravilloso. Entonces lo fantástico se define entre uno y otro. En todo caso Aumont, citando a Castex, Todorov y autores de cine como Tourneur o Polanski, trasladan conceptos vertidos por éstos a sus estudios aunque se aclara que en el cine se toman definiciones genéricas del tipo *films* fantástico y fantasía. (Aumont y Marie, 2006).

De acuerdo con estas definiciones sostenemos que los temas vinculados con fantasía y lo fantástico en el cine continúan siendo un terreno para explorar no sólo en las categorías de géneros cinematográficos, sino en las particularidades de cada filme. Los elementos que componen el lenguaje cinematográfico revelan su propia epifanía. Los encuadres, primeros planos, montaje, escenas y secuencias, imagen y sonido en la película de Del Toro deben ser observados con lupa por quienes analizamos la imagen y lo enseñamos. Su deconstrucción permite observar en el caso particular de Ofelia, cómo en medio de situaciones graves y traumáticas como las de la posguerra, los niños sobreviven y se superan para dejar un legado de paz y equilibrio en medio de las peores tormentas. El realizador expone en su lectura del filme las fuentes con las que contó para realizar la obra.

De la cinta fílmica y las nuevas tecnologías

El cine no nació solo. Los primeros cortos exhibidos para el público fueron acompañados por la mirada de los críticos pioneros. La prensa se hizo eco de este acontecimiento que, iniciado como espectáculo de feria, no tardó en convertirse en indagación existencial, fuente de fabulaciones, exploración del lenguaje. Los primeros debates en torno al cine como representación de la realidad y como fuente de imaginarios, se extendieron hasta nuestros días.

En la actualidad observamos el paso de una sociedad analógica a la sociedad digital. En ese devenir histórico el cine no ha perdido su posibilidad de ser a un mismo tiempo fuente de imaginarios y reflejo de la realidad. El análisis de filmes emblemáticos y vinculados a momentos privilegiados de la historia del

cine permite ampliar la mirada sobre procesos comunicacionales a la luz de los desafíos que plantea la sociedad de la información en el siglo XXI.

El cine argentino ha recorrido un largo camino desde los albores de las proyecciones primitivas hasta las muy sofisticadas salas de exhibición actuales. Sendero similar al emprendido por sus realizadores que no han retardado su compromiso con el arte y el sostén tecnológico que alimentó su crecimiento. Se puede trazar la historia nacional a través de un recorrido ficcional y documental. Los logros y los avatares del país están retratados por sus realizadores más prestigiosos.

El cine nacional se enmarca también en el universo latinoamericano e iberoamericano. Las condiciones de realización, producción y exhibición tienen coincidencias a la hora de revisar sus representaciones artísticas. Entonces si los géneros pueden actuar como organizadores de la escritura y la descripción, el cine puede accionar como biografía y autobiografía de los sucesos y personajes que componen su historia. Para esta exposición hemos seleccionado filmografía nacional en el marco del panorama narrativo latinoamericano. En ese sentido, los aportes de Octavio Getino son de suma importancia dado que van desde la realización y distribución del cine hasta revisar los factores que inciden en el análisis audiovisual. En *Cine y Televisión en América latina*, se repasa el pasado vislumbrando, el futuro simbólico de las industrias culturales. (Getino, 1998)

El camino de aprendizaje académico en el terreno audiovisual en Argentina estuvo muy vinculado con el mundo terciario o universitario. De tal forma que el análisis de la imagen audiovisual en otros niveles de enseñanza (concretamente en los estadios primarios o secundarios) sigue reservada para talleres o queda subsumida a otras áreas curriculares. Esto es un error dado que, en los dos siglos de imagen que vamos recorriendo, la lectura del texto fílmico supondría un avance en el conocimiento del lenguaje audiovisual. Frente a las propuestas en ese sentido, el argumento varía veces repetido es que los niños y adolescentes conocen más que los adultos las herramientas tecnológicas vinculadas al universo audiovisual. Lo que probablemente quede oculto es la manera de analizar un texto audiovisual. En ese sentido participamos de una experiencia didáctica en los colegios del Valle Medio de la provincia de Río Negro. Un grupo de realizadores, productores y críticos fuimos a las escuelas llevando desde caleidoscopios hasta películas de

animación digitalizadas en 3D realizadas en la región. La jornada fue por demás gratificante al tener en cuenta el entusiasmo que se observó entre los estudiantes. Se llamó *Muestra de cine rionegrino más formación de audiencia*. Si se retoma la enseñanza del cine latinoamericano e iberoamericano y se ajusta el objeto de estudio a algunos filmes, explicamos la manera en que enseñamos a analizar la imagen al tener en cuenta los aportes clásicos y las nuevas tecnologías que permiten un acceso más rápido para realizar la comprensión de la película. Los realizadores presentes indicaron que la mejor forma de aprender a hacer cine es haciéndolo. La mayoría de los estudiantes tenía cámara de fotos o teléfonos celulares como para poder realizar un corto o plano secuencia. Los estudiantes también contaban con ordenadores que la escuela pública les entregó a cada uno para poder navegar e interactuar en la red. Estos avances en las formas de adquirir conocimientos suponen nuevas formas de abordar la enseñanza de la imagen, tanto desde la realización como desde el análisis.

Teoría y praxis de la enseñanza audiovisual

La búsqueda a la hora de analizar una película siempre está acompañada de un marco histórico cronológico y su correspondiente análisis contemporáneo. Esta perspectiva nos permite: observar los posibles narrativos a la hora de analizar o construir un relato; pensar el cine con métodos de escritura crítica: argumentación contrastada y estrategias de evaluación para así abordar el debate, la discusión del cine en el espacio de las artes en general de tal forma que podamos incentivar a la reflexión grupal e individual mediante la revisión de filmes que invitan a la recapacitar sobre factores ideológicos, narrativos y estéticos. El objetivo en última instancia es estimular la realización y la práctica de la crítica especializada en los medios de comunicación y su estudio académico.

En el primer punto ligado a la interpretación trabajamos desde el sentido común hasta análisis complejos vinculados al abordaje narratológico y el icónico y de sonido. Los datos indiciales de los que nos habla Gubern en *Máscaras de ficción* citando a Pierce (2002), refuerzan el análisis del icono, la señal y el símbolo que permite el análisis audiovisual. Estos análisis se aplican tanto en las carreras de cine como en las de comunicación social. En la actualidad un componente importante de argumentación contrastada lo traen los debates que pueden surgir a partir del análisis del director de la propia

película que viene a completar todos los extras de la película en las ediciones en DVD. En ese sentido es muy interesante el análisis que se puede realizar de los filmes *El laberinto del Fauno* y *El secreto de sus ojos*. Mientras que la primera recibió un amplio reconocimiento, la segunda generó diversas controversias en la crítica especializada en Argentina. Por lo general, el trabajo de análisis de esta película tiene por objetivos: observar y escuchar el análisis de una película desde la perspectiva de su realizador; leer el libro del que fue adaptada la película o, si fuera guión original, revisar su escritura; analizar los debates en torno a la crítica que se generaron antes y después de su exhibición en el país y en el extranjero.

En cuanto a la metodología aplicada se exhibe la primera parte del análisis desde la perspectiva de su realizador. Se lee y cotejan fragmentos de la adaptación de la novela vinculándolos con la película para luego leer diversos comentarios provenientes de los medios de comunicación y que se discuten en clase. Se solicita observar las diferencias de las dos líneas argumentales que presenta la narración para su adaptación cinematográfica. La parte más significativa de la propuesta está referida a las explicaciones del director al ser contrastadas con los comentarios que circularon en medios de comunicación. Luego se solicita un comentario personal sobre la película y la premiación al tener en cuenta para el trabajo seguir los lineamientos del análisis narratológico.

En torno a la estructura de la película se intenta reflexionar sobre las ideas principales, el tema central y cómo los elementos técnicos del filme contribuyen con la narración (encuadres, planos, música...) para presentar mejor la idea central. Por último nos centramos en las emociones que pueden haber generado el filme en tanto obra de arte y relato fílmico. Las descripciones de Guillermo del Toro y Campanella sobre la utilización de los colores, las versiones de la historia, las dos líneas argumentales, contrastan significativamente con los escritos periodísticos. El análisis y descripción del artista revelan otra película. El recorrido del director abre las puertas a otras significaciones en tanto el encuadre, el plano secuencia, la propuesta estética no sólo configuran el detrás de cámara sino que orientan en la compleja trama de composiciones y superposiciones narrativas del lenguaje cinematográfico.

El resultado de estos ejercicios es muy satisfactorio en tanto los comentarios del director suelen ser lecciones de cine. En algunos congresos de

comunicación hemos coincidido en la utilización de este mecanismo de análisis como una herramienta novedosa para la enseñanza audiovisual.

Las ediciones españolas de *Guía para ver y analizar* son fuente de consulta. Solemos utilizar el trabajo referido a la obra de Luis Buñuel *Los olvidados* (2001) por su detallado desarrollo y análisis. Los links para revisar la crítica se agilizaron con las consultas a revistas digitales. A su vez los estudiantes pueden utilizar la red para difundir sus producciones. En cierto sentido todo se ha simplificado tanto como se ha complejizado. Ya Umberto Eco advertía sobre la dimensión universal de la red, especie de biblioteca gigantesca donde cada uno de cuyos casilleros nos lleva a otro. Así Internet puede ser útil, pero su utilidad es limitada. En *El Simio Informatizado*, Gubern (1987) no ha dejado de asombrarnos con sus reflexiones acerca de la claustrofilia y agorafilia que prefiguraban en los años ochenta un futuro de ciencia ficción. En ese sentido también se abre un gran desafío para la enseñanza de la imagen y la sociedad transmediatizada, explicitada en otra obra del autor: *Metamorfosis de la lectura* (2010).

Para finalizar sería interesante retomar los escritos de Susan Sontag citados en el blog *Con los ojos abiertos* de Roger Alan Koza (2009), toda vez que interpelaba: “la función de la crítica debiera consistir en mostrar cómo es lo que es, incluso qué es lo que es, y no en mostrar qué significa”. Estas reflexiones escritas más de cuarenta años atrás en el texto *Contra la interpretación* deberán ser retomadas siempre que intentemos revisar la representación audiovisual. Todo un desafío en el siglo XXI donde las nuevas tecnologías plantean hipervínculos y transmediación. Las más de tres décadas que nos separan de los escritos sobre *Los límites al crecimiento* (Meadows Report/Club de Roma), del Modelo Mundial Latinoamericano (Fundación Bariloche) y del Informe McBride suponen el compromiso de volver a esos escritos iniciáticos para pasar de las buenas intenciones a transformaciones que nos permitan ampliar el sentido, no ya del cine, sino de la representación de la vida. Se trata de indagar en los secretos y misterios que las vanguardias cinematográficas nos dejaron como legado del siglo pasado.

El análisis narratológico supone el desafío de abordar la obra de arte en ruta hacia la comprensión y la interpretación. Es el umbral por donde volvemos a mirar y ver. El camino que transitamos traza nuevos interrogantes. La representación, entonces, se vuelve luminosa.

FUENTES DE CONSULTA

- AUMONT, J y Marie, M. (1993). *Análisis del film* (2da ed.). Barcelona, Paidós Comunicación.
- AUMONT, J, Berlgala, A, Marie, M, Vernet Marc (1996) *Estética de cine* (2da ed.). Barcelona, Paidós Comunicación.
- AUMONT, J y Marie, M. (2006). *Diccionario teórico y crítico del cine*, Buenos Aires, la Marca editorial.
- BETTELHEIM, B. (2013). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 5ta reimpresión. Barcelona: Crítica, Editorial Paidós.
- BIRRI, F. (2007). *Soñar con los ojos abiertos*, Treinta lecciones de Stanford, Buenos Aires: Ediciones Aguilar
- CASETTI, F. y Di Chio, F (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós.
- FELDMAN, S. (1978) *Guión Argumental, Guión Documental*. Buenos Aires, Ed. Gustavo Gili.
- GETINO, Octavio (1998) *Cine y televisión en América latina, producción y mercados*. Santiago de Chile, Ediciones CICCUS.
- GODARD, J.L. (2010) *Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio Editorial.
- GUBERN, R. (1973) *Cine contemporáneo*. Barcelona; Ediciones Salvat.
- ----- (1987): *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco.
- ----- (2002) *Máscaras de ficción*, Barcelona: Anagrama.
- ----- (2010) *Metamorfosis de la lectura*, Barcelona: Anagrama.
- MAC BRIDE, S. (1980) *Un solo mundo, voces múltiples*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PEÑA, F. (2012) *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

- ROS Galiana, F, Crespo y Crespo, R (2001) *Guía para ver y Analizar, Los olvidados*, Barcelona: Octaedro Editorial.
- RABINOVICH, S: (2009): *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI editores.
- SONTAG, S. (1984) *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.
- TRUFFAUT, F. (1995) *El cine según Hitchcock* (5ta edición). Madrid: Alianza Editorial.
- ZAVALA, L. (2014) Coordinador. *Cine y Educación: de la teoría a la práctica*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- VV.AA: (2005) *Guía para ver y Analizar*. Barcelona: Editorial Octaedro, Barcelona.
- VV.AA: (2009) “La gran discusión” en *El amante cine*, Número 208, Buenos Aires, Pág. 1-19.
- KOZA, R. A: *Extras 1: Filmfest Hamburg 2009: Contra la interpretación*. <http://ojosabiertos.otroscines.com/extras-1filmfest-hamburg-2009-contra-la-interpretacion/>
- **Películas**
- Campanella, Juan José. (2009). *El secreto de sus ojos, Coproducción Argentina-España; 100 Bares / Tornasol Films / Haddock Films / Telefe*.
- Del Toro, Guillermo. (2006) *El laberinto del Fauno*, Coproducción España-México-USA; Estudios Picasso Fábrica de Ficción / Tequila Gang / Tele5 / Sententia Entertainment.

Xihmai 82

Copyright (c) 2016 Stella Maris Poggian



Este texto está protegido por una licencia [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Usted es libre para Compartir —copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato— y Adaptar el documento —remezclar, transformar y crear a partir del material— para cualquier propósito, incluso para fines comerciales, siempre que cumpla la condición de:

Atribución: Usted debe dar crédito a la obra original de manera adecuada, proporcionar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que tiene el apoyo del licenciante o lo recibe por el uso que hace de la obra.

[Resumen de licencia](#) - [Texto completo de la licencia](#)