

DAR A LEER / DAR A MIRAR**LITERATURA Y CINE: PROPUESTA METODOLÓGICA DE LECTURA DEL TEXTO CINEMATOGRAFICO PARA LA FORMACIÓN DEL PROFESORADO**VIVIANA SVENSSON¹**RESUMEN**

A partir de la idea de que se aprende a ver de la misma manera que se aprende a leer, el objetivo de este trabajo es proponer un método de lectura del texto cinematográfico en relación con el texto literario para la formación del profesorado. Se ofrece una metodología de análisis del texto cinematográfico a partir de la propuesta de Jullier y Marie (2011). Se ejemplifica con el relato *La cámara oscura* de A Gorodischer y su trasposición en el film de María Vitoria Menis

PALABRAS CLAVE

LECTURA-LITERATURA-CINE-TEXTO-EDUCACIÓN.

Introducción

Durante gran parte del Siglo XX se consideró al cine como entretenimiento; pero, su rápida evolución contribuyó al desarrollo de las teorías y a su consolidación como objeto de estudio. Como consecuencia, el sistema educativo aprovechó las propiedades de este arte para impregnar las áreas del currículum de la educación primaria, secundaria y universitaria. Términos como “cine club”, “cine-debate”, “cine en clave política”, configuran prácticas que comparten un abordaje crítico y analítico del cine, e incorporan formas de mirar “educadas”².

Este cambio de perspectiva supuso un nuevo sujeto “competente”, que lee la pantalla no como una combinación ordenada y cerrada de elementos sino como un organismo vivo sometido a las influencias del ambiente. Al ubicar el signo icónico en el contexto preciso de la narración cinematográfica, los objetos comienzan a hablar, dicen algo. De este modo la imagen se convierte en enunciado de sí, y se hace texto (Rossi, 2007:49).

¹Profesora en Letras. Esp. Educación y Nuevas Tecnologías. Docente del CURZA. Asistente pedagógica de la Especialización en Educación y Nuevas tecnologías.

²Dussel, Inés (2006). “Educar la mirada. Reflexiones sobre una experiencia de producción audiovisual y de formación docente”, en *Educar la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. 1ª. Ed. Buenos Aires: Manantial: Flacso, OSDE, pp.277-293.

En todo acto de comprensión debemos realizar una operación de apropiación. Si entender es ir hacia, comprender es traer la cosa hacia sí mismo. Por eso el espectador no entra en la sala de cine desarmado sino sabiendo que debe contribuir con la reconstrucción de lo que aparece en la pantalla: concreta indicios dispersos, construye un marco para los datos que le permita aclarar su verdadero valor. (Pérez Bowie, 2008: 173).

El cine en relación con la enseñanza de la literatura permite pensarlo como un elemento constructivo de la obra literaria: el conocimiento del universo fílmico nos puede llevar a ver una novela casi como un guion literario capaz de convertirse en un film. Y así llegar a la literatura a través del cine, y al cine a través de la literatura. El cine en relación con la literatura posibilita la reflexión sobre la condición humana, reuniendo y organizando conocimientos dispersos; nos puede ayudar a enfrentar incertidumbres a través de la ‘participación afectiva’, a educar en la ‘comprensión’ entre seres humanos, tratando de encontrar las causas del racismo, el desprecio, la indiferencia (Morin, 1999).

Pero ¿cómo enseñar la lectura del texto cinematográfico? ¿cómo enseñar a establecer las relaciones entre la literatura y el cine sin caer en reduccionismos o en lugares comunes? ¿Cómo se articulan palabra e imagen en el interior del texto fílmico? En este trabajo, ofrecemos un método de lectura y análisis del texto cinematográfico a partir de la propuesta de Jullier y Marie (2011).

Para dar cuenta de las relaciones entre los textos literario y cinematográfico y explicar el proceso de lectura y análisis se tomó como base el film *La cámara oscura* (2008), dirigida por María Victoria Menis y basada en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer (2009).

Relaciones entre textos: literario y cinematográfico

Uno de los primeros elementos para comprender las relaciones entre la literatura y el cine es la de ‘adaptación’ (Zavala, 2009). Toda ‘buena’ adaptación de un texto literario al cine consiste en reducir aquél a la lógica y a las proposiciones del cuento clásico, es decir, integridad o unidad del efecto -siguiendo a Poe-, y en ser infiel a la naturaleza literaria de la narración original, de modo que responda a las propiedades del lenguaje cinematográfico. Así, para revelar esa ‘infidelidad’ debemos estudiar aspectos del lenguaje cinematográfico, no como una gramática, sino como proceso de lectura que hace a la formación del lector- espectador crítico.

En el texto literario Angélica Gorodischer logra esa unidad a través de la focalización

como inflexión narrativa de la imaginación, la interpretación y la percepción de la imagen fotográfica que deviene en la narración de la anécdota. El relato comienza con la bronca de Isaac —marido de Jaia— por ver la fotografía de su abuela Gertrudis “encima del estante de la chimenea en un marco dorado con adornos” (Gorodischer, 2009: 103). Esto desencadena su furia y la discusión en el matrimonio. A través de su mirada que denota actitudes morales de una sociedad machista, conocemos la vida de Gertrudis o, como dice el narrador “las malas inclinaciones” de su abuela. Por medio de la exageración en su tono de voz, el narrador ancla la mirada (la suya y la del lector) en la foto bien grande de cartulina gruesa hasta llegar al primer plano de Gertrudis y contar su historia como un monólogo interior. Gorodischer con gran maestría escrituraria neutraliza su mirada a través de la voz de Jaia, quien, sin decir, ‘dice’ y permite de esta manera la complicidad del lector.

María Vitoria Menis —directora del film— utiliza el mismo recurso que Gorodischer y parte de la focalización de la imagen fotográfica por medio del *raccord* de movimiento y de mirada, y nos muestra la historia de Gertrudis desde un punto de vista que pone en juego dos conceptos clave de nuestra cultura: el de ‘la mirada’ y el de ‘la belleza’. Estos dos conceptos se entrecruzan a través de la composición de las imágenes, la utilización de los planos, la combinación del sonido y la actuación de los personajes ubicados en ambientes abiertos —el campo de la Mesopotamia argentina— y cerrados —la casa de campo—.

La pregunta que surge es ¿A partir de qué elementos el lector- espectador puede establecer las relaciones para un análisis más crítico?

Luego, con el propósito de lograr una lectura que va de lo descriptivo a lo analítico y crítico, un buen método consiste establecer niveles de lectura. Jullier y Marie (2011) distinguen tres niveles 1) a nivel de los planos, 2) a nivel de la secuencia (combinación de planos que componen una unidad), y 3) a nivel del film, como combinación de secuencias. Este último permite elaborar la lectura global del texto fílmico para lograr su interpretación.

Lectura a nivel del plano de la imagen cinematográfica

Se entiende por plano la porción de film situada entre dos puntos de corte. La lectura en este nivel nos permite entrar en los detalles de la composición de la imagen fílmica, así como en el establecimiento de algunos parámetros técnicos y genéricos. El más importante es el punto de vista de la cámara

El punto de vista está dado por la ubicación de la cámara, se trata del punto de observación de la escena desde el cual se mira (o del ojo que mira). No es neutro, ya que tiene una doble connotación. Por un lado, indica el punto de vista óptico (en sentido propio), y por otro, el punto de vista moral, ideológico y político (sentido figurado). El lugar que se elige para ubicar la cámara como testigo de una escena condiciona la lectura de quien lee, y produce un determinado efecto sobre esa lectura. En el cine narrativo, las maneras más corrientes son: cámara imparcial y cámara subjetiva. Ambas maneras no son incompatibles. Veamos los ejemplos con el film *La cámara oscura* de M V Menis.

<p>A). La cámara toma al espectador como testigo imparcial, invisible, privilegiando así la escena.</p>	<p>B). adopta el punto de vista de un personaje de manera más o menos subjetiva.</p>

Al adelantar la cámara, el director elige los puntos topográficos para ubicarla, creando así un mundo de tres dimensiones. El director se pregunta ¿cerca o lejos?, ¿plano general o primer plano? Este parámetro es uno de los más importantes para la lectura a nivel del plano porque se deja de lado la perspectiva y la profundidad de campo, tomando relevancia el cuerpo humano. Podemos distinguir tres posiciones que ponen el acento sobre la unidad del sujeto y la información de su entorno. El 'Plano Medio' presenta al sujeto como 'unidad' (humano, animal, vegetal, etc.), se deja un mínimo de aire por encima y por debajo del sujeto. El 'Primer Plano' rompe con la unidad anterior aislando una de sus partes. El paso al primer plano implica una aproximación a la imagen en sentido propio o figurado. En el sentido puramente artístico o plástico significa aislar un detalle relevante para la historia, y en sentido figurado, bosquejar algunas motivaciones psicológicas de la personalidad del personaje. El 'Plano general' inscribe al sujeto en su entorno para dar una idea de las relaciones que mantiene con él. La imagen no es más que una abstracción; es puro signo, restituye una presencia. En

este sentido el plano lleva una carga simbólica de alta tensión que duplica tanto el poder afectivo como el poder significativo de la imagen. Cada plano, al mismo tiempo que determina el campo de atención, orienta el campo de la interpretación y significación, y el movimiento de conjunto de la verdadera narración.

Lectura a nivel de la secuencia

Una secuencia es un conjunto de planos que presentan una unidad espacial, temporal y narrativa (unidad de acción); aunque también puede significar una unidad técnica, es decir, planos que se filmaron a través de ciertas reglas comunes. La lectura de una secuencia fílmica hace que el espectador se ubique a una distancia mayor que aquella utilizada para leer a nivel del plano, y se tiene en cuenta: 1) El montaje, punto de montaje y su poder; 2) la escenografía; 3) el suspenso y la sorpresa; 4) el sonido; 5) las metáforas audiovisuales. Aquí focalizarnos particularmente en el montaje y su poder.

El ‘montaje’ designa a la operación técnica que consiste en seleccionar y empalmar los planos de un film. Es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros y que no debe confundirse con la maniobra técnica que consiste en elegir, cortar y pegar pedazos de película. De ese modo, los órdenes de la conexión de un plano con otro, el encadenamiento de éstos en una serie (sintagma) y la duración de cada plano –y del film en su totalidad– son regulados por el montaje.

Por costumbre, el espectador tiende a unir dos planos. Esta unión es susceptible de adquirir diferentes formas y de producir ciertos efectos. Según la teoría del montaje se distinguen: corte en seco³; fundido encadenado⁴; sobreimpresión⁵. Por ejemplo, el corte en seco o la sobreimpresión da la sensación de que la película está dañada. Sin embargo, la fluidez de la narración visual no se pierde.

La fluidez audiovisual se logra por el ‘*raccord*’ (enlace) entendido como la relación entre la continuidad de los diferentes planos de una escena y la secuencia lógica e ilusoria del receptor. Cuando el receptor percibe diferencias de vestuario, de gestos, objetos que aparecen en un plano y no aparecen en el siguiente, se habla de “fallos técnicos” y esto rompe con la fluidez audiovisual y la ilusión de realidad. Así podemos

³ El corte en seco consiste en la interrupción de la visión, del sonido generando cambios bruscos de ambiente. A veces provoca sorpresa

⁴ El fundido encadenado implica un montaje progresivo, se desvanece un plano y progresivamente aparece el siguiente.

⁵ La sobreimpresión es la superposición breve de un plano y el siguiente.

distinguir varios tipos de *raccord*: de mirada⁶; de movimiento⁷; de eje⁸

En el film *La cámara oscura* el montaje juega un papel muy importante en cuanto a la narración de la historia. Los recursos *flashback*, *flashforward*, presentan tomas fuera del presunto orden en la historia. Esta técnica de ir hacia atrás o hacia adelante en el tiempo de los acontecimientos implica que el lector reordene los acontecimientos en su mente. En general, los directores utilizan los *flashforwards* para provocar al espectador con vistas de las eventuales consecuencias de la acción de la historia. En *la cámara oscura* esta técnica es de vital importancia para comprender la decisión de la protagonista. En cuanto al *raccord* de mirada hay prevalencia en la película, por lo que se puede entender como guía, inducción en las ideas que generan las imágenes en el espectador.

Lectura a nivel del film

La lectura en este nivel requiere del conocimiento de la historia que se cuenta, la apariencia que ésta adquiere a través del género en el cual se inscribe el film y al espectador. Contar en imágenes y sonidos implica la selección de un tema y mostrarlo con un cierto orden y grado de claridad, pero también ofreciéndole al público un posicionamiento ético y estético. Implica tener en cuenta: la trama (el tejido), la distribución del conocimiento (lo que se sabe, lo dicho y lo implícito en la historia que se cuenta), el estilo del género y el juego con el espectador.

La categoría ‘género’ es uno de los puntos en contacto con la literatura. Sabemos que los géneros cinematográficos son deudores de los literarios, pero con el paso del tiempo, fueron ganando autonomía. El film *La cámara oscura* podemos reconocer “el realismo”, como un género que consiste en la tensión que conduce al artista hacia una representación sin artificios de la apariencia del mundo. El “drama costumbrista” puede partir de situaciones dramáticas con un desarrollo coherente; es una trama con personajes, conflictos, climas e incluso con problemáticas densas. Sin embargo, se trata de una construcción estética y original que pretende dar cuenta de una multiplicidad de fenómenos subjetivos y cambiantes. Sabemos que la mayoría de las historias que se

⁶ Raccord de mirada: cuando un plano muestra a un personaje que mira algo que está, generalmente, fuera de campo, el plano siguiente muestra ese algo en primer plano; también pueden estar los dos personajes en el mismo campo y verse la cara de uno y la espalda de otro.

⁷ El *raccord* de movimiento, un movimiento con una dirección y velocidad determinada se verá continuado en el plano siguiente con velocidad y dirección equivalentes.

⁸ El *raccord* de eje, en el rodaje de dos movimientos sucesivos de una misma situación separados por otra imagen, la cámara se acercará o alejará en relación con el primero siguiendo la misma dirección.

cuentan a través del cine retratan personajes que, desde inicio del film, están en una situación de desequilibrio, o que no tardarán en estarlo, porque generalmente hay algún elemento perturbador que irrumpe en su vida.

Particularmente, en el género ‘drama’ el elemento perturbador o lo que genera desequilibrio en o los personajes se lo presenta de manera realista y apunta a lo moral. En el caso del film *La cámara oscura* desde la construcción social de ‘la mirada’ muestra la mirada inquisidora de la madre hacia su hija Gertrudis, la mirada de Gertrudis para consigo misma y la sociedad que la rodea; la infidelidad, la moral de la época, los prejuicios, entre otros temas.

Conclusiones

Asumir que tanto la palabra como la imagen pueden ser pensados como objetos de reflexión implica proponer una perspectiva de análisis amplia. Creemos que enseñar a leer el texto fílmico en relación con la literatura, promueve el desarrollo de habilidades sociales, predispone a la reflexión, al análisis y al juicio crítico, así como también a crear y a transmitir actitudes y valores sociales y culturales. La metodología propuesta en niveles de lectura (plano, secuencia y film) no sólo ayuda al lector-espectador a adentrarse en el universo creado por el director, sino que promueve el análisis organizado hacia su comprensión. El texto cinematográfico, generalmente pone ante la vista del espectador la evidencia, de manera que éste se permite armar hipótesis de lectura que luego irá corroborando o desechando según sea el avance de la historia. El cine tiene la posibilidad de elegir los materiales para ofrecer esa información, por ejemplo, una luz para contar un nacimiento; un hueco en el piso para significar quebranto o curiosidad, huellas, rastros de sangre, entre otras. Estas evidencias muchas veces obligan al espectador a mirar lo que hubiera preferido ignorar o mantenerse al margen. Por eso, esta metodología de lectura en niveles favorecería a la formación de lectores y espectadores críticos.

Referencias bibliográficas

- Altman, R. (2010). *Los Géneros Cinematográficos*. 1a ed. Barcelona: Paidós.
Aumont, J. (2008). *Estética del cine*. 1ª ed. 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós.
Bordwell D. y Thompson, K. (2003). *Arte cinematográfico*. México: McGraw-Hill.
Gorodischer, A. (2009) *La cámara oscura*. 1a ed. Buenos Aires: Emecé Editores.
Jullier, L. (2011) *L'analyse de séquences*. París: Armand Colin.
Menis, M. V. (2006) *La cámara oscura*. Coproducción argentino-francesa. 120 min.
Morin, E. (2001) *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A.



- Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. 1ª ed. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. ISBN978-84-7800-329-7
- Rossi, M. J. (2007). *El cine como texto: hacia una hermenéutica de la imagen-movimiento*. 1ª ed. Buenos Aires: Topía Editorial, ISBN 978-987-1185-19-1
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.
- Zavala, L. (2000) *Elementos del discurso cinematográfico*. Universidad Autónoma de México.