

Cine Y Alfabetización Audiovisual: El Análisis Del Filme Como Agente Activo De Comunicación Para La Educación Ciudadana

Cinema And Audiovisual Literacy: The Analysis Of Film As Active Agent Communication For Citizenship Education

Antonio Cantos Ceballos¹

Universidad de Málaga

deaguilera@uma.e

Resumen

Nuestro artículo parte de la propia realidad de una gran mayoría de alumnos-espectadores pasivos cuyo rol se circunscribe al de un sujeto excluido y, por consiguiente, marcado por el medio social, tecnológico y académico que lo encasilla en el modelo del paradigma informativo: almacena información y la transmite sin el mínimo concurso subjetivo. Este hecho es algo que compromete, incluso, la salud de la sociedad democrática en la que vivimos, porque el ciudadano no capacitado para el bombardeo de imágenes al que se ve sometido, es un individuo sin capacidad de elección y sin criterio para discriminar entre las representaciones que le llegan. Como solución a este problema, nuestro enfoque metodológico propone un proyecto amplio de alfabetización audiovisual en el aula tomando como eje globalizador el cine: trascender la mera contemplación de una película para generar un recurso didáctico muy valioso que ayude a la alfabetización audiovisual del alumno-futuro ciudadano. Se trata de un proceso inductivo en el que el alumno-espectador asume el rol de analista, siendo fiel a los datos y a las descripciones que recuerdan el texto fílmico para, progresivamente, ofrecer una interpretación a la que se exige un grado de subjetividad que evite el discurso autocomplaciente al uso.

Palabras clave: Alfabetización audiovisual y cine en el aula, medios audiovisuales y formación ciudadana, educación secundaria y cine, docencia audiovisual, metodología didáctica creativa.

Abstract

The article presents the actual limits of an education for reception at secondary school, an offer a notion of training that allows a creative and methodological proposal for a reflection on film analysis nature as regular activity at the class. This daily activity improves the formative character of the students as a critic citizens in theirs future. In order to understand this perspective, our creative proposal is based in a permanent evaluation method and feedback between students and teacher. This method reivindicates the relevant of film as educational resource and the necessity for pointing out how film communicate.

Keywords: Film and media literacy, cinema and audiovisual education; secondary education film currículum; film teaching, training film for citizenship, creative methodology of audiovisual pedagogy.

“En nuestra flamante sociedad de la información, donde se vehicula un saber que no pasa por el sujeto, un adolescente de quince años, embebido de imágenes y sonidos, es incapaz de ver una película de Kiarostami”. VICTOR ERICE(2005).

¿Podemos todavía aspirar a plantear una formación humanista del ciudadano en el siglo XXI? ¿Podemos considerar que el ser humano es la medida última de toda evaluación moral y política y, así, resistir al poderoso intento de sumergir al ser humano en el océano de la red informática? ¿Cabe reivindicar una enseñanza humanista del cine en las aulas que forme y prepare al futuro ciudadano para comprender y analizar la construcción narrativa de los medios audiovisuales en la era de las multipantallas?

Como docente, suscribo en su totalidad las palabras del cineasta Victor Erice(2005), dada la actitud de desconcierto que aprecio, día a día, en los estudiantes frente a los medios audiovisuales. Incluso en las aulas universitarias, cuando se trata de analizar un film en blanco y negro oscarizado como el reciente “The artist”, he vivido, en primera persona, la actitud de rechazo de los estudiantes, y su indiferencia ante el trabajo analítico. Es obvio que nuestro actual sistema educativo posee un sesgo bastante utilitarista, en el que cada vez tienen un mayor protagonismo los saberes instrumentales y en el que, en general, todo conocimiento debe estar al servicio de su futura aplicación al universo empresarial. En una época en la que el fracaso escolar se adueña de las aulas y se reclama, cada vez más, el potenciar una “cultura del esfuerzo”, el recurso al estudio de los medios audiovisuales en las aulas se revela como una vía para utilizarlos como eje globalizador que haga más atractivas las clases. Debemos recordar que los medios audiovisuales y, en especial el cine, son, sobre todo, formas de entretenimiento. En la actual era de las multipantallas, no debemos perder de vista que el medio cinematográfico sigue teniendo un peso social muy importante y que sigue ocupando un lugar relevante en nuestro imaginario. El desarrollo de la industria del videojuego, por ejemplo, está estrechamente ligada a la industria del cine en estos momentos y, en este sentido, se trata de un fenómeno que no puede ser ajeno a nuestros intereses.

Nuestra reflexión parte, pues, de la propia realidad de una gran mayoría de alumnos-espectadores pasivos cuyo rol se circunscribe al de un sujeto excluido y, por consiguiente, marcado por el medio social, tecnológico y académico que lo encasilla en el modelo del paradigma informativo: almacena información y la transmite sin el mínimo concurso subjetivo. Cualquier propuesta que se plantee para romper con esta inercia alienante debe, a nuestro juicio, poner el énfasis en recuperar la opacidad perdida en la voracidad del audiovisual y de la fruición interactiva de estos alumnos. Para ello, nuestro enfoque metodológico busca reintroducir la subjetividad en el horizonte de la interpretación de la obra cinematográfica,

dotando de los atributos del texto al mensaje audiovisual, esto es, facilitando el enfoque hermenéutico que revoque la impresión de disponibilidad y transparencia de las imágenes.

Hace ya cincuenta años, Metz(2002), en su reflexión sobre la pedagogía del cine, orientaba su enseñanza hacia el ámbito textual. Para este autor, la tarea del docente comenzaba en el puro reconocimiento perceptivo y código de las configuraciones específicamente icónicas y símbolos ampliamente implantados en la cultura del alumno para que, una vez asentada esta competencia cultural genérica, pudiera proceder al reconocimiento de los códigos connotativos. Estos problemas de reconocimiento que él detectaba en el panorama educativo de la Francia de los años sesenta, y que estaban relacionados con un déficit de alfabetización y generalización cultural, presentan una fisonomía completamente distinta en la Europa de estos albores del siglo XXI. El problema con que nos encontramos en este momento es, al contrario, la enorme competencia decodificadora de unos alumnos perfectamente adiestrados en las habilidades interactivas, pero completamente desinteresados de una dimensión lectora; perfectamente capaces de identificar los contenidos informativos a la velocidad del rayo, pero absolutamente desinteresados de su interpretación, de su lectura secuencial, de su descifrado textual. De esta manera, en el *continuum* de la información, el alumno jamás da consigo en el proceso hermenéutico. De ahí, que hayamos de adherirnos hoy más que nunca a la propuesta del propio Metz cuando planteaba el proceso de verbalización como uno de los valores propedéuticos más destacados de la enseñanza de la imagen, precisamente porque constituye un índice de la desnaturalización de la comprensión.

El presente artículo, pues, intenta proponer un proyecto amplio de alfabetización audiovisual en el aula tomando como eje globalizador el cine porque, a nuestro juicio, resulta evidente que la “comprensión” de los filmes y de otras formas de comunicación audiovisual no es una realidad. Este hecho que ponemos en evidencia, es algo que compromete, incluso, la salud de la sociedad democrática en la que vivimos, porque el ciudadano no capacitado para el bombardeo de imágenes al que se ve sometido es un individuo sin capacidad de elección y sin criterio para discriminar entre las representaciones que le llegan.

En definitiva, nuestra motivación es, sobre todo, disfrutar apreciando el cine y ayudar a entender y valorar el texto fílmico desde el lado del análisis crítico. Porque el análisis no está ni mucho menos reñido con la dimensión lúdica del cine, cuya naturaleza no sólo es entretener sino también ayudarnos a comprender mejor la realidad que nos ha tocado vivir.

Trascender la mera contemplación de una película para generar un recurso didáctico muy valioso que ayude a la alfabetización audiovisual del alumno-futuro ciudadano, supone convertir el aula en un espacio de representación donde se produzca una interacción entre sujetos (los personajes encarnados por los actores) y, de manera simultánea, también con los espectadores (los alumnos) que, a través de la pantalla, los contemplan y analizan en la materialidad de su forma. Hofstadter (1987) sostiene la idea de que todo objeto

significativo funciona como un disparador que da instrucciones sobre cómo reconstruir su contexto interpretativo; y, para eso, él explica cómo en todo discurso conviven, sin confundirse, tres niveles: el mensaje interior, el interior y el marco. La comprensión del mensaje interior implica extraer la información que ese objeto porta, pero, la situación se complica cuando, dicho mensaje coexiste con un mensaje exterior que consiste en la información transportada por los modelos simbólicos y las estructuras del mensaje, estructuras y modelos que señalarán cómo decodificar el mensaje interior. Por tanto, comprender el mensaje exterior consiste en saber cómo construir el mecanismo descodificador que nos va a permitir extraer el mensaje interior. Y, por último, está el mensaje marco, es decir, para afrontar el mensaje, primero hay que saber que se trata de un ensaje. En clara sintonía con la tesis de Hofstadter, nuestra propuesta metodológica de formación audiovisual en el aula mediante el análisis del filme es de carácter general y, en este sentido, se cuida en respetar la estructuración en niveles, con metalenguajes específicos para cada uno (Lotman). También consideramos el método analítico de Davis Bordwell y Kristin Thomson incidiendo en la estructura narrativa, la construcción del relato, las relaciones de las secuencias, el funcionamiento de los tiempos... y, además, añadimos el macromodelo textual de Jacques Aumont y Michel Marie que lo completan con un punto de vista semiológico, estructuralista y psicoanalítico. Este modelo textual presenta como antecedentes las reflexiones de Kulechov, Eisenstein y, también, los trabajos de teorización básica de Christian Metz y Roland Barthes. Semejante dispositivo metodológico transversal y estético-textual (Metz, Barthes, Foucault) constituye una técnica de proyección del eje de la selección sobre el eje de la combinación, que enfrenta la clausura poética (el límite textual configurador del sentido) de fuerte tendencia metafórica, al principio de la decodificación automática, de la interactividad y del hipertexto, todos ellos de carácter metonímico.

Como vemos, la tarea que nos proponemos se torna, en principio, como una cuestión un tanto compleja puesto que nos enfrentamos a una doble dialéctica que, somos conscientes, hemos de superar: por una parte, la tensión entre el análisis concreto y la teorización a partir de los datos (cómo y por qué el filme dice lo que dice) y, por otra parte, la tensión añadida entre el análisis objetivo (la descripción y categorización de elementos formales) y la interpretación crítica por parte del espectador concreto, quien, en buena medida, construye el significado del film. Uno de los aciertos, creemos, de nuestra propuesta consiste, precisamente, en la posibilidad de superación por parte del alumno-espectador de estas dos tensiones señaladas, aunándolas y armonizándolas del modo siguiente: la utilización de modelos lingüísticos y narratológicos para el análisis de film desde la perspectiva de la Historia del Cine y, además, añadir las aportaciones de inspiración estructuralista considerando los métodos comunicacional, fenomenológico, y de análisis temático y de contenido. Desde esta perspectiva en la que abordamos el análisis fílmico, nos centramos, por consiguiente, en una doble tarea: descomponer el film en sus elementos constituyentes (deconstruir para describir) y establecer relaciones entre tales elementos para comprender y explicar los

mecanismos que le permiten constituir un “todo signifiante”(reconstruir para interpretar). De este modo, estos dos grandes procesos engloban a todos los demás en nuestra propuesta para el análisis cinematográfico en el aula, la descripción y la interpretación, y es sobre ellos sobre los que, consideramos, debe ser edificado el esquema metodológico que permitirá completar nuestro objetivo.

Asimismo, nuestra propuesta también pone en valor la inclusión de la temática en el análisis del film, porque consideramos que, en no pocos casos, la personalidad del cineasta se expresa en los temas que trata a lo largo de su carrera tanto o más que en el estilo: la elección temática acaba convirtiéndose en un rasgo personal del quehacer narrativo en la poética y en la estética de los autores concretos y se convierte en una unidad estilística de identificación (*estilema*). A ello, hay que añadir la existencia de películas cuya forma fílmica tiene menos interés que el contenido y, en definitiva, que el cine es, también, un “hecho de comunicación” donde el mensaje final o la “tesis” es el eje vertebrador de la obra: la narración fílmica ha de ser comprendida, en origen, desde el esquema clásico emisor-receptor.

En resumen, y pasando al terreno de la praxis, nuestra propuesta creativa para el análisis del film en el aula consta de una recogida de datos(contexto de producción y ficha técnico- artística), una reconstrucción del texto fílmico(sinopsis argumental y segmentación), un análisis de los elementos formales del texto, del relato, de los existentes y de la temática, y una interpretación subjetiva (hermenéutica, crítica y recepción). Como es evidente, se trata de un proceso inductivo en el que el alumno-espectador debe asumir el rol de analista siendo fiel a los datos y a las descripciones que recuerdan el texto fílmico para, progresivamente, ofrecer una interpretación a la que se exige un grado de subjetividad que evite el discurso autocomplaciente al uso. Como en todo procedimiento metodológico que se precie, cada una de las partes está en función de la totalidad y cada paso o momento es una etapa conducente al resultado final, es decir, las partes o pasos se encuentran interrelacionados. Esto posibilita que nuestro modelo sea dúctil y, en consecuencia, susceptible de plegarse a cada texto concreto, capaz de adaptar un modelo teórico a la película concreta. Por tanto, hay una interpretación y una valoración del texto fílmico en el que se persiguen, fundamentalmente, tres objetivos:

- Contextualizar el film(lectura situacional): situarlo dentro de la filmografía del autor, de la historia del cine, de la industria y del ámbito sociocultural en que se inscribe.
- Buscar la idea central desde los núcleos narrativos (lectura fílmica): analizar el film desde el punto de vista narrativo(argumento, historia, estructura, personajes, relato), artístico(elementos lingüísticos) y temático.
- Realizar un juicio global sobre el film en cuanto recibido (lectura valorativa).

Con la lectura situacional se pretende enmarcar el film para situarlo en un contexto significativo. Con la lectura fílmica se persigue analizar lo más objetivamente posible las

imágenes y sonidos, prescindiendo de elementos contextuales como las intenciones previas o las declaraciones posteriores de los autores. Finalmente, con la lectura valorativa se pretende emitir un juicio crítico sobre el film, es decir, en la lectura valorativa se enjuicia, desde todos los puntos de vista, lo que en la lectura fílmica se había detectado e interpretado.

La lectura fílmica constituye el momento central de la propuesta. Se estructura a su vez en tres fases, correspondientes a tres dimensiones de todo filme: la lectura narrativa, el análisis formal y la lectura temática.

En la lectura narrativa se consideran el film como historia, como relato. Se analizan los diversos componentes de todo relato: del argumento, la estructura narrativa, los personajes, el entorno, etc. En la fase del análisis formal se estudia el tratamiento que se ha dado a la historia, tanto desde la perspectiva del estilo como desde el punto de vista de los recursos formales utilizados. Finalmente, en la lectura temática se trata de descubrir el tema del film, entendiendo el concepto de tema como intención última de los autores (guionista, director, realizador...), intención consciente o inconsciente, o como significación o sentido últimos de la obra. En la lectura temática se analizan también los efectos de la obra sobre el alumno-espectador.

Para una adecuada aplicación del método es imprescindible un cierto rigor, pero hace falta también sensibilidad e intuición. Sin rigor en la aplicación del método, sin capacidad de sistematizar las informaciones y las observaciones, resultará imposible un análisis efectivo. Si, por ejemplo, en la lectura situacional, realizada antes del visionado, se avanzan informaciones sobre la historia, el alumno-espectador perderá una buena parte de su interés; si se avanzan informaciones sobre el tema, se impedirá que el alumno-espectador pueda descubrirlo por su cuenta; si se avanzan valoraciones personales, se condicionará la valoración personal que pueda hacer el alumno.

Lo mismo puede decirse respecto a los demás momentos de la metodología. La lectura temática, por ejemplo, supone un proceso de abstracción si no se ha hecho antes una adecuada interpretación de los personajes y de las situaciones en su singularidad.

No obstante, tan necesarios como el rigor son la intuición y la sensibilidad. Sin intuición, por ejemplo, será imposible efectuar el proceso de abstracción que se requiere para la lectura temática. Y sin sensibilidad será imposible hacer un buen análisis formal.

Conviene recordar que, de acuerdo con los principios del método comprensivo, el proceso de análisis debería partir siempre de la verbalización de las reacciones espontáneas, las sensaciones e impresiones de todo tipo generadas por la obra en el alumno-espectador.

La lectura situacional persigue situar el film en su contexto: nacionalidad, año de producción, director, género, condicionamientos económicos, políticos, culturales o sociales. La ficha técnico-artística de la película proporciona una serie de datos que

permiten explicar elementos del contexto de producción, la elección de los actores y técnicos, la intervención de creadores (productor, guionista, director, operador, escenógrafo y músico), así como la carrera comercial del film, desde el tiempo transcurrido entre la producción y el estreno. Se trata de desarrollar los siguientes ítems:

- *-Analizar el espacio sociocultural en que se inscribe la película:* la ideología y la cultura de la época y del país en cuestión, que ponen de relieve, tanto desde la industria como desde la recepción por el público.
- *-Identificar la política y las rutinas de producción del estudio o del productor:* su incidencia en el film objeto de análisis.
- *-Estudiar la filmografía de los principales creadores del film:* sus opciones estilísticas y sus preocupaciones temáticas, indicando en qué medida la película que se analiza las subraya o las contradice y las razones para una u otra cosa; subrayando, en particular el lugar que ocupa esa obra dentro de la filmografía del director.
- *-Exponer las características de género o ciclo en que se puede inscribir la película:* lo que directamente explica algunos elementos del propio texto fílmico en cuestión.

La lectura fílmica tiene tres fases, que corresponden a tres dimensiones de toda historia fílmica: lectura narrativa, análisis formal y lectura temática.

El primer paso en la lectura narrativa consiste en formular el argumento del filme, entendiendo por argumento aquello de lo que trata ampliamente la historia. El segundo paso, más complejo, consiste en rehacer verbalmente la historia, organizándola en bloques o secuencias y analizando su estructura narrativa.

El primer momento que nos lleva establecer una sinopsis argumental, sirve para recordar el relato de un modo breve y ver, fundamentalmente, el tipo de historia en que se basa la película. Los alumnos tienden a perderse en anécdotas, en acontecimientos aislados, en detalles. Les cuesta comprender la trama, la estructura, la vertebración del relato. Puede ayudarles el hecho de plantear la historia desde el punto de vista del conflicto. Hay una situación inicial y de repente se produce una desestabilización, un problema, en el sentido de “un deseo más un obstáculo para alcanzarlo” o “una amenaza más una dificultad para librarse de ella”. El resto es el itinerario seguido, el tiempo de suspense entre la formulación de las expectativas y su resolución, y el final como solución positiva o negativa del conflicto. Establecer el argumento, aquello de lo que trata ampliamente la historia. El procedimiento metodológico secuencial para este apartado sería el siguiente:

- *-Rehacer esquemáticamente la historia:* organizándola en núcleos narrativos, entendidos como bloques o secuencias.

- -*Ver la estructura narrativa*: la manera como están organizados o vertebrados los distintos bloques narrativos. Ver si la obra sigue una estructura clásica: situación de partida, conflicto(deseo y obstáculo para superarlo, amenaza y dificultad para liberarse de ella), itinerario y solución final. O, más simple, globalmente y en cada secuencia: tensión-culmen-relax.
- -*Analizar la solución del conflicto*: cómo se produce, gracias a qué o a quién -*Definir al protagonista o protagonistas*: entendidos como aquellos sujetos en torno a los que giran los núcleos narrativos y que unifican la acción del filme o de la serie. Rasgos que los caracterizan en cuanto a edad, sexo, profesión, apariencia física, clase social, nivel cultural
- -*Definir a los demás personajes*: rasgos que los caracterizan desde los mismos puntos de vista. Analizar también sus motivaciones.

El segundo momento es la segmentación del relato en secuencias, siguiendo modelos ya establecidos. La segmentación sirve como instrumento descriptivo-de la acción narrativa y de los elementos formales-que remite al propio film, que es el material inasible de imágenes en movimiento sobre la pantalla acerca del que versa nuestro estudio; es decir, la segmentación es un simulacro o reconstrucción convencional del texto fílmico, cuya complejidad y riqueza resultan imposibles de reproducir mediante palabras, ni siquiera con el *découpage* más cuidadoso. En este sentido, hay un proceso de selección de diálogos y acciones dramáticas que, inevitablemente, esquematizan el relato. Hemos de evitar, a toda costa, la disección exhaustiva que acaba por reducir el análisis a la pura descomposición de elementos formales.

Nuestra propuesta metodológica establece para el análisis de la segmentación la vertebración en dos columnas. En la columna de la izquierda, se indica el espacio y tiempo en que tiene lugar la acción y se verbaliza la historia, resumiendo las situaciones y diálogos esenciales. Se señalan entre paréntesis aquellas deducciones que realiza el espectador necesariamente, pero que el texto fílmico no ofrece como datos. En la columna de la derecha figuran los elementos de la estética cinematográfica más significativos o destacados(movimientos de cámara, secuencias anacrónicas, tipos de diálogos fundamentales, signos de puntuación, carácter de la música, figuras retóricas, etc.), a sabiendas de que no se puede agotar la descripción formal del filme porque estos elementos serán objeto del apartado siguiente.

El tercer momento de la lectura narrativa se centra en el análisis de los elementos formales del relato. En este sentido, consideraremos:

- -*Enunciación y punto de vista*. Aquí hay que señalar al espectador implícito al que se dirige, que presupone una determinada cultura o una

actitud determinada, la existencia o no de narradores intradieгéticos y las focalizaciones o punto de vista a lo largo de las distintas secuencias.

- *-El tiempo cinematográfico.* Se explicita la vertebración del tiempo según las categorías de orden (lineal o no lineal, con las *analepsis* correspondientes y sus características), duración (sumarios, dilataciones, escenas, elipsis y pausas) y frecuencia (existencia de secuencias singulares, repetitivas y reiterativas).
- *-Estructura del relato.* A la luz de lo indicado en los códigos sintácticos y en la enunciación y el tiempo, habrá que caracterizar la estructura narrativa en su conjunto.
- *-Existentes (personajes y escenarios).* El relato se estructura en torno a unos personajes. Son ellos los que hacen avanzar la historia y los que le confieren significación. La lectura narrativa exige el análisis de los personajes, de lo que son en un sentido primario y de lo que representan en el conjunto de la historia.

Pueden estudiarse los personajes semánticamente, como hace Propp (1977), desde el punto de vista de las funciones que cumplen en el relato, de lo que significan sus acciones de cara al desarrollo de la intriga: héroe, auxiliar, princesa, agresor o malvado, falso-héroe, mandatario, donante... Pueden analizarse desde el punto de vista de las motivaciones: móviles que les llevan a actuar y fines que persiguen. Pueden analizarse, en fin, desde el punto de vista de la tipología: ver si se dan maniqueísmos en su presentación, si responden a estereotipos en cuanto a la edad, el sexo, la clase social, la profesión... Se puede analizar, por ejemplo, si la heroína es un personaje activo o pasivo, si es ganadora de una recompensa o es ella misma la recompensa.

El alumno ha de esforzarse en describir a los personajes tanto individualmente-según edad, clase social, profesión, características psicológicas, etc.-como en relación con los otros, y ha de señalar su función dentro de la historia: analizar sus motivaciones, los móviles por los que actúan, los objetivos que persiguen. También ha de valorar la interpretación de los actores, la relación de los personajes con el autor cinematográfico y su capacidad para encarnar visiones del mundo. De ordinario, este momento del análisis es más importante cuanto mayor entidad posea el filme, o dicho de otro modo, en el gran cine los personajes tienen el peso principal del relato, mientras en películas de género y de pura distracción suelen estar subordinados a la historia o a otros componentes espectaculares.

Los escenarios, en cuanto espacios dramáticos, han de ser coherentes con la historia, la época y los personajes, por tanto, también hay que caracterizar los decorados y señalar su función en el relato. El alumno debe analizar el entorno físico, el escenario o escenarios, los ambientes en los que se desarrolla la historia, destacando sus rasgos más característicos: ver si el entorno físico cumple una función narrativa y/o semántica, si aporta algo a la historia y a los personajes, y viceversa, si la historia o los personajes enriquecen de alguna manera el

entorno físico; ver si el entorno físico aporta valores estéticos, si contribuye a la creación de un clima, de una atmósfera.

En lo que respecta a la lectura formal analizamos, en principio, el tratamiento formal que se le ha dado a la historia desde varios puntos de vista:

- *-Desde el punto de vista del género:* comedia, drama, musical, western, cine negro, policíaco, bélico, terrorífico, humor, ciencia-ficción.
- *-Desde el punto de vista del estilo:* romántico, satírico, irónico, melodramático, caricaturesco, épico, lírico.
- *-Desde el punto de vista del tono:* realista, hiperrealista, tierno, desenfadado, poético, dinámico, colloquial.

A continuación, valoramos la función que desempeñan los elementos formales del filme, a saber, los códigos visuales, sonoros y sintácticos.

- *-Códigos visuales.* Habrá que describir y valorar las opciones de cuadro, formato, ángulo, nivel, altura y escala; la composición y la perspectiva, sobre todo cuando son marcadas, el uso de las lentes y la profundidad de campo y el valor del fuera de campo; el cromatismo y la iluminación general y de algunos planos representativos, los movimientos interior y de cámara y su función narrativa o estética.
- *-Códigos sonoros.* Este estudio llevará a caracterizar los tipos de diálogos en las distintas secuencias y en cada personaje, y a señalar los fragmentos de la banda de ruidos y de la música más significativos.
- *-Códigos sintácticos.* El análisis dará cuenta de los signos de puntuación (fundidos en negro, encadenados, cortinillas, rótulos) empleados, de la duración de las secuencias, del ritmo y los procedimientos para conseguir un determinado *tempo*, de la estructura del relato en función de las secuencias significativas, los fragmentos y las partes, y, en general, de las características del montaje. como organización de los planos para conferirles significación, como recurso estético para establecer conexiones creativas o de impacto visual entre los planos, como recurso para conferir ritmo a la obra.

En relación a la lectura temática, el tema puede estar presente a lo largo de todo el texto e incluso de toda la obra de un cineasta, en cierto modo, constituye una afirmación emblemática que remite a una determinada visión del mundo, confirmando inteligibilidad y peso humano al relato. Para ello, seguimos los siguientes procedimientos metodológicos instrumentales:

- *-Detectar los ejes estructurales:* entendidos como líneas de fuerza o constantes ideológicas en torno a las que se organizan los núcleos narrativos. Suponen una abstracción de las acciones y de las situaciones que vertebran la historia.
- *-Analizar el nivel de universalidad o de significación:* nos referimos, concretamente, al grado último de simbolismo, que admiten los personajes o la historia. Descubrir si tienen un valor único en su singularidad o funcionan como símbolos, como representación de una categoría más amplia de persona, de relato.
- *-Formular el tema principal:* la idea central, la intención última, explícita o implícita, o como significación última. Para ello utilizamos la estructuración en torno a dos núcleos o ciclos narrativos propuesta por Monterde (1998):
 - *El hombre y su ámbito individual,* que agrupa títulos de películas sobre el matrimonio, relaciones antes del matrimonio y fuera del matrimonio, triángulo amoroso, *amour fou*, divorcio, familia, mujer, hombre y Dios, enfermedad, hombre y muerte, suicidio, memoria, incomunicación, homosexualidad, lesbianismo, enraciación, persecución, amistad, infancia, juventud, vejez.
 - *El hombre y su ámbito social:* sociedad actual, burguesía, proletariado y mundo del trabajo, política como referente, poder, rebelión contra el sistema, la ley, la justicia y el orden, sindicalismo, iglesia y lo religioso, ejército, policía, terrorismo, emigración, desempleo, delincuencia juvenil, droga, racismo, cárcel, pena de muerte, enseñanza y educación, fotografía, prensa y periodistas, editoriales, libros y escritores, televisión y vídeo, radio, ecología, lo urbano, lo rural, deportes, animales, coches y motos, trenes, psiquiatría y psicología, médicos y hospitales.
- *-Ver si hay en el filme segundos o terceros temas:* que enriquecen la obra desde el punto de vista de los contenidos y que sólo están presentes en algunos de los núcleos narrativos.
- *-Analizar la concepción implícita de la vida que transmiten dichos temas:* valores que promueven, manera de tratar a la mujer y al hombre, concepción de las relaciones sociales que refleja, en suma, qué valores, representados por los personajes, son premiados y/o castigados en la obra por la historia y por el tratamiento que se le ha dado. A partir de los valores que, explícita o implícitamente, promueve el film, analizar qué visión de la sociedad refleja y alienta.

La valoración del film desde las tres dimensiones analizadas con anterioridad: narrativa, formal y temática.

Desde el punto de vista narrativo:

- -Valorar el argumento desde el punto de vista del interés, de la originalidad y de la fuerza expresiva.
- -Valorar la estructura narrativa: desde el punto de vista de la eficacia, de la adecuación con la historia, de la originalidad, de la comprensión.
- -Ver si las situaciones, los protagonistas y/o los demás personajes responden a estereotipos: posibles implicaciones ideológicas, artísticas o éticas.
- -Analizar si hay maniqueísmo en la presentación de los personajes o de las situaciones: valorar el posible reduccionismo y, en definitiva, dosis de falseamiento de la realidad que lleva implícito.
- -Valorar si el entorno físico(localizaciones)es el adecuado para la historia: su incidencia en la creación de un clima o atmósfera, en el enriquecimiento de los personajes.

Desde el punto de vista formal:

- -Evaluar si el tratamiento formal(género, estilo, tono) era el más adecuado para la historia y para las intenciones temáticas de la obra.
- -Valorar la adecuación de los distintos recursos formales, visuales y sonoros, siempre en función de la narración y de la intencionalidad temática.
- -Valorar, con los mismos criterios, el montaje como creador de sentido y de ritmo.
- -Ver si en la obra hay inspiración artística o simple trabajo artesanal.
- -Valorar el tema del film desde el punto de vista ideológico o ético.
- -Valorar los segundos temas desde los mismos puntos de vista y viendo hasta qué punto enriquecen la obra.
- -Valorar, desde el punto de vista ético, las motivaciones de los personajes: los fines u objetivos que persiguen y los medios que utilizan para lograrlos.
- -Ver si en la película se justifica la violencia: considerar si podrían resolverse los conflictos de otro modo.
- Valorar lo que se privilegia sobre todo en el film: la acción, la emoción, el tratamiento
- formal, la descripción psicológica de los personajes, el planteamiento ideológico o ético.
- -Reflexionar sobre la toma de partido respecto a la visión de la vida, de la persona, de la sociedad y de los valores que transmite el filme de manera explícita o implícita.
- -Exponer el tipo de reacciones que la obra ha suscitado en el propio alumno como espectador: si entran en conflicto las reacciones instintivas de gusto-disgusto con las reflexiones críticas elaboradas durante el proceso de análisis.
- -Justificar el posible éxito sociológico del film: analizar a qué es debido, qué necesidades o carencias de la sociedad pone de manifiesto este éxito.

- *-Concluir con una valoración global:* destacando, ante todo, los elementos más gratificadores del film (potencia sensorial, visual y/o sonora) y, también, si es el caso, aquellos aspectos más negativos desde los puntos de vista narrativo, estético, ideológico, ético.

Conclusiones

1. Nuestra propuesta metodológica creativa para la enseñanza del análisis del filme constituye un modelo textual que presenta como antecedentes las reflexiones de Kulechov y Eisenstein y los trabajos de teorización básica de Christian Metz y Roland Barthes, proponiendo un horizonte de integración con el método analítico de (Davis Bordwell y Kristin Thomson) e incidiendo en la estructura narrativa, la construcción del relato, las relaciones de las secuencias, el funcionamiento de los tiempos... y, además, se añade el macromodelo textual de Jacques Aumont y Michel Marie que lo completan con un punto de vista semiológico, estructuralista y psicoanalítico.

2. La referida propuesta se estructura en tres grandes bloques: lectura situacional, lectura fílmica y lectura valorativa. Con la lectura situacional se pretende enmarcar el filme para situarlo en un contexto significativo. Con la lectura fílmica se persigue analizar lo más objetivamente posible las imágenes y sonidos, prescindiendo de elementos contextuales como las intenciones previas o las declaraciones posteriores de los autores. Finalmente, con la lectura valorativa se pretende emitir un juicio crítico sobre el film, es decir, en la lectura valorativa se enjuicia, desde todos los puntos de vista, lo que en la lectura fílmica se había detectado e interpretado.

3. La lectura fílmica constituye el momento central de la metodología. Se estructura a su vez en tres fases, correspondientes a tres dimensiones de todo film: la lectura narrativa, el análisis formal y la lectura temática. En la lectura narrativa se consideran el filme como historia, como relato. Se analizan los diversos componentes de todo relato: del argumento, la estructura narrativa, los personajes, el entorno... en la fase del análisis formal se analiza el tratamiento que se ha dado a la historia, tanto desde la perspectiva del estilo como desde el punto de vista de los recursos formales utilizados. Finalmente, en la lectura temática se trata de descubrir el tema del film, entendiendo el concepto de tema como intención última de los autores (guionista, director, realizador...), intención consciente o inconsciente, o como significación o sentido últimos de la obra. En la lectura temática se analizan también los efectos de la obra sobre el alumno-espectador.

4. Nuestra propuesta hace viable y facilita la alfabetización audiovisual del alumno-futuro ciudadano mediante la práctica habitual en el aula con esta metodología, puesto que, dicha práctica implica las distintas fases del aprendizaje integral para el alumno:

- -Aprendizajes elementales(saber de...): términos, informaciones, conceptos, principios teóricos.
- -Aprendizajes intermedios(saber sobre...): descripción y aplicación.
- -Aprendizajes superiores convergentes(descomponer e integrar): análisis y síntesis.
- -Aprendizajes superiores divergentes(descubrir y proyectar): desarrollo de la creatividad individual y colectiva.

5. El alumno alcanza los objetivos específicos de comprensión de los mecanismos básicos de los discursos audiovisuales y sus procedimientos de construcción y de aplicación de los conocimientos adquiridos en una doble perspectiva: de capacidad comprensiva(mediante la discriminación de conceptos, identificaciones, definiciones y exposiciones) y de aplicación práctica, mediante el desarrollo de estrategias cognitivas como ideaciones, proposiciones, elaboraciones y realizaciones. De este modo, consigue desarrollar su capacidad analítica y crítica apoyado en la comprensión de los diferentes textos audiovisuales, que, en formato fílmico, se le ofrecen.

Bibliografía

- AUMONT, J.(1988): *L' analyse des films*, París, Nathan. BARTHES, R.(1987): *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós. BARTHES, R.(1980): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI.
- BORDWELL, D.(1995): *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Barcelona, Paidós.
- BORDWELL, D. Y THOMPSON, K.(1995): *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós.
- CARMONA, R.(1993): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra.
- COMPANY, J.M.; MARZAL, J.(1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana.
- ECO, U.(1987): *Lector in Fabula*, Madrid, Lumen.
- ERICE, V.(2005): “Encarnaciones, alumbramientos”, en PÉREZ PERUCHA(2005): *El espíritu de la colmena... 31 años después*, Filmoteca, Valencia, pp. 449-468.
- FOCAULT, M. (1987): *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets.
- FRAISSE, P. (2007): “Un humaniste d’ après l’humanisme” en revista *Positif*, nº 552, pp. 108-110.

- GÓMEZ TARÍN, F.J.(2003): “Prioridad hermeneútica en la incorporación a la enseñanza del cine y los medios audiovisuales”, en AGUADED J.I.(Ed.): *Luces en el laberinto audiovisual. Congreso Iberoamericano de Comunicación y Educación*. Huelva, Grupo Comunicar.
- GUBERN, R.(1996): “*El cine después del cine*”, en *Historia General del Cine*, vol. XII, Madrid, Cátedra.
- HOFFSTADTER, D.(1987): *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets.
- METZ, C.(1979): *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili. ____
____(2002): “Imágenes y pedagogía”, en *Ensayos sobre la significación en el cine(1968-1972)*, Barcelona, Paidós.
- MITRY, J.(1978): *Estética y psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI.
- MONTERDE, J.E.(1998): *La imagen negada. Representaciones de la clase trabajadora en el cine*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat/Festival de Cine de Gijón.
- MONTIEL, A..(2002): *El desfile y la quietud(Análisis fílmico versus Historia del Cine)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- PROPP, V. (1977): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- ZUNZUNEGUI, S.(1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmicos*, Barcelona, Paidós.
- ZUNZUNEGUI, S.(1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.

Notas

¹ Profesor Titular en Comunicación Audiovisual y Publicidad, Universidad de Málaga, España.