

Literatura universal y cine.

Apuntes para un uso razonado del cine en las aulas.

Pablo Lorente Muñoz

Profesor de lengua castellana y literatura. Profesor asociado de la Universidad de Zaragoza, Facultad de Educación. Dpto. de Ciencias de la Educación.

RESUMEN:

A pesar de que hace años que se viene teorizando con el uso de las nuevas tecnologías, y más en concreto con el uso de las imágenes en el aula, no se ha producido todavía la inserción de lo que se conoce como el séptimo arte en las aulas de un modo racionalizado y crítico. El cine en el aula tiene múltiples aplicaciones para muy diferentes usos, uno de ellos, bastante institucionalizado en la Comunidad Autónoma de Aragón es la utilización sistemática del cine como herramienta de trabajo para el desarrollo de la educación en valores democráticos –en concreto educación para la salud-, fundamentalmente a través del programa "Cine y salud". En este caso se entiende la imagen como mero acompañamiento de una cierta ideología con un fin claramente educativo y formativo de tipo integral, desde luego útil para la educación de nuestros alumnos, pero no se suele entrar en el análisis de los valores intrínsecos del cine como lenguaje, analizando por tanto su gramática. Proponemos en este caso, un acercamiento al cine desde el punto de vista didáctico para conocer mejor su funcionamiento y su aplicación directa en el área de Lengua Castellana y Literatura, sobre todo en el Bachillerato y más concretamente, aunque no sólo, en el área de Literatura Universal, asignatura optativa para 2º de Bachillerato.

1. INTRODUCCIÓN

Ya en los años 70 McLuhan teorizaba en un interesante artículo titulado "El aula sin muros" (Carpenter, 1974) sobre el valor de la imagen como elemento fundamental en la educación de los alumnos. Según este artículo, los muros que rodean las aulas habían ya caído y tanto la Administración como los docentes debíamos darnos cuenta de que ese muro, formado entre otras cosas

por nosotros mismos, era un elemento obsoleto. La metáfora de la caída del muro implica que los alumnos aprenden y pueden aprender muchas cosas por sí mismos; en los últimos tiempos, desde el mundo de la Pedagogía, se nos avisa de que los alumnos aprenden mucho más fuera de las aulas que dentro de ellas (Jenkins, 2010):

Decidí asignar a mis alumnos que asisten a la clase de Conocimientos en Informática la tarea de entrevistar a estudiantes secundarios o a docentes. Como muchos de ellos provienen de distintas partes del mundo, hablaron con alumnos de diferentes países.

Cada entrevista realizada a alumnos de escuelas secundarias reflejó que los estudiantes aprenden más fuera que dentro de ellas. Los temas que los preocupan, los que les causan más placer y mayor motivación de aprender son aquellos aprendidos como fans o jugadores, como miembros de comunidades online.

De ahí que los últimos años, se insista en la idea de que el profesor ha dejado de detentar el conocimiento absoluto para pasar a convertirse en un acompañante en el proceso de enseñanza-aprendizaje. Esta idea se ve reforzada por numerosos aspectos, por ejemplo, por la existencia de las nuevas tecnologías, fundamentalmente Internet, y otros muchos mecanismos destinados al autoaprendizaje, como por ejemplo los documentales, las series, la televisión en definitiva. A todas estas nuevas tecnologías debemos sumar los elementos clásicos de aprendizaje, como las enciclopedias y por supuesto, los libros. Y es que todos nosotros somos grandes consumidores de cine, no en vano, en un estudio sobre la educación en entornos audiovisuales que data del año 2003 (VV.AA. 2003), se nos indica que los niños españoles pasan más tiempo viendo la televisión que en el colegio. En otro reciente estudio¹, se nos indica que pasamos delante del televisor una media de 254 minutos al día. Una buena parte de este tiempo lo dedicamos al consumo de ficción, es decir, cine y series de televisión. En primera instancia, a través de la visión de películas tenemos un gran acceso a otras culturas, costumbres y modos de vida.

Aprendemos de forma inconsciente numerosos elementos que, si bien en principio, no va a tener una especial relevancia nuestra vida, muy rápidamente van a formar parte de nuestra propia identidad ya que a través de toda la información que vamos extrayendo de forma inconsciente de las películas, explicamos también el mundo (Bruner, 1996; Petit, 2001) y creamos otros muchos, es lo que se conoce como la teoría de los mundos posibles. Esta mera idea surge del convencimiento de que ciertos géneros espacio como la comedia

¹ http://www.heraldo.es/noticias/comunicacion/los_aragoneses_son_los_espanoles_que_mas_ven_television.html (publicado el 1-04-2011)

romántica -promovidos sobre todo por el cine norteamericano- influyen de forma directa en nuestra manera de concebir por ejemplo las relaciones amorosas. El cine, por otra parte, puede servirnos de referencia nuestro recorrido vital, de no ser así, no se entiende en ocasiones volvamos a visionar una y otra vez la misma película en busca de respuestas o consuelo. Por último, el aprendizaje sobre los mecanismos narrativos del cine nos permite comprender fenómenos a los que nos debemos enfrentar a diario, como es el caso de la publicidad, que a través de las imágenes intenta influir en nuestros hábitos de consumo.

Así pues, en este artículo pretendemos desarrollar un itinerario para formar al espectador de cine y que va a partir de nuestro trabajo en el aula sobre los elementos fundamentales de la gramática del cine. Estas páginas pretenden servir de guía para todo aquel docente que quiera convertirse en un guía del proceso de visionado de películas desde un punto de vista crítico y didáctico. Además, esperamos dar información relevante en sobre las posibilidades que el cine nos ofrece para una mejor comprensión del hecho literario y sus estéticas, ya que este apartado sobre el séptimo arte es un elemento que ya se incluye en los currículos de 1º y 2º de Bachillerato, en este último curso tiene especial relevancia en la materia optativa de literatura universal.

2. COMPRENDER EL CINE

Como profesor de Lengua Castellana y Literatura, debo recurrir en numerosas ocasiones a ejemplos del cine para explicar ciertas estéticas literarias. La razón es obvia, con toda probabilidad mis alumnos no han leído a Homero, y sin embargo muchos de ellos han visto la película de *Troya*, así que explicar la estética de la épica se simplifica enormemente. Así pues, la mayoría de las ocasiones, los alumnos y en general todos nosotros hemos visto obras artísticas -el cine- sin detenernos a pensar en las implicaciones de esos elementos que hemos visionado, es decir, hemos aprendido muchas cosas, pero no nos hemos dado cuenta de ello. El problema surge cuando solamente asumimos estos conocimientos sin detenernos a pensar y a analizarlos consecuentemente. De ahí la necesidad de formar a nuestros alumnos en algunos de los principales rudimentos para comprender el cine.

El hecho de sentarse frente a una pantalla y mirar es un acto que pone en marcha diferentes procesos mentales y emocionales que interactúan al mismo tiempo. Desde saber comprender el lenguaje fílmico hasta identificarnos con alguno de los personajes y empezar a llorar, son considerables las informaciones que, con frecuencia de manera inconsciente, penetran en nuestro cerebro y remueven nuestra intimidad. La gran pantalla es un puente entre lo que es abstracto y la pura realidad. Como se ha comentado en páginas anteriores no podemos dejar al azar estrecho de mirar sin saber que miramos (Alba, 2007: 25).

Numerosos problemas hacen de esta práctica un elemento complejo, por ejemplo el no disponer de aparatos adecuados, no tener las grabaciones pertinentes o, en la mayoría de los casos, no tener tiempo debido a la exigencia de los programas oficiales. Otro problema bastante lógico puede ser la falta de conocimientos sobre aspectos técnicos del cine, sin embargo, podemos solucionar este asunto porque las diversas administraciones educativas han tomado ya cartas en el asunto, ofreciendo formación específica sobre los asuntos que nos ocupan, así que la importancia del cine en las aulas, debe de ser algo que tarde o temprano llegará. Como cursos más interesantes de nivel nacional, cabe citar los cursos a distancia del Instituto de Tecnologías Educativas (ITE)², organismo dependiente del Ministerio de Educación, que en cada año académico organiza dos cursos sobre cine: uno de iniciación y otro de profundización. Para aquel que no desee o no pueda inscribirse en este tipo de formación, se recomienda el visionado de una serie que, si bien algo vieja en cuanto a apariencia, es de enorme utilidad, es la serie titulada: *Amar el cine*.

Sea como fuere y ya a día de hoy, nuestros alumnos suelen ver mucho cine las aulas, ya sea en materias como inglés para mejorar este idioma en las horas dedicadas a la tutoría o, por desgracia, en la mayoría de los casos, para rellenar huecos impertinentes antes de las vacaciones o porque falta algún profesor. Esta práctica si bien habitual, es muy desaconsejable, puesto que se lanza la idea de que el cine es un mero entretenimiento cuando de él, podemos aprender enormemente.

El cine ocupa un lugar relevante en la vida personal y social, por lo que es lógico que preocupe abordar su naturaleza, comprenderlo e interpretarlo. Goza de prestigio como fuente cultural. La cultura individual es el sedimento personal de todo cuanto una persona percibe e interioriza en su entorno por medio de aprendizajes formales o no formales. [...] En una sociedad como en la actual, conviene tener una cultura audiovisual adecuada. Saber ver cine, que es lo que nos ocupa ahora, lo es, y tener

² www.formacionprofesorado.educacion.es

las claves que permiten conocer tanto el significado como el significante en un relato cinematográfico nos permitiera el acceso de mundos desconocidos de forma más accesible ya que la imagen siempre son la representación en general motivada de una realidad cercana o lejana. (Pujals y Romea, 2001:32)

El punto de partida para comprender el cine es darnos cuenta de que su nacimiento y gestión siguen unos mecanismos específicos de los que podemos llegar a tener una idea razonablemente amplia sin un gran esfuerzo. Daniel Crespo y otros muchos autores defienden que el cine tiene una gramática específica que debemos comprender, y es que el cine trabajaba con imágenes, y también esas imágenes necesitan una explicación.

Si puede hablarse del cine como lenguaje, como una forma artística de comunicación, hay que hablar también de una gramática del cine, de una preceptiva cinematográfica. Sobre ella se afirma cualquier estilística del séptimo arte. Esta gramática no se refiere al guión, sino a la realización de ese guión: a su puesta en cine. No es, por consiguiente, una gramática para guionistas, sino para directores, para realizadores, para los hombres que han de convertir en materia fílmica la historia previamente escrita. (Crespo: 18)

En primer lugar, debemos tener en cuenta que la sucesión de imágenes a las que se nos ha acostumbrado -nuestro cerebro interpreta 24 imágenes por segundo- no tienen vida por sí misma sino que es nuestro cerebro y por tanto nuestro conocimiento del mundo o contexto lo que organiza toda esa sucesión de imágenes para construir, en definitiva, una historia. Además, y quizá sea lo más importante, cuando vemos una película no solamente estamos organizando esas imágenes para obtener un relato, sino que inconscientemente, estamos inmersos en un proceso activo donde no paramos de formular hipótesis sobre lo que estamos viendo, sobre lo que esperamos que ocurra etc. y donde estamos invirtiendo nuestras expectativas y así, parte de nuestra propia identidad. En un aspecto muy básico esto es lo que se conoce como el efecto Kulechov³. Este defecto viene derivado de un interesante experimento realizado a principios del siglo XX y donde se demostraba que con la simple proyección de la misma cara de un actor con diferentes imágenes después (un plato de sopa, una niña en un ataúd y una mujer recostada en un diván) el espectador llegaba a conclusiones muy diferentes sobre la naturaleza

³ <http://www.youtube.com/watch?v=grCPqoFwp5k>

del relato que esas breves imágenes estaba componiendo. Así pues, el visionado de una película no es un elemento estático, o no debería serlo, sino una actividad dinámica y participativa.

Esta gramática del cine, tiene su base en el elemento primordial que estructura las imágenes, esto es en el plano. Existe disponible e en Internet un amplio catálogo de publicaciones y ejemplificación es sobre los diferentes tipos de plano que podemos encontrar en una película, en líneas generales, planos generales, medios y cortos con sus consiguientes subtipos. A través de la proyección de un *power point* sobre estos tipos de plano y dedicar una cierta cantidad de tiempo a bucear en *You tube* para encontrar ejemplos sobre estos nuestros alumnos van a entender que la realización de un plano no es una mera ordenación de las imágenes sino la creación de un mundo psicológico con respecto a la imagen que el director ha querido proyectar de cierto personaje o cierta circunstancia.

Otro elemento fundamental en nuestro recorrido para comprender el cine es la existencia de ciertos movimientos que también van a generar en nosotros espectadores unas ideas u otras con respecto a algo. El descubrimiento del movimiento de las cámaras fue una de las principales evoluciones en la historia del cine, ya que de esta manera, se rompía el estatismo original que podemos observar en algunas de las películas de los hermanos Lumière: "Obreros saliendo de la fábrica de Lyon". De igual manera que con los planos, podemos observar numerosos ejemplos de movimientos de cámara en Internet: panorámicos, de travelling, grúa etc. incluso vídeos que nos lo van a explicar brevemente en menos de diez minutos.

Pero sería sin duda el descubrimiento del montaje, es decir, la ordenación de los diferentes planos que se habían grabado, uno de los elementos revolucionarios en la historia del cine. El montaje ofrece una libertad desconocida los creadores del cine que se dieron cuenta, de que en un breve espacio de tiempo podían recoger la esencia de un personaje durante años o, simplemente, podían eliminar las barreras lógicas de espacio y tiempo que han sido una de las grandes preocupaciones estéticas. Es decir, que el cine permite unos efectos de modificación temporal que hay que tener siempre en mente, como la ralentización, la reiteración de elementos, la aceleración, la elipsis, el flash-back, el flash-forward etc: "el montaje es la fuerza creadora de la realidad

fílmica, y la naturaleza sólo aporta la materia con que formarla. Esa es, precisamente, la relación entre montaje y cine"⁴.

Otros elementos importantes del lenguaje del cine son: la cámara y sus movimientos, los ángulos encuadre, la profundidad del campo, el eje, la luz, el tratamiento del tiempo y el espacio, la música así como el argumentó, el guión y las estructuras argumentales. La obra de Alba (2007) puede ser una buena obra de referencia para profundizar en todos estos aspectos.

Algunos autores, como Crespo, citan a Griffith como el precursor de esta idea de ruptura espacio-temporal a la hora de incluir planos paralelos, es decir, dos acciones que se desarrollan en diferentes espacio y tiempo se superponen a los ojos del espectador y que es una de las características principales del lenguaje narrativo: "Desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él" (Gimferrer, 1985: 5). En literatura, por ejemplo, podemos citar la enorme preocupación del crítico literario ruso Mijail Bajtin que se refleja en su *Teoría y estética de la novela* más en concreto, en su teoría del cronotopo. En esta ruptura espacio-temporal juega un papel fundamental la transición entre escenas. En muchas ocasiones no nos damos cuenta, pasamos de un lugar a otro sin previo aviso y somos perfectamente capaces de seguir la narración de los acontecimientos, en ocasiones un casi imperceptible en borrado de la imagen nos avisa de que va a ocurrir otra cosa, en otras un breve espacio de tiempo en negro nos informa de que estamos en otro lugar. Las transiciones (por barrido, por fundido, por corte etc.) son otro de los elementos que debemos explicar en este breve recorrido que estamos haciendo por la comprensión del cine.

Existen otros muchos elementos de interés como por ejemplo un breve repaso a la historia del cine, la clasificación de los géneros, las estéticas, el visionado de pequeños fragmentos de obras clásicas y un largo etcétera. Sin embargo, mi experiencia es que con los elementos antes expuestos, los alumnos tienen una visión global bastante adecuada para acercarse al hecho estético del cine en con otros ojos. Después de explicar estos elementos, será inevitable que nuestros alumnos estén más atentos a la película, que comienzan a ver cosas que antes ni siquiera sabía que existían y que, en

⁴ http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/68/cd/bloque1/modulo2/c_montaj.htm

definitiva, su espíritu crítico ante lo que tienen delante de los ojos funcione mucho mejor.

3. LITERATURA Y CINE

Las reflexiones en torno a la naturaleza de la literatura y el cine y las relaciones entre ambas artes han sido objeto de numerosas publicaciones en los últimos años. Una de las principales preocupaciones ha sido establecer los niveles de dependencia entre una y otra; de igual manera, se intentado establecer la naturaleza independiente de estas disciplinas basándose en criterios muy discutibles. Por ejemplo, para la crítico literario K. Hamburger, el cine sería un género literario más ya que es una representación mimética de primer orden, en términos aristotélicos: "Slovski y Hamburger ven el cine y la literatura como medios paralelos en su representación de las acciones de los hombres y de la ficción de la vida humana" (Peña, 1992:131).

Por otro lado, muchos autores coinciden en mostrar esta esencia literaria del cine puesto que el punto de partida de toda obra cinematográfica es la realización de un guión, que en sus primeras etapas parte de una reflexión literaria –guión literario y guión técnico.

Todo film es, inicialmente, un texto escrito, desde el momento en que el cine sale de sus balbuceos infantiles y deja de ser un experimento fotográfico para comenzar a tener un propósito no ya artístico sino simplemente comercial, de espectáculo. Este texto escrito era, en un principio, muy breve: apenas un simple esquema sobre el desarrollo de la trama. Más tarde, conforme las películas adquieren mayor duración y más complejidad argumental, dicho texto -que ya se puede llamar guión- se hace más importante más minucioso más detallado. En la actualidad el guión de cine es un elemento fundamental en toda obra cinematográfica, en el que se describe el futuro film con gran precisión de matices. (Crespo: 13)

Sin embargo, no es nuestro interés ocuparnos de esta diatriba, tampoco de otro polémico tema como es la reflexión sobre las adaptaciones que puede sufrir una obra literaria, bien sea de teatro u otros géneros, a la hora de filmarse una película ni los mecanismos que intervienen en un caso u otro.

Volviendo con nuestra gramática del cine, nos hallamos inmersos en el apasionante tema cómo se narra. Y es que la narración parece ser uno de los elementos intrínsecos a la naturaleza del ser humano, parece que tengamos espacio -nosotros y cualquier persona de cualquier parte del mundo- espacio la necesidad de contar cosas: "Parece impensable que el cine deje, de modo absoluto, de ser narración, aunque sólo sea porque la novela de ambición literaria tiende cada vez más a dejar de serlo" (Gimferrer, 1985: 14). Así que la narración, en lo que concierne al cine, en un principio, es que parece tomar las bases del relato literario; lo que pasa es que el relato literario tiene una serie de estrategias específicas que podemos analizar, esencialmente, a través del lenguaje verbal. Y puesto que el cine funciona sólo parcialmente con este lenguaje verbal, debemos modificar la percepción puesto que en nuestro material de trabajo va a ser el lenguaje visual, por consiguiente, estas bases se modifican ya que trabajaremos con la imagen, hay pues, una combinación del lenguaje audiovisual y una técnica narrativa que sería más propia de los modos de expresión literarios (Peña, 1992).

La sustancia de una novela no es su asunto o su soporte social, sino su carácter de organización verbal de la realidad en secuencias narrativas. Exactamente del mismo modo que la novela organiza la realidad verbal, el cine organiza la realidad visual (Gimferrer, 1985: 51)

Podemos establecer alguna diferencia también notable en este apartado, siguiendo las ideas de Peña, podemos pensar que el cine es el arte de lo objetivo, reflejo de la realidad -por supuesto, no tenemos en cuenta los géneros puros de la ciencia ficción, que dependen del concepto de verosimilitud y de su adscripción a un tipo determinado de género- mientras que la novela la novela es el reflejo de la interioridad subjetiva. De ahí que el cine se mueva en el plano de la metonimia mientras que la novela se mueve, sobre todo, en el plano de la metáfora. Así pues, parece que ya en los años 40, la escuela formalista rusa se da cuenta de que el cine había generado un lenguaje de cuya. Este lenguaje, basado en la formulación de planos, la utilización de los movimientos de la cámara y, fundamentalmente, a través del montaje de la película, había generado una naturaleza intrínseca diferente a la de la novela y, en general, a la de la literatura. Griffith, al ahora de presentar sus planteamientos teóricos con respecto a la filmación de algunas de sus películas, había afirmado que la influencia de Charles Dickens en su concepción narrativa

de la película era fundamental. Sin embargo, la realización de una película de rápidamente superada sus perspectivas pues todo el cine representa un arte total, es decir, puede incluir en sí misma todo tipo de géneros y formas, ya que podemos incluir dentro del cine otras artes como la música, la fotografía y un largo etcétera. Esta libertad, hizo también en su momento que la novela fuera del género ganador puesto que la libertad de intrínseca de la novela hace que sea un género dinámico. Así pues, si bien es cierto que literatura y cine nacen bajo los mismos presupuestos en cuanto a la narratividad, muy pronto, el cine se emancipa y desarrolla una nueva forma de expresión que es necesario analizar desde otras perspectivas. En palabras de Slovski:

En general, el cine se desarrolla paralelamente a la literatura, es decir, opera con el mismo material semántico: la descripción o, mejor dicho, la representación de las acciones de los hombres, de su destino, de la naturaleza, y la propia elección del material cinematográfico está sustancialmente predeterminada por la literatura (Peña, 1992: 43)

La influencia del cine nuestra concepción del mundo está tal, que podemos afirmar que le hemos los libros en muchas ocasiones en relación a nuestra imaginación visual y de esta manera, convertimos las imágenes que el libro nos lanza en planos, es decir, reconstruimos lo leído en forma de imágenes. El fenómeno, por supuesto, no es nuevo, lo que sí puede ser relativamente novedoso es que pensamos lo leído en términos cinematográficos, puesto que la traducción a la imagen no es un fenómeno novedoso ¿qué es la poesía sino la construcción de imágenes? Por tanto, lo que hacemos es construir a través de nuestros conocimientos cinematográficos, ya en 1933 Eisenstein afirmaba:

hay escritores que escriben diría yo en forma cinematográfica. Ellos ven fotogramas. Y escriben en forma de guión de montaje. Unos ven en forma de guión de montaje. Otros desarrollan hechos. Otros componen con metáforas cinematográficas. Algunos poseen todos los caracteres juntos. Por ejemplo, Zola. (Peña, 1992: 75)

Y este proceso ocurre no sólo en términos de imaginar sino también de explicar como ejemplo paradigmático en un caso de crítica literaria Peña (1992: 78) cita un ejemplo de Dámaso Alonso de la obra de crítica clásica poesía española. En este caso llama la atención que Alonso comente los procedimientos de

yuxtaposición de elementos en un poema de los Siglos de Oro -técnica suma activa a la que se une la fragmentación-y lo relacione con el arte del cine:

Dámaso Alonso cuando comenta el poema de Fray Luis "Vida retirada" que el contraste entre las distintas estrofas luisianas, entre la imagen del huerto ameno y la de la nave zozobrante por ejemplo, hacen pensar en la técnica yuxtapositiva del cinematógrafo.

Sin embargo, sabemos de sobra que la realidad es variable, modificable e interpretable, por ejemplo, la frase: *Los aviones son monstruosos*, sin un contexto determinado no tendrá mayor sentido; en nuestra clase, en nuestro instituto tranquilo de España no tiene más sentido que mostrar, quizá, el miedo a volar. Pero si tenemos en cuenta que mientras escribo estas páginas, en Libia los aviones de la OTAN bombardean diferentes posiciones y pensamos en un grupo de estudiantes libios en su instituto, el sentido de la frase mencionada toma un cariz muy diferente. Este ejemplo, propio del perspectivismo más básico, intenta avanzar uno de los principales avances de la novela moderna, que es la aparición de múltiples voces en la obra. A partir de este momento, vamos a intentar ejemplificar con obras literarias lo ya comentado, para ello partimos de este perspectivismo, que es, ni más ni menos, que establecer las diferentes voces y puntos de vista que pueden participar en una obra⁵.

El descubrimiento de Cervantes en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* fue fundamental en la conquista de la libertad para la novela. A través de las dos voces fundamentales de la novela, la de un Quijote y Sancho, observamos el mundo a través de dos visiones que se superponen, contraponen y complementan, llevándonos al humor y, en ocasiones, al sentimentalismo. En la actualidad, ello es la persona fundamental tanto de la poesía como de la novela -fruto posiblemente del posmodernismo-, sin embargo, esto no siempre ha sido así, tenemos como ejemplo paradigmático la novela picaresca. El maestro del perspectivismo, bajo mi punto de vista, es el escritor Mario Vargas Llosa, que en obras como *La guerra del fin del mundo* o *La fiesta del chivo* presenta un mismo acontecimiento desde diferentes puntos de vista. De esta manera en un capítulo nos explica la acción o la situación un personaje determinado, en el siguiente capítulo se nos presenta otra acción, y al saltar de

⁵ La obra de Gimferrer es un excelente paseo entre las relaciones directas entre un buen número de obras literarias y obras cinematográficas.

capítulo observamos la misma acción que nos había planteado dos capítulos antes pero desde otra perspectiva, nos la cuenta otro personaje.

En el cine, podemos citar ejemplos clásicos, como *Ciudadano Kane*, donde para resolver el caso de la misteriosa palabra "Rosebud" se nos presentan diferentes conversaciones con varios personajes que intentan describir la figura del señor Kane con los consiguientes puntos de vista diversos. En el cine, podemos señalar diferentes estéticas que forman parte ya de su tradición, un ejemplo el maniqueísmo, es decir, presentar la realidad en una visión dualista dividida entre buenos y malos, claros ejemplos son el cine western, donde normalmente los indios se presentan como malos y los vaqueros –los colonos- como buenos; esta misma visión sea trasladado a gran parte del cine bélico, donde el ejército de los Estados Unidos de América se nos presenta como "el gendarme del mundo": *Las lágrimas del sol*, *Blackb hawck down*, *Rambo...*

uno de los principales elementos de interés del track del cine en las aulas, es la observación de los elementos de posible manipulación que puede ejercer en nosotros los modos de comunicación audiovisuales. La relación aquí con un análisis en profundidad de la publicidad, por ejemplo, es evidente, puesto que en último término, si bien la publicidad cumple una serie de características particulares, a través de la imagen se nos intentan lanzar ideas conceptos, que van mucho más allá de lo meramente estético. Por ejemplo, el caso más curioso de trastocamiento de la realidad, es decir de presentar lo que evidentemente es una cosa, mientras que la conclusión final del público va a ser otra muy distinta, es el caso del género de cine sobre mafiosos, donde la mayoría de las ocasiones, el público acabará teniendo una buena opinión, o habrá generado una cierta empatía hacia los mafiosos, como es el caso de *El Padrino*, *Uno de los nuestros* o *Casino*.

Centrándonos en este momento en alguno de los libros que aparecen como lecturas obligatorias para la Prueba de Acceso a la Universidad de la Comunidad Autónoma de Aragón (PAU) de la asignatura Literatura Universal⁶, podemos traducir algunas de estas horas en términos cinematográficos para completar la visión general que estamos realizando sobre las relaciones entre el cine y la literatura. Uno de los elementos a tener en cuenta a la hora y el

⁶ Para este apartado, podemos recurrir a la obra: Romea, C. y Echazarate, C. (2007): *Literatura Universal a través del cine*, Horsori, Barcelona, (2 vols.).

visionado de una película es el ritmo; por supuesto, el ritmo en el cine puede ser mucho más rápido que el que nos presenta una novela, en principio, porque en nuestra propia velocidad electoral a condicionar este ritmo. Además, el cine de consumo de la actualidad, es tan cierto modo obligado a producir un ritmo rápido, que mantenga la tensión narrativa, y que por tanto, no deje indiferente al espectador. El ritmo en una novela por ejemplo, es mucho más lento, además, la rapidez a la que estamos acostumbrados en general en nuestra vida -podemos llamar a este efecto el efecto "google", donde debemos obtener lo que necesitamos aquí y ahora- ha hecho, que en los últimos años, se intente adaptar el ritmo narrativo y la presentación de escenas y situaciones en cada capítulo en algo que se ha dado en llamar "fragmentación". Y es que este fenómeno, que por supuesto no es nuevo, no es que intente competir contra el cine, sino que intenta presentar los hechos de un modo más dinámico. El proceso de adaptación mejor desarrollado ha sido el de la novela infantil y juvenil, en concreto, muchas de las obras de Jordi Sierra i Fabra o Fernando Lalana -quienes por cierto, toman como punto de partida para la realización de sus novelas de un guión que tiene mucho que ver con el guión del cine, en el caso concreto de Lalana, José Mº Almárcegui es quien realiza los guiones. Esta dinamización de la novela, intenta romper uno de los modos tradicionales de narrar, donde podemos entender, que cada capítulo era prácticamente un plano distinto, en la mayoría de los casos, un plano secuencia. Y es que podemos imaginar otras muchas escenas de la literatura transformadas y traducidas al lenguaje del cine, es casi imposible no imaginar al Magistral de *La Regenta*, don Fermín de Pas, en lo alto de la torre de la catedral de Vetusta, observando esa ciudad que él piensa que le pertenece. Es, por tanto, imposible no imaginar un gran plano panorámico desde esa situación -plano a vista de pájaro-donde a la vez se nos muestra la enorme superioridad del magistral con respecto a los habitantes de esa ciudad.

Por otro lado, para ejemplificar los distintos tipos de planos podemos tomar una de las escenas -la utilización de esta palabra es casual- más emotivas de todo el temario que tienen los alumnos de segundo de bachillerato en la asignatura de literatura universal: el suicidio de Werther en la obra homónima. A todos nuestros alumnos esta escena les va llamar poderosamente la atención iba a hacer que la retengan en su mente de una forma muy especial, para traducir esta escena al término del cine podemos explicar que en un primer momento la cámara entraría por la puerta, dándonos un plano

panorámico de la habitación, que rápidamente se iría entremezclando con una serie de primeros planos y planos medios de todo aquello que está ocurriéndole al personaje: la carta está redactando, la expresión de sufrimiento y emoción en su rostro, y por supuesto, los planos detalle que nos mostrarían, en repetidas ocasiones y desde diferentes ángulos la pistola que acabará con su vida.

De la obra de Hemingway, *El viejo y el Mar* se han grabado diferentes versiones de cine -que no he visto- y las posibilidades de esta obra, con respecto al lenguaje del cine son enormes, sin embargo, parece imposible imaginar cómo llevar a la práctica del cine el estilo desnudo -periodístico- del escritor norteamericano; más difícil de imaginar es cómo llevar a la imagen los constantes movimientos de la mente de del viejo pescador, en esa lucha entre iguales que es la odisea de la pesca del pez espada. Es cierto que los saltos temporales en esta obra se pueden reflejar perfectamente en el cine a través, fundamentalmente, del flash-back pero esa desesperación, ese dolor y esa enorme sensación de soledad es muy difícil de llevar a la gran pantalla. Quizá por ello, el escritor colombiano Gabriel García Márquez, se ha negado a vender los derechos de su gran obra *Cien años de soledad* para el cine.

En otros casos, como en la obra de Víctor Hugo, sí podemos acudir al cine para conocer un poco más de cerca algunas de sus obras que, por falta de tiempo, y por la grandiosidad de las mismas, es muy difícil tratar durante el curso, es el caso de la obra *Los miserables*.

En el caso de la obra teatral de Henry Miller, *Muerte de un viajante*, también el cine nos ofrece recursos interesantes para comprender mejor la hora y situar la desde otro punto de vista, ya que las relaciones entre cine y teatro, bajo mi punto de vista, son más evidentes, aunque como bien señala Gimferrer (1985) los resultados de adaptaciones entre el teatro y el cine, no son demasiado afortunados, ya que ambas estéticas, a pesar de que comparten ciertas características semióticas, tiene su propia individualidad.

Otra de las obras obligatorias a leer, son los cuentos de Edgar Allan Poe, en este caso, primando el tratamiento de la narratividad, podemos acudir a películas que tratan el ambiente misterico que nos intenta describir Poe, como por ejemplo ciertas escenas de *Psicosis* o *Los pájaros*. Sin embargo, uno de los temas más queridos en este apartado, con respecto a la obra del cuentista

estadounidense, es el tratamiento de yo, y para ello, la lectura es mucho más poderosa que cualquier imagen que se pueda brindar, ya que de lo que se trata, es mostrar los mecanismos de confusión internos de los personajes y de profunda incompreensión ante lo que le acontece. En el caso del cuento o "William Wilson", el cine, ya que de imagen se trata, dibujara una panorámica mucho más perfecta en cuanto a la descripción se refiere, de los escenarios iniciales del cuento, sin embargo en la parte profunda, en la comprensión profunda del cuento, dudo mucho que el cine nos pudiera condensar de manera tan magistral los mecanismos de sufrimiento internos del personaje sobre aquello que le pasa, sobre ese doble que le va hacer la vida imposible.

Un último caso de tratamiento de la narratividad, lo encontramos ahora de aproximarnos a la obra de Flaubert, *Tres cuentos*, más concretamente, al cuento "Un corazón sencillo". Como en el caso anterior el cine, la imagen, nos podrá describir perfectamente el ambiente donde la protagonista, Felicité, ha vivido sin embargo, y de nuevo por esa enorme carga de soledad vida personal, el cine, es mi opinión, se verá incapaz de abordar con tanta profundidad cómo nos da el autor la problemática de la obra.

Una incapacidad similar podemos denotar a la hora del tratamiento de las obras poéticas que nos preocupan en este caso, la obra de Baudelaire y Whitman. Las razones son obvias, la poesía es en sí misma imagen y es, en gran modo, incompatible con las imágenes interpretativas que nos pudiera dar un guión de cine. Sin embargo, la imagen aquí también puede prestarnos su ayuda, en los últimos años, se ha puesto de moda la realización de video-poemas que son, recitales tecnologizados de poemas, es decir, montajes audiovisuales partiendo de la obra de un determinado poeta. Como actividad final, que puede complementar la visión que hemos hecho de la literatura y del cine en este curso, podemos pedir a nuestros alumnos que realicen un montaje de video de alguno de estos poemas. A través de programas informáticos de fácil manejo, como *Windows movie maker* o *Pinnacle*, la fotografía, la imagen en movimiento, la música y la poesía hecha vida a través de la voz, los alumnos pueden dar su interpretación -elemento muy válido de cara a tener éxito en un examen- sobre un poema determinado un libro, por qué no, en este caso, tendremos el germen del cine en manos de nuestros alumnos.

5. CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas, hemos desarrollado una breve visión de las relaciones entre el cine y la literatura siguiendo la estela de numerosos autores como Gimferrer, Peña y otros que diseccionan con habilidad los puntos de acercamiento y alejamiento entre ambas arterias, que tienen como empeño fundamental, el contar historias, es decir: la narración. Desde un punto de vista didáctico, este aspecto nos interesa, y mucho, sobre todo, desde el área de Lengua Castellana y Literatura, ya que uno de los empeños fundamentales de esta materia, es enseñar a contar, por un lado dentro de los márgenes de la ficción, pero fundamentalmente, lo que nos interesa es dotar a nuestros alumnos de la habilidad para expresarse con coherencia y cohesión, para poder afrontar, en último término, la narración de cualquier objeto, explicar un problema de matemáticas o la historia de un determinado país con habilidad es también narración.

De igual manera, hemos argumentado la necesidad de incluir en las aulas un tratamiento en profundidad del cine, puesto que es un texto al que los alumnos deben enfrentarse muy habitualmente. El cine, no solamente es una herramienta de primer orden para aprender, sino que también -como cualquier objeto producido por el ser humano- es un elemento cargado de ideología, y uno de los objetivos principales de la educación formal, es dotar a nuestros alumnos de un espíritu crítico que les permita discernir el verdadero objetivo de lo que tienen delante de sí.

Por todo ello, el tratamiento del sida en las aulas es necesario, para ello, debemos enseñar a nuestros alumnos a ver el cine con unos ojos críticos, es decir, que sean capaces de comprender los mecanismos intrínsecos al tratamiento de la imagen.

En nuestro caso, la explicación de todos los elementos que rigen el código cinematográfico, se aborda desde un punto de vista literario -haciendo hincapié en las obras que forman parte del temario de literatura universal para 2º de Bachillerato- sin embargo, pensamos que este punto de vista es fácilmente aplicable y adaptable a cualquier otra materia y asignatura, ya que el paradigma del cine engloba, en definitiva, toda nuestra existencia.

6. BIBLIOGRAFÍA

ALBA AMBRÒS, R. B. (2007): *Cine y educación. El cine en el aula de primaria y secundaria*, Graó, Barcelona.

BAJTIN, M. (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Barcelona.

BRUNER, J. (1996): *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona.

CARPENTER, E. (1974): *El aula sin muros*, Laia, Barcelona.

CONSELL DE L'AUDIOVISUEL DE CATALUNYA (2003): *Libro Blanco: La educación en el entorno audiovisual*, Quaderns del Consell de l'Audiovisual de Catalunya. En formato digital:

<http://www.consejoaudiovisualdenavarra.es/publicaciones/documentos/libroblancoCAC.pdf>

CRESPO, A.: "Literatura y cine", Universidad de Murcia. En formato digital: <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/15046/1/02%20vol51%20Literatura%20y%20cine.pdf>

GIMFERRER, P. (1985): *Cine y literatura*, Planeta, Barcelona.

JENKINS, H. (2010): "Educación y Nuevas Tecnologías", Conferencia inaugural, VI Foro Latinoamericano de Educación- Bs As 2010. En formato digital: http://www.alfabetizacion.fundacionsantillana.org/archivos/observatorio/Conferencia_Inaugural_Jenkins%5B1%5D%5B1%5D.pdf

LÓPEZ GARCÍA, G. (2004): "¿Un amor imposible? Las complejas relaciones entre cine y literatura". *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica*. En formato digital: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?t=%C2%BFun+amor+imposible%3F+Las+complejas+relaciones+entre+cine+y+literatura&db=1&td=todo>

PEÑA ARDID, C. (1992): *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid.

PETIT, M. (2009): *El arte de la lectura en tiempos de crisis*, Océano, Barcelona.

PUJALS, y ROMEA, C. (2001): *Cine y literatura. Relación y posibilidades didácticas*, Cuadernos de Educación 34, I.C.E. Universidad de Barcelona, Barcelona.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona.

SAGANOGO, B. (2010): "Literatura y cine: del discurso sensible a su escenificación fotogénica". En formato digital: