

## **El uso de las imágenes filmicas como recurso didáctico para estudiar temas transversales**

**Germán Enrique López García**

---

Partimos del hecho que una forma de percibir la realidad que nos rodea, es por medio de las imágenes que capta nuestro cerebro, éste es un proceso totalmente individual y subjetivo, que su resultado solo puede ser manifiesto por medio de la expresión oral, gráfica o mímica, que para describir cabalmente lo que captamos o lo que queremos expresar, lo tenemos que nombrar y lo nombramos precisamente con la palabra. Por otra parte no podemos nombrar, de manera concreta, algo de lo cual no tenemos noción, idea, imagen o concepto. De ahí la importancia de la imagen en el proceso de construcción del conocimiento.

No obstante este hecho, resulta paradójico de que a pesar de que los niños, adolescentes y jóvenes actuales tienen una gran fascinación especial por la imagen, ésta se encuentra casi totalmente ausente de nuestros sistemas escolares, por lo que se puede constatar la distancia abismal entre la realidad y la escuela. Si a esto le añadimos la falta de formación inicial de la mayor parte del profesorado en todo lo tocante al lenguaje y pedagogía de la imagen y por la imagen, nos encontramos ante un panorama sumamente desalentador. Pero también es cierto que no podemos ignorar los grandes esfuerzos individuales que realizan no pocos colegas, para tratar de integrar al proceso educativo a la imagen.

Sin embargo, esos esfuerzos individuales no son suficientes para potenciar el valor educativo del cine; no basta con llevar el cine a las aulas, pues las experiencias concretas nos demuestran que en el mejor de los casos, se proyecta una película a los estudiantes pensando que, por ese simple hecho, éstos ya est n motivados para debatir su contenido, que pueden comprender las intenciones de proyect rselas, así como el contenido de la película y que por tanto se lograrán los objetivos propuestos.

La realidad nos dice lo contrario, quizás uno de los motivos que dificultan ese proceso es la ignorancia y la falta de cultura audiovisual que padecemos, las cuales no han venido solas, vienen avaladas por el modelo mayoritario de televisión que nos convence de que la única manera de construir imágenes y contenidos audiovisuales es la suya. Con una carga imponente que insiste en la miseria cultural, en la humillación intelectual y personal, en formas rutinarias, con la trivialización de los valores democráticos, en la promoción de contravalores, en la exaltación de la pasividad crítica y en la alienación más deprimente de la ciudadanía.

La función mediadora que tiene este modelo televisivo, impulsado tanto por empresas públicas como privadas, tiene consecuencias catastróficas, la mayoría del público actual ha perdido la 3

capacidad de contemplar toda la densidad que puede ofrecer el relato cinematográfico, ya que se ha acostumbrado a la recepción pasiva del flujo incesante de imágenes heterogéneas. Podemos afirmar que nos colonizan totalmente la mirada, al no facilitar el conocimiento más amplio del mundo.

El incesante consumo indiscriminado de imágenes provoca el olvido inmediato de todo aquello que se ha visto. Esta pérdida de memoria la tiene muy en cuenta los publicistas a la hora de construir sus mensajes basados en la reiteración y la redundancia. Por otro lado, la televisión que se concibió inicialmente como un servicio público, se ha convertido en un lucrativo negocio, en donde el cliente no es el espectador, sino el anunciante.

Por todo ello es necesario construir un modelo mediático diferente y alternativo, y el lugar idóneo para construirlo es la educación, que comienza con la formación de espectadores, desde los hábitos más básicos para, posteriormente, plantearse objetivos más amplios que pueden ir dirigidos al conocimiento del espectro filmico como el estudio de escuelas, movimientos o perspectivas est ticas del cine, o al conocimiento y aprehensión de la realidad para comprenderla y transformarla.

Los primeros pasos en la formación de espectadores van encaminados a:

- Educar para hacer posible ver películas en toda la extensión de la palabra, luchar por romper con el hábito de “tragarse” las películas sin pensarlas.
- Formar espectadores consientes y cívicos que adopten un comportamiento mínimo que consiste en guardar silencio durante la proyección, leer los créditos tanto por respeto al trabajo profesional de quienes participaron en la elaboración de la película, como por la información que se obtiene de la película que acaban de ver.
- Apoyar el desarrollo de las habilidades comunicativas audiovisuales como: capacidad de observación, comprensión de la historia argumental, profundizar en la lectura del filme (qué se nos dice, cómo se nos dice, por qué se nos dice), fijarse en los detalles que conforman un plano, observar cómo se mueven y evolucionan los personajes, que expresiones adoptan etc.
- Hay que explicarles a los alumnos que sentarse a ver una película o un producto audiovisual debe hacerse con mucha atención, que no se puede mirar y hablar o mirar e ir al baño.
- Es necesario desarrollar esta actividad con todo el apoyo institucional, es decir formar cineclubes con debates en horarios en que el estudiantado pueda asistir, así como formar un acervo filmográfico importante.

Por otra parte, es muy difícil descubrir un tema o contenido curricular que no haya sido tratado de alguna forma en el cine. Siempre es posible encontrar un documental o una película que permita su utilización como punto de partida en un debate, o como rasgo, dato o documento, en una investigación o en un estudio. El analfabetismo actual es principalmente mediático y audiovisual, es por eso que podemos afirmar que tomar al cine como una herramienta didáctico-pedagógica en los procesos de enseñanza y de aprendizaje es fundamental.

Para realizar el análisis de un filme e incorporarlo como herramienta didáctica-pedagógica y transformarlo en texto; es necesario antes de ver la película, conocer por lo menos mínimamente el argumento de la misma, saber qué temática aborda y cómo lo hace, lo cual nos conduce a reconocer y ubicar al filme en un género cinematográfico. De esta manera se podrá identificar e interpretar más claramente la utilización del lenguaje filmico y comprender lo que realmente nos quiere comunicar su realizador. Es recomendable también indagar sobre el trabajo del mismo realizador, qué otras películas ha dirigido, cuáles son los temas que más aborda. Realizar estas dos acciones antes de ver el filme, nos colocan en una posición adecuada para iniciar su análisis.

Ahora bien, antes de describir el método de análisis de un filme con el propósito de transformarlo en texto, es necesario aclarar que el propio análisis de una película lo separamos en dos aspectos, el primero se refiere a lo que podemos denominar el análisis objetivo de la película, lo que toda persona puede o debería ver en la pantalla y que se refiere al lenguaje cinematográfico, el

movimiento de cámara, la utilización de las luces, el uso estructural del sonido, los encuadres y el plano-secuencia, las articulaciones del espacio-tiempo, el tiempo cinematográfico y sus fragmentaciones y la dramaturgia visual entre otros elementos.

El segundo aspecto en que separamos el análisis de la película se centra en el ámbito subjetivo, es decir, en el estudio del argumento, de la historia que se cuenta con el lenguaje cinematográfico, en la que se describen las actitudes y conductas humanas en determinadas condiciones y situaciones que se asemejan a la realidad social. Con ello pretendemos acercarnos, de manera analógica, a su estudio, análisis e interpretación de la propia realidad, para poder llegar a explicarla y comprenderla, con el fin último de transformarla.

Iniciaremos la descripción del método definiendo de manera preliminar qué entendemos por el análisis, el cual no es otra cosa que un conjunto de operaciones aplicadas sobre un objeto determinado, que consiste en su descomposición y en su posterior recomposición, con el propósito de identificar más claramente sus componentes, su estructura interna, su dinámica, etc.; en una palabra los principios de su construcción y su funcionamiento.

Desde este punto de vista el análisis se plantea como un verdadero recorrido, se parte de un objeto dotado de presencia y concreción, se fragmenta y se vuelve a componer, de tal manera que se regresa al objeto inicial, pero ya explícito en su configuración y su mecánica. Según esto el camino conduce a una inteligibilidad del objeto investigado.

Cuando se pretende realizar el análisis de un filme como recorrido que tiene como finalidad la de llegar a su inteligibilidad, lo primero que salta a la vista es que debe de haber un alejamiento de la situación normal, a través de la cual se percibe dicho filme, es decir, alejarse de la situación común en la que se encuentra cualquier espectador; pues éste est  “eternamente condenado” a seguir las cadencias y las directrices impuestas por la película, ya que se encuentra sometido inevitablemente a la concatenación de las imágenes, al flujo sonoro y a su ritmo regulado; debido a que el filme se desarrolla externamente a él, sin ninguna intervención de su parte. Si a esto le agregamos que lo característico de un filme es el ostentar una realidad material casi inasible, puesto que está formado por luces y sombras proyectadas sobre una pantalla, nos daremos cuenta que esta fugacidad que posee una película, la ha convertido siempre en un objeto difícilmente dominable.

No obstante hoy en día la existencia de ciertos instrumentos y aparatos convierten todo esto en algo menos complejo, por ejemplo la videocasetera y el DVD permiten el acceso inmediato a una película, controlar su reproducción, repetir una escena o una secuencia o toda la película tantas veces se desee o se requiera, así como para poner énfasis en cada fragmento del filme o en alguno de sus componentes.

El alejamiento de la situación cinematográfica ordinaria consiente por un lado, tener una plena disponibilidad de la o las películas en lo que se refiere al análisis, pero por otro ejerce el efecto de minar la fascinación de las imágenes y los sonidos que provienen de la pantalla, punto fundamental para no quedarse en la situación común a todo espectador y quedar atrapado en la superficialidad o en la anécdota de la película.

Otro paso importante en el proceso de análisis de una película, es sin duda el intentar reconocer y comprender aquello que se tiene anta s . El reconocimiento y la comprensión no son lo mismo; el primero está relacionado con la capacidad de identificar todo cuanto aparece en la pantalla, es una acción puntual desarrollada sobre los elementos simples, encaminada a captar esencialmente la identidad de esos elementos (imágenes, figuras, sonidos, ruidos, luces, etc.). En tanto que la comprensión, est  relacionada con la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio, es decir, los elementos concretos identificados en interés del texto, del argumento, el mundo representado con la razón de su representación, lo que se llega a comprender

en el marco del propio conocimiento. Se trata de un trabajo de integración que consiste en conectar más elementos entre sí y en remitir cada uno de ellos al conjunto que los rodea.

Entre el reconocimiento y la comprensión existe un nexo dinámico, en el análisis de un filme, siempre se oscila entre la identificación de los elementos concretos y la construcción de un todo, es un movimiento inmediato que en nuestra visión o lectura cotidiana realizamos sin darnos cuenta; el análisis de la película consiste precisamente en activar ese movimiento, hacerlo de un modo mediato, o si se prefiere meditado. Todo ello claro está en busca de dos objetivos esenciales para lograr la inteligibilidad o comprensión de la película.

El primero de esos objetivos consiste en conocer más y mejor, el análisis a través de la descomposición y posterior recomposición, procede a un reconocimiento sistemático de todos los elementos del texto, lo cual conduce a inventariar todo aquello que pertenece al objeto examinado, o por lo menos lo más relevante.

El segundo objetivo consiste en captar, además del texto, cómo se llega a comprenderlo. El análisis, sobre todo en esta etapa de recomposición, descubre y aclara lo que hay más allá de la estructura y la dinámica del objeto, encuentra el qué, el cómo y el para qué hemos comprendido, por tanto el análisis, además de una ayuda para la comprensión, logra lo que podemos definir como una comprensión de segundo grado.

Este recorrido del análisis también está marcado por otras dos actividades que es necesario resaltar, la descripción y la interpretación. Describir significa recorrer una serie de elementos uno por uno, con el propósito de pasar revista detallada y completamente a un conjunto (el objeto, en este caso el filme). En esta fase descriptiva lo que guía al análisis no es tanto el observador, sino el objeto observado, aunque, claro está, el observador siempre est  presente, pero de lo que se trata es que se mantenga un tanto al margen, en una posición lo más “neutra” posible.

Interpretar en cambio, significa desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, interactuar explícitamente con él, no sólo pasar revista, sino reactivar, escuchar, dialogar; es un trabajo que consiste en captar con mayor exactitud el sentido del filme, es el ir más allá de su apariencia, empeñarse en una reconstrucción personal, sin dejar de ser fiel al propio filme. En esta labor subjetiva el estudioso de una película se pone en primer plano en relación a ella.

La práctica analítica tiene que ver tanto con la descripción como con la interpretación. A primera vista la descripción se resalta en la fase de la descomposición del texto (película), mientras que la interpretación emerge, sobre todo en la fase de la recomposición de los datos.

No obstante, en realidad ambos momentos del análisis tienen que ver con los dos procesos. Sin duda alguna, la descomposición del filme para convertirlo en texto, parece más un reconocimiento objetivo (el texto posee una evidencia de la que no se puede prescindir), y la recomposición tiene más el sabor de un trabajo personal, ya que lo que se coloca en primer plano es la mirada del observador. Sin embargo, hay que aclarar que también la descomposición est  orientada por el observador, y por ello es una manera personalizada de ver su objeto, como fruto de su formación y de su ideología.

El siguiente paso en el proceso de análisis de una película, es sobre el estudio del lenguaje filmico. Su “desmonte” (proceso o fase de descomposición) se realiza desde dos aspectos: su linealidad y su espesor. En relación a la descomposición de la linealidad, un filme se analiza a partir de las secuencias, los encuadres y las imágenes.

Las secuencias que son las unidades fundamentales del contenido de la película, son breves, un tanto articuladas y delimitadas y contienen un carácter autónomo y distintivo. Recurren a signos de

puntuación que marcan sus confines, para marcar sus límites utilizan el “*fundido encadenado*” (desvanecimiento de una imagen mientras aparece otra); el “*fundido o apertura en negro*” (la imagen se esfuma en el vacío o aparece de él); la “*cortinilla*” (línea divisoria entre dos imágenes que se mueve lateral o verticalmente reduciendo una imagen, dejando sitio a la otra); “*el iris*” (un círculo negro que se cierra progresivamente sobre la imagen) o un simple corte. La función de todos estos signos de puntuación es separar dos segmentos narrativos, dos “*párrafos*” del texto, de la historia.

Los encuadres, que son unidades más pequeñas que las secuencias, son en sentido estricto unidades técnicas, un segmento de película rodado en continuidad. Es como si se pasara de los párrafos de un texto, a sus líneas. Por último, en este proceso de análisis de la linealidad de un filme, tenemos a las imágenes, es como si se pasara de las líneas del texto a los simples enunciados.

La descomposición de la linealidad de un filme sirve para determinar la sucesión de los segmentos del texto filmico: su dimensión, su articulación interna en porciones más pequeñas y su orden.

La descomposición del espesor consiste en quebrar lo compacto del filme y examinar los diversos estratos que lo componen, se opera transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados. Una vez dividido el filme en secuencias, encuadres e imágenes, se pasa a seccionar estos segmentos, diferenciando sus distintos componentes internos (el espacio, el tiempo, la acción, los valores figurativos, etc.), que son analizados uno por uno, tanto en su función recíproca en el interior de un segmento dado, como en la diversidad de formas y funciones que asumen a lo largo del filme.

El análisis de una película desde esta mirada, a la que le hemos denominado objetiva, aun cuando interviene el punto de vista subjetivo del analista, y que se dirige al estudio del lenguaje filmico, es bastante más profundo y complejo de lo que se ha descrito, no obstante consideramos que estos pasos metodológicos son suficientes, para aplicarlos en el proceso de transformación del filme en texto, como para realizar el análisis más subjetivo del argumento, la historia que se cuenta en el filme, utilizando el lenguaje cinematográfico.

Como recapitulación de los pasos a seguir para realizar el análisis de un filme, estudiarlo y comprenderlo son los siguientes:

- Acciones previas a ver la película, conocer el argumento del filme y ubicarlo en el género correspondiente.
- Tomar distancia al objeto a analizar, es decir alejarse de la situación cotidiana de ver una película.
- Realizar el proceso de análisis como un recorrido, fragmentar el todo en sus partes, para después recomponerlo.
- Reconocer y comprender lo que se tiene ante sí, identificar los elementos que aparecen en la pantalla, e insertar esos elementos en un conjunto más amplio, en el todo.
- Describir e interpretar, recorrer los elementos pertenecientes al todo (el filme) y dialogar con el director por medio de esos elementos.
- Descomposición de la linealidad, identificar, determinar la sucesión de los segmentos del texto filmico.
- Descomposición del espesor, romper lo compacto del filme, para examinar los diferente estratos que lo componen.

Ahora bien, lo ideal es que se reconozcan todos estos elementos mínimos del lenguaje cinematográfico y, con ello, empezar el estudio de la historia que se cuenta con el lenguaje cinematográfico, pues en ella se describen conductas y actitudes humanas en determinadas condiciones y situaciones sociales, que se asemejan a la realidad social en que vivimos; lo que nos lleva, pues esa es nuestra pretensión, al estudio sistemático de la propia realidad, al tomarla de manera analógica, para su ulterior transformación.

Sabemos que el actual modelo de desarrollo está agudizando una serie de problemáticas sociales que reclaman una intervención inmediata desde diferentes ámbitos de la sociedad. Las soluciones alternativas a estas problemáticas no pueden venir de forma aislada de uno de los ámbitos implicados, sino que exige un cambio de modelo de desarrollo que sustenta la dinámica actual. Para un cambio de modelo de desarrollo es necesaria una concienciación social sobre estas problemáticas y una respuesta por parte de los individuos, que se fundamente en una tica para la convivencia.

Partimos del hecho que la educación tiene una función fundamental en el proceso de construcción de esa concienciación social.

Para tal fin, una propuesta alternativa que se da es trabajar una serie de temas de relevancia social considerados como fundamentales para la propia educación, a los cuales se les ha denominado ejes transversales del currículo o transversalidad. La cual, entendida como un proceso de impregnación y transformación del currículo, tiene sentido y es necesaria en tanto situemos este referente como el marco hacia el que creemos que debe ir la sociedad, y, por consiguiente, en el que situemos él “para qué” de la educación.

Si analizamos este marco de referencia, se puede comprobar que los que han de transversalizar el currículo son los conceptos, los procedimientos y las actitudes (valores) que se concretan e interactúan de forma globalizada en el análisis y solución de las problemáticas más relevantes. Por tanto no se necesita incorporar más contenidos, sino encararlos desde una dimensión y una reinterpretación tica.

### **Bibliografía**

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. Cómo analizar un film. Editorial Paidós. Barcelona, España. 1996.

García Riera, Emilio. El cine y su público. Editorial Fondo de Cultura Económica. México 1974.

García Tsao, Leonardo. Cómo acercarse al cine. Editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México 1997.

Instituto Pedagógico “padres y maestros”. El cine y transversales. Ediciones Mensajero. España 2003.

Luria, A. R. Desarrollo Histórico de los Procesos Cognitivos. Ediciones Akal. Madrid, España. 1987.

Luria, A. R. Conciencia y Lenguaje. Editorial Visor. Madrid, España. 1975.

Martínez-Salanova S., Enrque. Aprender con el cine, aprender de película. Grupo Comunicar Ediciones. Almeira, España 2002.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la Esttica. Editorial De bolsillo. México 2007.

Vygotski, Lev S. El desarrollo de los procesos psicológicos superiores. Editorial Crítica. Barcelona, España. 1979.

Zamora Aguilar, Fernando. Filosofía de la imagen. UNAM. México 2007.