

El cine y su aporte pedagógico para construir/deconstruir imaginarios

LA HISTORIA RECREADA EN IMÁGENES: UNA VIEJA DISCUSIÓN

Desde el inicio de la humanidad el arte ha sido una de las formas más claras de reflejar el acontecer de la historia. Sus diversas disciplinas como las artes plásticas, la danza, el teatro, la pintura, la literatura y el cine proporcionan al ser humano la posibilidad de expresarse, relacionarse y sobre todo conservar la memoria.

No es necesario rebuscar tanto en el pasado ni buscar ejemplos complejos para advertir que muchos acontecimientos que hoy son tratados y debatidos de forma natural en los libros de historia escolar, han sido recogidos y preservados gracias al arte. Es decir, que a través de la materialización de ciertos hechos en obras artísticas como sucedió en la pintura y la escultura, fue posible recuperar y hacer perdurar en el tiempo el acontecer de la evolución social y del hombre. Esto justifica y sostiene la gran importancia que tienen las fuentes visuales como prueba histórica, sin con ello olvidar las redes subjetivas a la que está sujeto el relato histórico.

Al respecto, en los siglos XVI y XVII, se vislumbraba un cierto escepticismo sobre la fiabilidad de la historia escrita, y se producía un mayor reconocimiento a las fuentes figurativas e icónicas, como la historia muda.

Toda sociedad reflexiona sobre las causas profundas de sus conflictos, y el cine, desde sus inicios, tuvo vocación popular. Su penetración en el entramado social es mayor que el que pueda lograr una obra literaria o teatral, ya que por un lado estas últimas no tienen el mismo alcance de difusión y por otro, no forman parte de la cultura visual.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

Desde finales del siglo pasado y especialmente en los últimos años del que acaba de comenzar, los medios audiovisuales como el cine, la televisión e Internet, se han convertido en los elementos fundamentales de la construcción de lo social, ya que definen pautas de comportamiento estereotipadas sumamente intensas que colaboran con el desarrollo del fenómeno de la globalización. Esta situación permite que el cine, a través de su expansión a nivel mundial, posibilite que todas y cada una de las diferentes civilizaciones y pueblos tengan acceso y puedan establecer relación con el resto de entramado de culturas que existen en el planeta. Desde los lugares más recónditos hasta las ciudades más cosmopolitas. No obstante, este hecho contribuye a intensificar la diferencia entre inforricos e infopobres¹ de la sociedad.

Al margen de estas circunstancias, se dan otra serie de consideraciones en el ámbito educativo, en el que también resulta necesario detenerse a reflexionar acerca del poder de lo audiovisual, sobre todo cuando se trata de una generación de personas que se encuentran totalmente habituadas a la imagen, y en donde el precio de un aparato de DVD y un televisor es casi totalmente posible de ser afrontado por las instituciones escolares. Además, existe en el mercado actual una amplia gama de películas y cortos que pueden ser utilizados como herramientas de apoyo a la enseñanza, a la vez que desde el punto de vista didáctico son adecuadas para este colectivo juvenil.

Para muchos pedagogos y especialmente para los historiadores, esta nueva estrategia de enseñanza que implica el uso del cine en el aula, no siempre es considerada apropiada porque aseguran que los hechos que se muestran en los films son falsificados, o porque afirman que la TV o el cine no pueden reflejar exactamente los

¹ **Inforricos:** (neologismo) es una categoría utilizada para designar a aquellas personas que tienen acceso a un gran caudal de información, según la división establecida por autores de habla hispana, respecto a los efectos producidos por la brecha digital (digital divide). Por el contrario, **Infopobres** es la categoría que designa a aquellas personas que permanecen marginadas del acceso a un gran caudal de información, según la división establecida, respecto a los efectos producidos por la brecha digital.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

hechos de la realidad, aunque esa postura ha sido casi totalmente desmitificada en los últimos años de reflexión y estudio del tema. Lo que la pantalla muestra es siempre una mirada recortada y seleccionada de la realidad. Sin embargo, estos medios que sumandos a las infinitas posibilidades de Internet y la retroalimentación que se produce en las redes sociales no sustituyen al papel ni a los maestros, pero sí juega un papel muy importante a la hora de llevar a cabo reconstrucciones históricas de un momento determinado, dado que su poder persuasivo conjuntamente con el apoyo de la televisión e Internet y su expansiva difusión persistente y accesible a todos, es posible atraer a millones de personas en todo el mundo y convencer a la masa de que un evento es real, o a veces falso algo que difícilmente puede ser enmendado o reconocido por los formadores. Aún así, no todo lo que muestra es del todo inexacto, por lo que bien enfocado y con contenidos de trabajo pensados en el aprendizaje significativo son una herramienta sumamente eficaz para explicar hechos que muchas veces se tornan muy abstractas e inaccesible para el imaginario de muchos.

Esta dicotomía que se plantea en torno a la posibilidad o no de plasmar la historia o los hechos reales en imágenes, es un debate bastante trabajado por diferentes especialistas de la relación historia y cine. Entre ellos se destaca Robert Rosenstone quien reconoce como un hecho diario que los historiadores profesionales rechacen estas representaciones, “las tachan de simples, distorsionadas e inexactas”, dada la ignorancia que manifiestan sobre las características específicas del discurso audiovisual (Rosenstone, 1995 : 38). Asimismo, la mayoría de los espectadores espera que las películas transmitan la misma información que los libros, sin advertir que éstos también están recortados por la visión de su autor. Lo que sí comparten estos dos medios, el escrito y el audiovisual es el hecho de que el pasado que cuentan es susceptible de ser condensado y contado en una narración.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

Al respecto, Marc Ferro se pregunta en su libro *Cine e historia*, si no será el film “un acontecimiento, una anécdota, una ficción, unas informaciones censuradas, una actualidad que sitúa a igual nivel la moda de invierno y los muertos del verano” (Marc Ferro, 1980 : 25). Igualmente, sugiere este autor que como decía Jean -Luc Godard, el cine podría haberse inventado para camuflar la realidad de las masas, al mismo tiempo que cuestiona la realidad de la que el cine es auténtica imagen. Por siguiente, es evidente que referirse a la legitimidad de lo que se denomina cine histórico, resulta ambiguo, si se contempla el efecto de desestructuración institucional que tiene el cine, al revelar el funcionamiento de la otra cara de la sociedad y sus estructuras. “El film no vale solo por aquello que atestigua, sino por la aproximación socio- histórica que autoriza”. (Marc Ferro, 19080 : 27). Existen varias formas de leer la historia en el cine, la más común es aquella que intenta verificar en las películas los detalles reconstituidos de la realidad, controlar su semejanza y otorgarle crédito o no, según su grado de exactitud. Por otro lado, existe otro tipo de lectura y es la que intenta identificar o descubrir la línea ideológica del film y corroborar la versión de la historia que se presenta. No obstante, sea cual sea la forma de leer una obra cinematográfica, es pertinente tener en cuenta que al transcribir la historia a través de la ficción, se realiza una aproximación histórica y la trama del relato no pertenece al universo cinematográfico, por lo que resulta necesario crear un imaginario histórico que no se constituye de los archivos, ni de las versiones fundadas en las historia, sino que se sustenta en la base de asociaciones de planos, que crean una estructura histórica.

El cine dramático inventa datos, crea personajes y circunstancias para lograr más realismo en su producción, pero que esos personajes no existan en la realidad no significa que se transgreda la verdadera historia, ya que el objetivo de tal invento puede ser evocar determinadas sensaciones ajustadas a los hechos reales- Lo importante en

este aspecto no es la diferencia entre realidad y ficción sino como manifiesta Rosenstone que “la invención sea adecuada” o sea de una “invención inadecuada” (1997 : 38). En resumen, no es el conjunto de hechos en sí, sino el significado emocional, visual y dramático que el film ofrece de manera global.

Existen dos tipos de aproximaciones al cine histórico. Por un lado existen películas que intentan reconstruir el contexto social partiendo de una historia puntual falsa o anecdótica como por ejemplo **La vida es bella** (Roberto Benigni, 1998) en la que a través de la biografía del narrador mientras pasa parte de su infancia en un campo de concentración, se recrea una época y una situación política particular, que fue decisiva en la historia mundial.

Por otra parte, hay otra clase de versión fílmica que entiende el relato de los hechos como un libro, en el que el argumento, los datos, los personajes y la verificabilidad deben ser evidentes en la lógica escrita. Según esta perspectiva en las versiones literarias de la historia debería siempre existir una lógica verificable como la verdad frente a un espejo, algo poco posible.

El cine histórico puede entenderse desde diferentes ópticas según el objetivo que este persiga, es decir si se habla de la historia como un drama, que es la forma más antigua y común de cine histórico, los personajes, hechos y acontecimientos estarán respaldados por una amplia y contundente documentación. También se dan casos de producciones en las que el escenario histórico es real y adecuado al argumento, aunque la historia narrada sea ficticia al igual que sus personajes. La ficción es el elemento fundamental del cine histórico convencional, porque recrea un mundo en la pantalla en el que el espectador se siente muy cómodo y participa, de esta manera, de la experiencia de recreación y representación que ofrece el cine.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

El drama utiliza las motivaciones sentimentales, las acciones y los enfrentamientos, pero se encuentra limitado en cuanto a la cantidad de información que incluye, ya que precisa de otro tipo de entramados sentimentales para llegar a su objetivo y eso abarca mucho tiempo real en una película. Sin embargo todo depende del objetivo del film y la manera en la que se configure el entramado.

Tanto los largometrajes históricos como los documentales más modernos proponen personajes o figuras individuales con quienes identificarse y desde allí dibujan la historia. Generalmente construyen una narración más o menos completa en términos de relato y relativamente cerrada en la que se puede dar un proceso de relaciones que incluyen diferentes aspectos sociales como temas relativos a la raza, clase social, género, pasado, futuro, arquitectura social, etc, elementos que en la historia escrita se encuentran disociados, por la estructura lineal en la que se organizan los hechos. Por ello se considera a esta intencionalidad histórica como un trabajo artístico y creativo. El cine dramatiza la historia para reconstruirla, le agrega emociones, personalizaciones y sentimientos, como una forma de lograr el acercamiento hacia ella. No obstante, por esa reformulación del ambiente resulta muy difícil advertir la influencia que ejerce sobre las concepciones históricas ya internalizadas en la mente del público.

Por otra parte existen otro tipo de producciones cinematográficas que hacen alusión al pasado, pero al ser estas construcciones experimentales y a veces de arte y ensayo, no están sujetas al realismo y veracidad que los otros films históricos necesitan para existir. Estas obras pueden evitar la evidencia histórica, por lo que generalmente, ofrecen miradas originales y complejas de la realidad, que en numerosas ocasiones, se tornan casi incomprensibles para los que esperan realismo. Sin embargo, muchas de sus técnicas e innovaciones son adoptadas por el modelo tradicional de cine comercial.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

Tanto un género como otro requieren de la condensación y la ficción para presentar la historia en la pantalla, ya que ésta ofrece a diferencia de la historia escrita, una visión más global del tema tratado, dado que una imagen evoca sensaciones, hechos, momentos, sentimientos, evolución y progreso; circunstancias imposibles de ser llevadas a cabo de manera literal. Lo acontecido sí es literal, pero no la forma de contarlo, en tanto que la sintetización, generalización y simbolización es necesaria en cualquier forma de recolección y reconstrucción del pasado. La clave de la cuestión para llevar la historia al cine será entonces, aceptar por un lado que la historia tiene muchas maneras de ser relatada y por otro, diferenciar la invención pertinente frente a aquella que no resulta adecuada pero, para ello, se deben aplicar ciertos criterios, según sea el objetivo concreto del film.

Retomando entonces la proposición inicial de este apartado, acerca de la posibilidad o no, de plasmar en imágenes los hechos históricos, y las variadas corrientes políticas y sociales, como una de las maneras de reconstruir la realidad, se torna imprescindible revisar algunas de las ideas y argumentos de ciertos investigadores en el tema, con el objeto de presentar un panorama de las distintas posturas, que le permitirán luego al lector construir su visión personal de las citadas posibilidades.

Por una parte Sigfried Kracauer, teórico de historia y cine, asegura en Teoría del Cine, que lo que la pantalla muestra no es el pasado sino una imitación, pero esta idea no es del todo errónea, aunque él da por sentado el hecho de que las palabras sí son eficaces a la hora de contar el pasado (1996 : 61). Mientras tanto, el historiador R. J Raack manifiesta que la linealidad y rectitud de la historia escrita hace prácticamente imposible el uso de ella para mostrar una realidad tan compleja como la de los seres humanos. Las películas son, para él, el medio más apropiado para reconstruir sentimientos, motivaciones, ideas, hechos, distracciones, preocupaciones y demás

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

aspectos de la vida. Al mismo tiempo concibe a la historia como un canal adecuado para aumentar los conocimientos de la gente, acerca de una época o acontecimiento determinado (1953).

El filósofo Ian Jarvie, sin embargo, expresa su oposición a este planteo en El cine como crítica social, afirmando que las imágenes tienen poca información y son meramente descriptivas de los sucesos, por ello, la historia no puede ser recreada en el cine, ya que se carece de la posibilidad de explayar significados y diferentes puntos de vista sobre un mismo hecho. Además, recalca, la velocidad a la que se pasan las imágenes no permite reflexionar sobre lo que se ha visto, y por tanto no da oportunidad de debate, aunque éstas resulten interesantes y atractivas, son igualmente para Jarvie, incompletas. (1979 : 201)

Luego de este razonamiento cabe la pregunta acerca de la noción que se tiene de “Información”, ya que una imagen proporciona muchos detalles y concreciones en cada fotograma, por consiguiente lo que hay que pensar y definir sería entonces si ese tipo de información, que ocuparía muchas páginas en la versión escrita, es válida como conocimiento de la historia. Además, la limitación de la cantidad de información, no implica que el cine no sea un medio adecuado para plasmar las imágenes del pasado, todo depende del objetivo que se persigue con este trabajo, ya que las películas permiten la contemplación de paisajes y la identificación, por parte del público, con conflictos a nivel individual y colectivo.

El cine no desestima el poder de la palabra para reconstruir la realidad, simplemente se ha convertido en un medio paralelo y muy útil, en sus diversos géneros. En este sentido Robert Rosenstone reflexiona lo siguiente en relación con “La historia filmada:

- a) Ni la gente ni las naciones viven relatos históricos; las narraciones, es decir tramas coherentes con un inicio y un final, son elaboradas por los historiadores con un intento de dar sentido al pasado;
- b) Los relatos de los historiadores, son de hecho, ficciones narrativas; la historia escrita es una recreación del pasado, no el pasado en sí;
- c) La realidad histórica, en el discurso narrativo, está condicionada por las convenciones de género y el punto de vista (como ocurre con las novelas de ficción) que el historiador haya escogido –irónico, trágico, heroico o romántico-;
- d) El lenguaje nunca es aséptico, en consecuencia no puede reflejar el pasado tal y como fue; todo lo contrario, el lenguaje crea, estructura la historia y la imbuye de un significado” (1997 : 40).

LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Al conjugar el cine lo icónico y lo lingüístico, (imagen y sonido) es uno de los medios más utilizados a la hora mostrar al mundo una visión sobre la realidad y también es el preferido para la reconstrucción de la realidad; como ejercicio para mantener y reforzar determinadas convicciones. Este proceso reconoce al público y a sus múltiples formas de expresión como los componentes esenciales y a la vez protagonistas y fines últimos de la liberación de las ideas. Esta liberación de las necesidades del público, implica también la emancipación y expansión de la cultura popular. La cultura popular se define entonces por los valores, costumbres y las prácticas de un pueblo. Así se

cimentan los procesos de identidad, autoconocimiento y memoria, así como su voluntad de progreso y evolución.

A través del relato de los acontecimientos del pasado, almacenados en la memoria, el cine tiene la facultad de hacerlos presentes. Contar la historia es hacerse responsable de los hechos a través del discurso y la enunciación histórica de los acontecimientos es independiente de su verdad objetiva.

Con respecto a la representación, quien se hace cargo de narrar un hecho, primero lo elige, lo ordena, lo jerarquiza, mira desde un punto y se adelanta, se atrasa o simplemente se detiene y así se efectúa la inversión de pensamiento ajeno a la obra.

Las diferencias básicas entre lo histórico y lo ficcional no están en la forma de organizar el texto sino en el referente, es decir en la realidad del hecho frente a la realidad de la ficción.

Si se considera a la verdad histórica como una conjugación entre lo dicho en la narración y los hechos ocurridos, una gran parte de la verdad va a perderse entre los puntos de la realidad.

El narrador busca un modelo o paradigma al cual referirse formalmente y a partir de allí ajusta los acontecimientos ocurridos en diferentes contextos para lograr el efecto de realidad en el discurso.

En cuanto a la reconstrucción de la realidad, una de las grandes líneas de la cinematografía española de los últimos 30 años y los últimos 2 años de la televisión, remite a la revisión del pasado histórico desde diversas aproximaciones y formatos profundizando el espacio audiovisual una tendencia revisionista; donde ese pasado histórico se reconstruye, más no se repite. Se lo restablece por el método de la analogía, pero los hechos son en sí irrepetibles, por ello lo que se intenta significar cuando se dice

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

que la historia se repite, se refiere a hechos explícitamente, a principios y movimientos generales pero nunca a acontecimientos.

Por otra parte, dentro de lo que la representación de la realidad abarca, como generalidad, aparece la noción de realismo y alrededor de este concepto, se ha generado un interesante debate que desmenuza diversas dicotomías sobre la realidad y la ficción. Al mismo tiempo es un término poco flexible que soporta una carga semántica compleja desde la época de los filósofos griegos, dado que se lo consideraba sólo con una función mimética, como copia de la realidad. Luego en el siglo XIX se le dio una mirada más pragmática en las artes narrativas y figurativas dedicado a la observación y representación del mundo. Bill Nichols considera que “el realismo ofrece un acceso exento de problemas al mundo, a través de la representación física tradicional y de la transferencia fluida de estados psicológicos del personaje al espectador” (La representación de la realidad, 1997 : 94)

Entre las tendencias alrededor del debate del realismo, como ha sucedido casi siempre en las corrientes artísticas, la escuela y algunos autores intentan llevar a cabo la representación de manera innovadora, es decir rompiendo con los cánones precedentes y esto también se da en el realismo cinemático, tanto desde el punto de vista estilístico, como los ataques al romanticismo, o social como en el caso del neorrealismo que pretendió mostrar la cruda realidad de la Italia de la posguerra.

De las visiones que consideraban al cine como esencialmente realista, es que surge el cuestionamiento semiótico del tema del realismo cinematográfico y con respecto a esto Jean- Louis Comolli y Jean Narboni, defendieron en Cine- Ideología y Crítica, Screen Reader I, desde un marco althuseriano, que: “Lo que la cámara registra es el mundo vago, no formulado, no teorizado, no meditado, de la ideología dominante [...] mediante la reproducción de las cosas no como realmente son sino como aparecen

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

cuando son refractadas a través de la ideología. Esto incluye cada fase en el proceso de producción: sujeto, estilos, formas, significados, tradiciones narrativas; todas subrayan el discurso ideológico general (Comolli y Narboni, 1969 : 4-5)

Desde la concepción semiótica, el cine se ve también reforzado por una serie de convenciones necesarias a la hora de la construcción del relato, convenciones que en el cine clásico no aparecían, pero no por su inexistencia, sino por el intento de borrar todo tipo de huellas que demarcaran que aquello no era natural, por lo que no se teorizaba el sentido común de la ideología dominante. Sin embargo esta circunstancia ejercía una influencia persuasiva en el espectador, mucho mayor, dado que al borrar los elementos indicadores de producción, las representaciones construidas eran simulaciones transparentes de lo real.

Comolli y Narboni propusieron diversas categorías sobre las posibles relaciones entre una película y la ideología dominante, esbozadas en la siguiente tabla:

Relación entre películas e ideología dominante						
Películas imbuidas en la ideología dominante	Películas de resistencia, atacan a la ideología dominante por sus significados	Películas que practican subversión indirecta, pero no son claramente políticas	Películas que pertenecen superficialmente al cine dominante, pero que la crítica interna produce una ruptura	Películas con crítica política explícita	Películas que describen críticamente los hechos sociales sin desafiar el método directo condicionado ideológicamente	Películas que cuestionan la representación tradicional

Desde la perspectiva semiótica, una película cinematográfica y utilizando conceptos bajtinianos, no significa la representación de la vida real, sino la de los conflictos, las coincidencias y las oposiciones de las lenguas y los discursos; que

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

pueden ser análogos, contradictorios, interrelacionados unos con otros y complementarse mutuamente. Sin embargo, todos los conflictos están sujetos a las lecturas que los espectadores hagan de ellos, como agentes situados en un contexto y tiempo determinado.

Estas lecturas se realizan según la posición de poder en la que el receptor se encuentre, es decir que hay maneras dominantes de leer una película, en las que se acepta la ideología sin cuestionar la subjetividad; lecturas de consenso que surgen tras una negociación y de la posibilidad abierta a la existencia de críticas locales. Y finalmente las de oposición ideológica.

Si se retoma la noción de realismo, que negocia el pacto establecido entre el texto y el referente histórico, abarcando una serie de convenciones y normas para la representación visual, sea a través de la adopción, modificación o confrontación, es posible afirmar que dicho realismo se apoya en el plano racional, más que en el estético, como asegura Nichols, en *La Representación de la realidad*

“El realismo sostiene una visión lógica del mundo, una visión en la que una perspectiva razonada parece subordinar y movilizar la pasión con objetivos propios en vez de orquestar los sentimientos para abordar o resolver contradicciones que siguen siendo espinosas para la razón o que se siguen de patrones de organización social (jerarquía, dominio, represión, control, rebelión, etc)” (Bill Nichols, 1997 : 219)

El realismo se puede enfocar desde otras ópticas, no siempre tan históricas, sino en función de diversas similitudes miméticas, como el **realismo empírico**, que según Nichols se puede considerar como el apoyo del naturalismo “pero sus usos potenciales

van más allá de un estilo dedicado a la acumulación de detalles expositivos y de la colocación adecuada de personajes y objetos dentro de ambientes específicos”. (op. cit., 1997 : 223). En segundo término: **el realismo psicológico** transmite una sensación creíble, y exacta de la emoción y percepción humana, pero para ello, es necesario un conocimiento muy profundo de los personajes y las situaciones. De esta manera el realismo promueve la empatía y la identificación que trascienden la construcción y fabricación de la historia, aunque a veces pueda desviarse de una imitación de la percepción normal, para transmitir estados o sentimientos inusuales.

El realismo despierta curiosidad acerca de los objetos que sólo pueden conocerse a través de los ojos del realizador y de las pulgadas de la pantalla, por lo que se emparenta con la **epistefilia**, es decir, con el placer por el conocimiento, alimentado por la fuerza persuasiva de los argumentos sobre el mundo en que se vive y que amplía la demanda de documentales.

EL CINE COMO CONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD

La recuperación del resplendor y de la autenticidad de la realidad, es lo que conduce al cine a ser el centro del debate, esperándose de él, el rol de ser una ventana abierta al mundo o reflejo de éste. Si bien la constante realista en sus diferentes versiones, con matices y circunstancias, ha caracterizado a la cinematografía mundial, el interés se focalizaba en lo *formativo* mientras a instancias del neorrealismo italiano, surgieron otras corrientes de pensamiento que debatían el vínculo entre cine y realidad. Esta circunstancia de medición del cine con la realidad, comienza mediados de los años '40 y Casetti ha recogido de la revista “Cahiers du Cinéma”, una frase pertinente del famoso crítico cinematográfico Jean Luc Godard, quien ha manifestado que “Una

imagen resulta hermosa no porque lo sea en sí... sino porque es el esplendor de lo auténtico” (Francesco Casetti, 1994, : 31).

La vinculación del cine con la realidad tiene una base natural, por su capacidad fotográfica, que le permite convertirse en testigo omnisciente de lo que sucede. A partir de esta idea, es que durante mucho tiempo –sobre todo durante el período de entreguerras- el debate teórico giraba en torno a si este medio podía o no considerarse arte, dado que sólo se lo entendía como mero reproductor y registro de los acontecimientos, que no tenía ningún componente estético, sino más bien mecánico. Sin embargo, frente a esta apreciación inicial, los estudiosos de la época se referían siempre a la figura del realizador, como que actúa como mediador entre la realidad y la película, además de que cada visión varía de un creador a otro (op. cit., 1994 : 33) Ya a finales de la década del 40, los estudiosos italianos adoptaron una nueva postura, respaldada por el reconocimiento que recibían las películas en el exterior y por la implicación real en la lucha política.

Las guerras, las luchas por la liberación y los movimientos sociales han sido, por otra parte, algunos de los factores que han contribuido con la valoración de la realidad y la actualidad. Dichos factores han exigido el acercamiento del espectáculo a la vida, hasta el punto de hacerlos coincidir de forma paralela e intrínseca. La necesidad de esta cercanía, surgió de la necesidad moral de los hombres, de conocerse y relacionarse para vincularse y formar grupos afines, solidarizarse, etc. Y qué mejor que la utilización del cine como herramienta de conocimiento, propaganda bélica y de cohesión, dado que ningún otro medio tenía la capacidad original de retratar los eventos importantes y difundirlos en todos los lugares posibles.

Como asegura Casetti, este proceso de aproximación se fue dando de forma paulatina. Al principio se introducían elementos auténticos dentro de la ficción y se

recreaban historias lo más parecidas posible a la realidad, hasta recuperar acontecimientos concretos y hacer verdadero el relato, reconstruirlo y no sólo perseguirlo. Posteriormente, la reconquista de la realidad no fue suficiente y se torna necesario trascender la verdad aparente de los hechos y se introdujeron conscientemente elementos expresivos psicológicos y espirituales con el fin de ir más allá de la simple descripción del ambiente. Estos elementos creativos disponían de una poética, es decir de la conjugación del diseño, la estética, las emociones y los hechos de tal forma que lograron penetrar en el interior del receptor provocando una movilización emocional.

EL APORTE PEDAGÓGICO

En la actualidad, la popularidad del uso del cine y los textos audiovisuales para fines pedagógicos trasciende la reconstrucción de la historia, para convertirse en una herramienta válida para la discusión de ideas abstractas o que pueden resultar ajenas a la comunidad de alumnos. Por ello, a partir de las situaciones de conflicto que se plantean en determinadas películas, se ofrece a los estudiantes la posibilidad de reflexionar sobre las causas de estos conflictos para desarrollar la capacidad analítica y crítica a partir de la discusión en grupo.

Casi en todos los centros escolares, se emplea el cine con estos fines y sobre todo con el objetivo de profundizar en la comprensión de determinados fenómenos, cómo por ejemplo el subdesarrollo, a partir del análisis de qué consecuencias tiene para la mayoría de la población de estos países. También es común el uso de películas de ficción que ayuden a reflexionar y debatir sobre las identidades y relaciones de género.

Actas – III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – III CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2011

Por su parte, la población infantil es especialmente permeable a los mensajes de la pantalla y, por eso, muchos docentes se decantan por el uso del cine de animación cuyas posibilidades de trabajo son muy numerosas. Al respecto, se puede profundizar en la imagen que tienen los niños acerca de las personas mayores, de los jóvenes, de la familia, de lo masculino y lo femenino, entre otras cuestiones. En este sentido, padres y educadores deben ser conscientes de los modelos que el cine muestra para actuar en consecuencia. Al alcance de la familia está seleccionar y compartir con los hijos las películas y establecer el diálogo y la reflexión sobre ellas. Desde la escuela –también desde espacios no formales de la educación– se hace un uso pedagógico del cine, ya sea tomándolo como contenido o como recurso didáctico, a través de cinematecas, sesiones planificadas de videoforum, etc.

Finalmente, es importante destacar que el uso frecuente del cine como recurso pedagógico, si no se pone en práctica bajo criterios claros de lo que se pretende lograr con su visionado, se corre el riesgo de desvirtuar la finalidad y convertirse en un mero entretenimiento. No es suficiente con ver la película, sino que es necesario analizarla con ojo crítico, con el fin de sacarle todo el provecho posible para comprenderla mejor y valorar el cine como contador de historias, como transmisor de valores y como portador de arte y de conocimientos.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- Casetti, Francesco, 1994, Teorías del cine 1945-1990, Madrid: Cátedra.
- Comolli, Jean Louis y Narboni, Jean, 1969, Cinéma/Idéology/Critique, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Chatman, Seymour, 1990, Historia y discurso, Madrid : Taurus Humanidades.
- Ferro, Marc, 1980: Cine e historia. Barcelona: Gustavo Gili
- Jarvie, Ian, 1974: Sociología del cine. Madrid : Guadarrama
- Kracauer, Sigfried, 1989, Teoría del cine : la redención de la realidad física, Barcelona: Paidós
- Kracauer, Sigfried, 1996: Teorías del cine. Barcelona: Piados
- Nichols, Bill, 1997, La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental, Barcelona : Paidós. Traducción de Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte.
- Raack, J. R, 1986: Historiography as Cinematography : New York: Journal of Contemporary History
- Rosenstone, Robert, 1997: El pasado en imágenes. Barcelona: Ariel