



Comunicar

Grupo Comunicar, Colectivo Andaluz para la Educación
en Medios de Comunicación
info@grupocomunicar.com
ISSN: 1134-3478
ESPAÑA

2000

Víctor Amar

LA ALFABETIZACIÓN AUDIOVISUAL A TRAVÉS DE LA EDUCACIÓN CON EL CINE

Comunicar, octubre, número 015

Colectivo Andaluz para la Educación en Medios de Comunicación

Huelva, España

pp. 141-149

La alfabetización audiovisual a través de la educación con el cine

Víctor Amar
Cádiz

En este trabajo se presentan algunas de las nociones más elementales del lenguaje audiovisual del cine. Desde la planificación, hasta el propio lenguaje del cine con sus movimientos de cámara, encuadres, composiciones, además de la proxémica, la luz y el color, o lo concerniente al apartado perceptivo, entre otros aspectos. A la postre, se trata de un ejercicio con el que se pretende aclarar aspectos relacionados con el discurso audiovisual y, por consiguiente, su posible utilización en el aula, ayudando a su decodificación y a interpretar este lenguaje tan extendido entre el profesorado y el alumnado.

*«Pero la realidad es que, en nuestra era de cultura, a todos les conviene ver cine, como a todos les conviene leer. La película está ya incorporada a la cultura. Los libros educan y las películas educan, y libros sin películas no darán el humanismo de nuestro siglo. Pero así como hay que aprender a leer, así también hay que aprender a ver cine. Y si leer no es deletrear, ver cine no es mirar a la pantalla durante una proyección»
(Stahlin, 1960: 10-11).*

1. Del por qué. Unas líneas introductorias

En la segunda mitad del siglo XIX el escritor francés Théophile Gautier en su *Historia del arte dramático* hizo pública una frase que podríamos resumir, a modo de pensamiento: «Ha llegado el tiempo de los espectáculos oculares». De esta forma, el pensador galó atisbó

lúcidamente un nuevo período de la historia de la comunicación.

Prácticamente, en todas las partes del mundo el día 28 de diciembre de 1995 se recordó, o bien, se celebró el primer centenario de la primera proyección pública del cinematógrafo de los hermanos Lumière. A raíz de este invento la Humanidad contó con otra manera más para comunicar sus emociones. El tiempo se encargó de que éste madurara y desarrollara su propio lenguaje, a la vez que lo dotó de una identidad singular. Aquel artilugio de ferias, que congregaba principalmente a mujeres y niños, se determinó en llamar el «cine» y ha llegado a convertirse en la síntesis de las artes¹. Para muchos se trata del séptimo arte.

De los diversos elementos que hacen del cine un arte –también un medio de comunica-

ción— diferente y, sobre todo, contemporáneo..., nos inclinaríamos por resaltar, de manera muy especial, dos: el concepto de *tekhné* y la producción, distribución y exhibición, desarrolladas por la industria del cine en relación con la comercialización del producto filmográfico.

A propósito de la incorporación desde prácticamente sus orígenes de *latekhné* al cine, ésta ha desarrollado una sutil simbiosis, sin apenas parangón en la historia de la Humanidad. Es decir, a partir de este momento conviven de manera muy especial cine y tecnología, inclusive existiendo una relación entre producción y calidad. Asimismo, el aparato mercantil que envuelve al fenómeno fílmico da pie para comentar lo que aparentemente puede parecer un simple dato anecdótico, ya que una de las tres principales industrias de los Estados Unidos (país que tiene la mayor producción de filmes) la constituye el cine: «A este planteamiento inicial cabría añadirle otra idea más, como podría ser la de industria, para establecer la conclusión de que el cine es un arte que tiene presente a las artes, la industria (producto mercantil), además de los conocimientos tecnológicos, sin olvidar el apartado sociológico, antropológico... aunque, a veces, los conceptos se invierten y, por tanto, los resultados varían»².

2. Del cómo. Algunas nociones cinematográficas

En relación con la planificación —entendamos el plano como la unidad fílmica y la planificación el ejercicio de cortar la realidad que se filma en planos—, ésta juega un papel fundamental en lo concerniente a lo narrativo y dramático del relato fílmico, existiendo planos abiertos, medios y cerrados.

Los planos abiertos, o también llamados lejanos —plano general (PG), plano entero o conjunto (PE o PC)— mantienen una importante capacidad descriptiva; no obstante, sin singularizar en exceso a la figura humana; ahora bien, es muy útil para contextualizar, para interactuar, al protagonista y su entorno. Si

buscáramos un símil literario se correspondería con el dónde.

Los planos medios —plano americano (PA), planos medios: largo y corto (PM)— poseen una considerable capacidad narrativa, para centrar la acción y la atención/selección tanto del sujeto como del objeto. Además, su contenido estético y sus características como referente gestual lo convierten en el plano cinematográfico por excelencia. Estos planos cuentan en su haber con una gran capacidad para hacer evolucionar el relato, ya que se tilda la acción (reconociendo a cada uno de los personajes, incluyéndose el plano americano o de 3/4) y los diálogos (existiendo la posibilidad de hacer menor la escala, o sea con la variante de los planos medios). Si continuáramos con el símil literario estaríamos refiriéndonos al quién.

Los de una escala menor, también llamados planos cortos o cercanos —primer plano (PP), primerísimo primer plano (PPP), plano detalle (PD)— ponen de relieve ciertas características que a simple vista pasan desapercibidas por el espectador. Con éstos, el film adquiere una intensidad mayor desde el punto de vista dramático, potenciando y adjetivando al personaje, haciendo hincapié en su expresión. Además de jugar de una manera muy especial con las emociones y sentimientos del público, pues el espectador (narratario) ve el rostro del actor que ocupa toda la pantalla, accede al protagonista a través del gesto y la mirada de éste. Estos planos acostumbran reservarse para ocasiones de intensidad dramática. Estamos ante el qué o el cómo de la acción. En este sentido, este aspecto sería de gran relevancia para establecer una sutil diferencia entre cine y teatro, ya que en las artes escénicas tenemos una composición genérica de la representación, mientras que en cine, a través del primer plano, conseguimos un acercamiento al entorno íntimo o íntimo-privado de los protagonistas.

Asimismo, la planificación también posee un referente espacial de suma importancia, es decir, en función de la proxémica (estudio de las zonas). Existe una correspondencia entre la zona pública (de más de 3'6 metros) y la utiliza-

ción de los planos abiertos. Entre las zonas sociales (de 1'23 metros a 3'6 metros) y personales (de 46 centímetros a 1'22 metros) con el uso de los planos medios. Y, por último, entre las zonas íntimas (de 15 centímetros a 45 centímetros) e íntimas-privadas (de menos de 15 centímetros) con los planos cortos. Igualmente, hacer alusión al segundo precepto que se desprende de la lógica cartesiana (Descartes, 1976: 49), ya que en éste se expone, en nuestra opinión, una de las más evidentes convicciones de la planificación: «El segundo, dividir cada una de las dificultades que examinare, en cuantas partes fuere posible y en cuantos requiriese su mejor solución».

De los muchos planos que se utilizan en el lenguaje cinematográfico, cabría detenerse en dos de ellos: el primer plano (PP) y el plano americano (PA). Ya que el primer plano posee unas características fílmicas muy concretas y el plano americano prioriza el apartado práctico sobre el estético.

•Primer plano. Desde que el norteamericano David W. Griffith (*El nacimiento de una Nación*, 1915), o bien el sueco Carl Dreyer (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), entre otros cineastas, atisbaran las posibilidades narrativas y dramáticas, además de expresivas, del primer plano, el cine ha evolucionado de manera muy particular. No sólo a un nivel técnico, sino también en el propio discurso filmográfico. El hecho de ver en la gran pantalla la cara del protagonista a un tamaño mayor del natural supone un ejercicio emocional importante, ya que éste acabará interviniendo en el aparato psicológico del espectador, pues el peso de la imagen eclipsará su capacidad receptiva. Según el guionista Doc Comparato (1992: 46), «nos encontramos frente a la distor-

sión de la dimensión: la pantalla es enorme, la boca del actor es descomunal y la imagen nos domina. Esto sin considerar el hecho de que la proyección tenga lugar en una sala oscura, lo que estimula la concentración».

Con el primer plano obtenemos una nueva dimensión del personaje, del objeto... centrandolo el interés. Asimismo, se presenta con mayor detenimiento la microfisonomía observándose, pormenorizadamente, el gesto, a la vez que se soslaya el entorno del personaje focalizado.

•Plano americano. De éste cabría reseñar dos vectores: uno funcional y el otro estético. No obstante, a los dos se les hace coincidir siendo difícil establecer diferencias entre ambos. Tal vez lo más considerable sea que se pierden los indicadores (es decir, los pies de los actores, pues éstos indican la dirección o el centro de interés de la acción). También se pone de relieve la inclusión o exclusión de otros actuantes. En este sentido, los ojos intervienen como elemento de interconexión entre personajes, quedando como mero recurso el ángulo-separación formado por las piernas del personaje en cuadro. Éste facilita información al respecto de su actitud ante los otros

actores, según su estado de agresividad las piernas quedan, más o menos, separadas (ángulo inguinal). De ello, se desprende la importancia del apartado funcional frente al estético, lo que no significa que este último se descuide. Sin embargo, no estaría de más hacer referencia al plano contraplano: aquél que se utiliza a manera de réplica contra-réplica, por ejemplo, en los diálogos. Al plano secuencia: cuando la cámara bien emplazada recoge todo lo que está aconteciendo en cuadro, sin que existiera planificación alguna. A los planos simétricos, en el momento que existe un diálogo y se mantie-

El cine es un arte que tiene presente a las artes, la industria (producto mercantil), además de los conocimientos tecnológicos, sin olvidar el apartado sociológico, antropológico... aunque, a veces, los conceptos se invierten y, por tanto, los resultados varían.

ne, alternativamente, un referente de las cabezas o nuca de los interlocutores; o bien, a los planos cruzados, cuando no existe ningún referente, sólo planos de los interlocutores que, en un diálogo, se entrecruzan.

Para los planos, normalmente, se respetan unas pautas genéricas como bien podría ser la utilización de espacios vacíos en los diálogos, según sea la ubicación de los actuantes. O cuando el personaje se desplaza (sentido direccional), lo que recibe el nombre de «aire». Asimismo, se acostumbra recortar la cabeza con planos cortos para denotar carga psicológica sobre el personaje...

Igualmente nos gustaría hacer al menos alusión a los diferentes movimientos de cámaras. A *grosso modo*, éstos se dividen en dos: rotación y traslación. Dentro de los de rotación incluiríamos aquéllos que se mueven sobre su propio eje; o sea, las panorámicas (horizontales, verticales y oblicuas) con unas pretensiones eminentemente narrativas. Y los barridos (que no dejan de ser panorámicas, no obstante, más frenéticas). La elección de unas u otras no sólo es un planteamiento meramente narrativo que puede denotar un mayor paso del tiempo, de estado emocional, etc., sino que además puede ser una cuestión de estilo.

Perteneciente a los movimientos de cámara de traslación cabría apuntar el *travelling* –movimiento sobre raíles– (con la particularidad de que se puede registrar el cambio de encuadres y escalas sin modificar el plano, con el propósito de acompañar movimientos o singularizar a alguien o algo), el *dolly* (desplazamiento sobre unas ruedas acopladas al trípode) y los movimientos de grúa... Sin entrar a valorar los diversos significados que pueden producir los diferentes movimientos de cámara, no sería del todo descabellado apuntar sus usos más frecuentes: descriptivo (recorre un espacio aportando información y referentes espaciales). De relación (el objetivo radica en que con el movimiento de cámara se relacionen desde protagonistas hasta lugares, así como establecerse asociaciones de tipo causal, afectivas, temporales, etc.). De acompañamiento (sigue al protago-

nista o la acción mientras existe movimiento). De acercamiento o alejamiento (en función de la situación dramática o narrativa, la cámara se aproxima o separa). De reencuadre (leve movimiento de cámara para corregir el plano).

También hagamos un somero comentario a propósito de las diferentes angulaciones que puede adoptar la cámara y, por consiguiente, su valoración dramática. Si aceptamos como el ángulo normal a aquél que se hace coincidir con el eje de los ojos del protagonista; por encima de éste recibe el nombre de «picado»: minimizándole, de forma que lo presenta como un ser vulnerable. Mientras que si el eje queda por debajo de los ojos se conoce como «contrapicado»: ofreciendo la impresión contraria a la anterior, es decir, de énfasis y mostrando del sujeto focalizado un perfil de superioridad.

Antes de dar paso al encuadre y al montaje, realicemos un sucinto repaso a las diversas formas de puntuación (transiciones) de que dispone el relato fílmico. Al ya mencionado plano como unidad cinematográfica, cabría aunar el fundido encadenado a manera de coma o punto seguido, ya que la sensación de tiempo transcurrido no es demasiado. Mientras que el fundido a negro cabría establecerlo en relación con el punto y parte, pues da la impresión de haber transcurrido un tiempo mayor. A renglón seguido, apuntaríamos que no existe una norma fija donde se determina el tiempo de duración de un plano a otro plano. De la misma manera, no es habitual encontrar indicaciones donde se haga referencia al tiempo que debe permanecer un plano en pantalla. Al respecto, se acepta que éste está en relación con el intervalo necesario para que el espectador pueda decodificar el contenido que se encuentra en el plano.

Continuando la exposición de este ítem hacemos alusión al encuadre, además de hacer referencia a aspectos relacionados con la composición, los centros de interés o intencionalidad (siendo el elemento conductor de la atención del espectador) y el equilibrio plástico. En definitiva, la delimitación del campo visual (el encuadre) está en función del ángulo seleccionado y el objetivo elegido. Dentro del esquema

compositivo no hay que olvidar la configuración formal y el peso visual, además de la herencia cultural, el caudal intelectual, la permanencia –capacidad que tiene un estímulo audiovisual para ser retenido en la memoria– y los mecanismos de percepción en los que cabría incluir la simetría, continuidad y sencillez. El teórico húngaro Bela Balazs (pág. 37) se refirió al encuadre como la subjetividad inevitable a la que se somete la película, explicándolo de la siguiente manera: «En el encuadre, además de nosotros ver la imagen, tenemos también el sentido de nuestra posición en relación con ella, es decir, el sentido de nuestra posición en relación con el objeto filmado (...).

Cada ángulo visual sobre el mundo implica una visión del mundo. Por eso el encuadre de la cámara se corresponde a un interior encuadre: y nada es más subjetivo que el objetivo. Guste o no, cada impresión, encuadre, se vuelve expresión. Y, sea consciente o intuitivo el proceso, hasta hacer de la fotografía un arte»³.

Ahora bien, no se debe olvidar el concepto fuera de campo. Es decir, lo que el espectador no ve y, a veces, queda insinuado por las miradas (y acciones) de los actores; o sea, los límites de la pantalla no se ajustan, en exclusiva, al cuadro de la imagen. El cuadro conduce la mirada hacia el interior (mecanismo centrípeto), mientras que la pantalla la dirige hacia el exterior (ejercicio centrífugo). La composición en sí es la estructura invisible del plano y está repleta de imaginarias líneas horizontales, verticales, oblicuas, zigzagueantes... así como puntos, contrapuntos y otras fuerzas, además de aspectos estéticos –como la luz y el color– que completan la estructura visible del cuadro, aparentemente compuesta tan sólo por los personajes y el decorado.

Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales.

El montaje, desde un punto de vista didáctico, cabría definirlo como el ensamblamiento de los planos seleccionados de una película con el denominador común de la continuidad. De esta sucesión de planos se desprende el ritmo de la cinta. En cierta manera resulta ser un ejercicio de clasificación, ordenación y valoración. Hace ya algunos años Ernest Lindgren (1954: 72) realizó el siguiente planteamiento teórico del montaje que, a pesar del tiempo transcurrido y lo básico del mismo, aún parece tener vigencia: «La justificación psicológica más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que

nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir un proceso mental por el cual una imagen visual sucede a otra, conforme nuestra atención se detiene en uno u otro punto. Si interpretamos esto por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegaremos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto que el montaje reproduce nuestra normal manera de ver».

En lo concerniente a la plástica del montaje existe un elemento imprescindible para entenderla como es el *raccord* (sentido de continuidad con

respecto a la dirección, mirada, posición, iluminación... que ha de tener los planos cuando son sometidos a cambios).

El montaje nos deja abonado el terreno para que sumemos una nueva reflexión. Ésta hace referencia a que el cine es un arte que se vale del tiempo de una forma muy particular (fraccionándolo, hacia delante o hacia atrás, dilatándolo...). Inclusive cabría añadir que es, junto a la música, el arte por excelencia del tiempo. También el espacio en el cine es tratado con gran sutileza, pues mantiene un interés constante por ofrecer la sensación de tridimen-

sionalidad (sin olvidar que el cine es bidimensional). El efecto tridimensional se consigue, a *grosso modo*, con una composición en la cual se realcen las líneas en diagonales, los planos simétricos, planos cruzados, o bien el uso adecuado de la profundidad de campo. A este respecto A. Laffay (1973: 22) añade una enseñanza más sobre el asunto que nos detiene: «El cine es un arte de la tercera dimensión. Para darme esa sensación la cámara gira en torno a las cosas, sigue un instante a los personajes, fotografía tanto arriba como abajo, según incidencias a veces insólitas».

Otro apartado en que interesaría, al menos, detenernos un poco es el relacionado con lo meramente perceptivo. Entendámoslo como la acción de percibir, es decir, aquellas impresiones que, tras un proceso de depuración (donde interfieren diversos elementos, aunque en cine se tildan los vinculados con el audiovisual), determinan nuestro entendimiento. Normalmente, la percepción en el cine se lleva a cabo a través de la vista (imagen) y del oído (sonido que incluye diálogos, música y ruidos). La forma de incidir en nuestros sentidos es variable. Es decir, mientras que vemos en torno a unos 40 ó 50 grados, oímos alrededor de los 360 grados, sin olvidar de qué manera incide el peso de la imagen y cómo ésta adquiere mayor protagonismo en una sala a oscuras.

Sin embargo, la distancia idónea para asistir a una película (espectáculo ocular) es aproximadamente de 5 ó 6 veces el diámetro de la pantalla, de forma que obtendremos un área global de visión general. Y si nos sentáramos tan sólo a la distancia de tres veces el diámetro de la pantalla estaríamos frente a un área de visión secundaria (perderíamos información de arriba y abajo y de los laterales). Mientras que si lo hiciéramos, más o menos, una vez el diámetro de la pantalla resultaría estar en el área de interés directo (reduciéndose considerablemente nuestro espectro visual). En contrapartida, estamos sujetos a un sinnúmero de sonidos. Desde la música (con una capacidad evocativa, descriptiva... inusitada), hasta ruidos y efectos especiales (parte imprescindible

del film). Además del cuerpo comunicativo (monólogos, diálogos, voz en *off*, donde el narrador no está presente en la acción, *off screen*, cuando el personaje dialoga desde fuera de cuadro...), así como a las pausas y silencios. A propósito de este último recurso el «cineurgo» brasileño Alberto Cavalcanti (1957: 180) una de las figuras fundamentales de la Avant Garde francesa y de la Escuela Documental inglesa, constató que «hablando del ruido, no debemos, aún, olvidar el silencio. Una pausa de la orquesta, enfatizando un momento dramático en una película, produce el efecto semejante al obtenido por Haendel con la pausa general, casi al final de *El Mesías*, en el coro de «Halleluia». Pocos directores de cine, de esta forma, han usado las posibilidades del silencio, que puede corresponder dramáticamente al ruido más violento, o al negro más profundo de un cuadro con colores muy brillantes»⁴.

El lenguaje cinematográfico ha hecho uso, a veces, de manera magistral del tiempo. Las incursiones al pasado han sido verdaderamente prodigiosas. A modo de ejemplo, valga recordar la película *La mujer del cuadro* (1944), dirigida por Fritz Lang; un loable ejercicio que ha pasado a la historia del séptimo arte como una obra para tener en cuenta. Estas irrupciones narrativas al pretérito en cine reciben el nombre de *flash back* (mientras que hacia el futuro se llaman *flash forward*). Del teórico y profesor franco-norteamericano Noël Burch (1979: 17), extraemos la siguiente reflexión: «Es evidente, sin embargo, que el retroceso aparece casi siempre en forma de *flash back*, pues así como una elipsis puede cubrir muchos años, asimismo un retroceso puede hacernos remontar muchos años en lugar de algunos segundos».

Además, el tiempo cinematográfico tiene otra particularidad, ya que éste se puede alargar, dando como resultado lo que se conoce como la distensión temporal, se comprime (aspecto conocido por la condensación temporal), o se puede adecuar al tiempo presente. Igualmente, otra singularidad del tiempo cinematográfico es la elipsis, recurso por el cual el es-

pectador construye o reconstruye la historia gracias a irrupciones temporales, espaciales...

Para finalizar este segundo apartado, hagamos un comentario a propósito de la iluminación y el apartado cromático de una película. El blanco y negro, el gradiente del sombreado, el uso de la gama de colores fríos o cálidos... influye determinadamente en el discurso filmográfico. Una luz de contraluz, una luz cenital, una iluminación tonal, o bien que el personaje acuda o se distancie del punto de luz, además del tamaño y número de los manantiales lumínicos son, verdaderamente, aspectos imprescindibles para poder decodificar una película. En este sentido, Néstor Almendros (1983: 16) aclara que «la tendencia de hoy parece sintetizar equilibradamente lo viejo y lo nuevo. Aquellas luces directas del blanco y negro de antes resultan ya intolerables en el cine en color (...). Hay que aspirar a descubrir una atmósfera visual diferente y original para cada película y aun para cada secuencia, tratar de obtener variedad, riqueza y textura en la luz, sin renunciar por ello a ciertas técnicas actuales».

3. Del quién. A modo de apéndice documental

Quizás este último epígrafe podría resultar un tanto impropio para un artículo de estas consideraciones. No obstante, somos conscientes de la necesidad de, al menos, comentar mínimamente algo sobre «aquéllos» que hacen posible que el cine posea el sentido que tiene: el público. Asimismo, apuntar dos notas sobre una propuesta de educación cinematográfica. La primera publicada por la Unesco (ubicándolo dentro del contexto educativo); la segun-

da son unas indicaciones presentadas por el profesor gaditano José Vassallo Parodi, cuestionando la integración del cine en el aula y la necesidad de haber maestros preparados para el uso de este «instrumento pedagógico».

- Del público: De las muchas definiciones que podríamos haber barajado, nos inclinamos por introducir una llevada a cabo por Jacques Durand (1962: 51-52), ya que la exposición que hace nos parece estar próxima a nuestros criterios. Él lo define así: «Cada uno tiene una noción, al menos vaga, de lo que es el 'público': desde el productor, que le invoca como a un dios misterioso y exigente, hasta el espectador, que, en la oscuridad de la sala de proyección nota, al menos confusamente, la presencia de mil miradas paralelas a la suya. Pero el estadístico exige mayor precisión; tiene necesidad de conceptos que se puedan medir, definidos sin equívocos».

- De los libros: Igualmente, no estaría de más en este apéndice documental esbozar algunos de los proyectos educativos que incluían la formación audiovisual como elemento del currículum. En primer lugar, cabría hacer referencia a la propuesta de la Unesco elaborada por J.M.

Peters. Para ello, se reproducen dos textos lo suficientemente expresivos de su libro *La educación cinematográfica* publicado en 1965: a) perteneciente al epígrafe «La educación cinematográfica, desde la escuela de párvulos hasta la Universidad»: «En los establecimientos de enseñanza superior de los Estados Unidos, la educación cinematográfica la da en general una sección del Departamento de Bellas Artes. Esta sección va encontrando poco a poco el lugar que le corresponde en los programas;

A raíz del invento del cine la Humanidad contó con otra manera más para comunicar sus emociones. El tiempo se encargó de que éste madurara y desarrollara su propio lenguaje, a la vez que lo dotó de una identidad singular. Aquel artilugio de ferias, que congregaba principalmente a mujeres y niños, se determinó en llamar el «cine» y ha llegado a convertirse en la síntesis de las artes.

además, los estudiantes ruedan con gran frecuencia películas con fines muy diversos, o incluso administran su propia sala de cine. Para citar sólo unos cuantos ejemplos, la Universidad de California (Los Ángeles) tiene un Departamento de Artes Dramáticas en el que se enseñan la técnica y la historia del cine, la Universidad de Nueva York, un Departamento de Cine, Radio y Televisión, el Colegio Universitario del Estado de Oregón, y la Universidad de Boston, un Departamento de Cine»; b) Perteneciente al epígrafe «Proyecto de programa para la formación de profesores de educación cinematográfica», donde se incluyen el cine y la televisión, nociones generales sobre los medios visuales de información y de recreo:

- 1) Proyección social y cultural del cine y de la televisión.
- 2) Lugar del cine y de la televisión en la vida de los jóvenes.
- 3) Efectos del cine y de la televisión sobre la percepción, las ideas y la conducta de los jóvenes.

Principios de la educación cinematográfica:

- 1) El concepto de educación cinematográfica.
- 2) Educación cinematográfica y enseñanza en general.
- 3) Resultados que cabe esperar de la educación cinematográfica.

Nociones que han de enseñarse:

- 1) Elementos y estructura del «lenguaje cinematográfico».
- 2) Principios de la estética cinematográfica.
- 3) Elementos del contenido de las películas y su evaluación crítica.
- 4) Psicología del espectador cinematográfico.

Métodos y posibilidades prácticas de la educación cinematográfica:

- 1) Instrucción, discusiones, estudio de películas, ejercicios prácticos.
- 2) Producción de películas: redacción de guiones, realización, toma de vistas, montaje, proyección.
- 3) Adaptación de la educación cinematográfica a la edad y al desarrollo intelectual de los alumnos.

4) Introducción de la educación cinematográfica en los programas de enseñanza; la educación cinematográfica como actividad extraescolar.

El siguiente libro es de Vassallo Parodi, titulado *El cine en la enseñanza*, publicado en Cádiz en 1962. Éste ofrece una visión un tanto diferente al anterior, sin embargo, digna de ser mencionada. Asimismo, resulta novedoso para la fecha y la ciudad en que fue editado. En este sentido, cabría hacer referencia al epígrafe: «Proyecto para la creación de una escuela de cine educativo» (Vasallo, 1962: 24) que, en cierta manera, justifica la necesidad de alfabetizar con la imagen (educar con el cine). Algo parecido a lo expresado en el entrecomillado al inicio del presente artículo. «Si el cine es realmente un eficaz medio de enseñanza, habrá que preparar al maestro para su utilización. Parece lógico que la Escuela del Magisterio de Primaria tenga en el futuro un profesor encargado de esta misión orientadora que indique a los futuros maestros la mejor forma de aprovechar en la escuela tan moderno instrumento pedagógico».

Notas

¹ De la pintura y las artes gráficas heredó la luz, la sombra, el sombreado, el gradiente del sombreado; el color; la perspectiva; la composición... De la fotografía, el apartado técnico, además del ejercicio inusual de ver la realidad a través del visor... De la literatura, el ejercicio descriptivo, el cuerpo comunicativo, los diálogos, los signos de puntuación convencionales, salvando que lo que antes había que imaginar a través de la letra impresa, ahora se muestra en la pantalla... Del teatro, las expresiones faciales, los gestos corporales, la actuación; en detrimento de la presencia física del actor, cabría aunar la capacidad de movimientos y puntos de vista de la cámara... De la música tomó su participación del tiempo, el ritmo...

² AMAR, V. (1995): «Algunas consideraciones sobre el cine (I)», en *Metrópolis, I*. San Fernando (Cádiz); 15.

³ BALAZS, B. (s/d) *Estética do filme*. Río de Janeiro, Verbum. «No enquadramento, além de vermos a imagem, temos também o sentido da nossa posição em relação a ela, isto é, o sentido da nossa posição em relação ao objeto filmado (...). Cada ângulo visual sobre o mundo implica uma visão do mundo. Por isso o enquadramento da máquina de filmar corresponde a um interior emquadramento: e nada é mais subjetivo do que o objetivo. Queira-se ou não, cada impressão, enquadrada, torna-se expressão. E, seja

consciente ou intuitivo o processo, tanto basta para fazer da fotografia uma arte».

⁴ CAVALCANTI, A.: *Filme e realidade*. Río de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil. «E, falando do ruído, não devemos ainda uma vez, esquecer o silêncio. Uma pausa da orquestra, pontuando um momento dramático num filme, produz efeito semelhante ao obtido por Haendel com a pausa geral, quase no fim do Messias, no cântico «Halleluia». Poucos diretores de filmes, no entanto, têm usado as possibilidades do silêncio. Silêncio pode corresponder dramaticamente ao ruído mais violento, ou ao negro mais profundo de um desenho com as cores mais brilhantes».

Referencias

- ALMENDROS, N. (1983): *Días de una cámara*. Barcelona, Seix Barral.
- BAZIN, A. (1966): *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp.
- BALAZS, B. (s/d): *Estética do filmes*. Río de Janeiro, Verbum.
- BURCH, N. (1979): *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- BRUCH, N. (1987): *El tragaluz del infinito*. Madrid, Cátedra.
- CASETI, F. (1989): *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.
- CAVALCANTI, A. (1957): *Filme e realidade*. Río de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- COMPARATO, D. (1992): *De la creación al guión*. Madrid, IORTV.
- CHION, M. (1993): *La audiovisión. Introducción a un análisis de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.
- DESCARTES, R. (1976): *Discurso del método. Meditaciones metafísicas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- DURAND, J. (1962): *El cine y su público*. Madrid, Rialp.
- EISENSTEIN, S. (1966): *Teoría y técnicas cinematográfica*. Madrid, Rialp.
- EISENSTEIN, S. (1982): *Cinematismo*. Buenos Aires, Quetzal.
- GARCÍA JIMÉNEZ, J. (1993): *Narrativa audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- LAFFAY, A. (1973): *Lógica del cine: creación y espectáculo*. Barcelona, Labor.
- LINDGREN, E. (1954): *El arte del cine*. Madrid, Artola Editor.
- MARTIN, M. (1992): *El lenguaje del cine*. Barcelona, Gedisa.
- ORTEGA, J.A. (1998): *Comunicación audiovisual y tecnología educativa*. Grupo Editorial Universitario.
- PEREYRA, M. (1956): *El lenguaje del cine*. Madrid, Aguilar.
- PERKINS, V. (1976): *El lenguaje del cine*. Madrid, Fundamentos.
- PETERS, J. (1965): *La educación cinematográfica*. París, UNESCO.
- STAEHLIN, C. (1960): *Teoría del cine*. Madrid, Centro Español de Estudios Cinematográficos.
- REISZ, K. (1980): *Técnica del montaje*. Madrid, Taurus.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1991): *Teoría del montaje cinematográfico*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- VASALLO, J. (1962): *El cine en la enseñanza*. Cádiz, Diputación/Ayuntamiento de Cádiz.
- ZUNZUNEGUI, S. (1989): *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1994): *Paisajes de la forma: ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid, Cátedra.
- ZUNZUNEGUI, S. (1996): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

• **Víctor Amar Rodríguez** es coordinador del Grupo Comunicar en Cádiz y profesor de la Universidad de Cádiz. Correo electrónico: victor.amar@uca.es