

Cine, representación social y educación

Cinema, representação social e educação

Movie, social representation and education

Inés Martins¹

Juliana Guimarães Faria²

DOI: <http://dx.doi.org/10.20435/serie-estudos.v24i51.1295>

Resumen: La historia del cine como función social, está marcada por la representación de las sociedades, por la historia del hombre, y desde su origen ha puesto de manifiesto su carácter de medio de investigación y registro de la realidad de lo que sucede. En el presente trabajo de investigación básica se analiza el cine como un vehículo de comunicación, influencia y representación socio-cultural y como tal está condicionado por su entorno y reflejará el elemento esencial de su época. En segundo lugar, se analiza su lenguaje desde una perspectiva semiótica reflexionando sobre las diferentes formas de dialogo que se establecen entre las imágenes y el lenguaje escrito. Finalmente, se reflexiona sobre el cine como herramienta educativa en las prácticas pedagógicas. Concluyese que, la posibilidad de vivenciar una realidad atenuada en el acto de asistir a una película puede llevar a momentos de reflexión que interfieren en la forma de dar sentido a la vida. Se lleva en consideración la riqueza y diversidad de representaciones subjetivas con las que cada sujeto se posiciona frente a las historias contempladas en el cine, considerando el papel activo de los espectadores/as al mirar, pensar, y sentir. En este sentido, señalamos la importancia del cine en la educación y en la formación de sujetos críticos y activos en su contexto social.

Palabras claves: cine; representación social; educación.

Resumo: A história do cinema como função social é marcada pela representação das sociedades, pela história do homem e, desde sua origem, mostra seu caráter como meio de pesquisar e registrar a realidade cotidiana. No presente trabalho de pesquisa básica o cinema é analisado como veículo de comunicação, influência e representação sociocultural, e como tal está condicionado pelo seu entorno e refletirá o elemento essencial de sua época. Em segundo lugar, analisamos sua linguagem a partir de uma perspectiva semiótica, refletindo sobre as diferentes formas de diálogo que se estabelecem entre as imagens e a linguagem escrita. Por fim, apresentamos uma reflexão sobre o cinema como ferramenta educativa em práticas pedagógicas. Em conclusão, a possibilidade de vivenciar uma realidade atenuada no ato de assistir a um filme pode levar a momentos de reflexão que interferem na maneira como damos sentido à vida. Levamos em consideração a riqueza e diversidade de representações subjetivas com as quais cada sujeito se posiciona diante das histórias contempladas no cinema, considerando o papel ativo dos espectadores/as ao assistir,

¹ Universidad Ramón Llull (URL), Escuela Superior de Diseño (ESDi), Barcelona, Espanha.

² Universidad Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil.

pensar e sentir. Nesse sentido, ressaltamos a importância do cinema na educação e na formação de sujeitos críticos e ativos no seu contexto social.

Palavras-chave: cinema; representação social; educação.

Abstract: The history of movie as a social function is marked by the representation of societies, by the history of people and, from its origin, shows its character as a means of researching and recording the reality of what happens. In the present article of basic research, movie is initially analyzed as a vehicle for communication, influence and sociocultural representation and, as such, is conditioned by its environment and reflects the essential element of its time. In addition, its language is analyzed from a semiotic perspective that reflects on the different forms of dialogue established between images and written language. Finally, we present a reflection on movie as an educational tool in educational practices. In Conclusion, the possibility of experiencing an attenuated reality in the act of watching a movie can lead to moments of reflection that interfere with the way of giving meaning to life. It takes into account the richness and diversity of the subjective representations with which each subject is positioned before the stories contemplated in the movie, considering the active role of the spectators, as in looking, thinking and feeling. In this sense, as a conclusion, we highlight the importance of movie in the education and training of critical and active subjects in their social context.

Keywords: movie; social representation; education.

1 INTRODUCCIÓN

El cine como invento en sí, representa un gran avance para la ciencia, y confirma la capacidad de Thomas Alva Edison para innovar en materias como la física o la química, a él se le debe el primer cine llamado Kinetoscopio. El cine abarca diversos campos de estudio que han sido abordados desde su invención, tales como la tecnología y las técnicas de creación de un film, la fotografía, el arte, el espectáculo, y el campo económico viendo el cine como una industria.

El hecho de que por primera vez unas imágenes pudieron ser vistas en movimiento, supuso un progreso en el área de la fotografía, pues tales imágenes eran presentadas rápidamente en el Kinetoscopio dando la ilusión del movimiento. A partir de ahí numerosas obras cinematográficas se comenzaron a proyectar basándose en argumentos que tendrían que ser adaptados para su proyección en imágenes, en lo que actualmente se conoce como guion cinematográfico.

El cine al ser un medio audiovisual, se convierte en un medio masivo capaz de informar acerca de un hecho real o ficticio a muchas personas que, siendo parte de una sociedad, asimilan el mensaje y lo sienten como parte de su vida.

Como forma de entretenimiento, el cine ocupa un lugar importante debido a la proyección que tiene y a la publicidad que en la actualidad recibe. No es el

medio masivo por excelencia en lo que se refiere a proyectar imágenes - ese puesto lo ocupa la televisión e internet- pero dentro del medio audiovisual se coloca justo detrás de ellos, ya que atrae a un buen número de personas a las salas cinematográficas como forma de entretenimiento, de evasión de la realidad, o como incidencia en esta con un función social y crítica de la realidad.

La mayoría de las películas interesantes nos ayudan a comprender mejor el mundo que nos rodea. Por supuesto que la faceta escapista del cine, su vertiente espectacular y consumista, se cultiva todavía con probado éxito. En las pantallas se ha reflejado la evolución del cine y el transcurso de gran parte de la historia del hombre. El cine, como todo medio de expresión artística, ha partido de la vida.

El interés de este artículo radica en el estudio del cine desde el prisma de sus relaciones con la realidad. Nuestro objetivo es, a partir del recorrido histórico, realizar una reflexión sobre el cine como vehículo de representación de la realidad socio-histórica, indagando sobre su lenguaje y sus contribuciones para las prácticas educativas.

Partimos de la hipótesis de que el cine es un vehículo de comunicación, influencia y re-presentación socio-cultural y como tal está condicionado por su entorno y reflejará el elemento esencial de su época. El cine será estudiado en cuanto arte con un lenguaje propio, el lenguaje icónico que contribuye para el desarrollo de la “competência para ver” (BOURDIE, 1979 *apud* DUARTE, 2017) de las personas, algo que indica una disposición para comprender y apreciar la realidad como una práctica social. Para ello, es necesaria una vinculación con el contexto educacional, individual y cultural del sujeto.

De esta forma, ver películas puede ser comprendida como una práctica social y si pensamos sobre la educación como un proceso de socialización del individuo, esta cuestión es muy relevante. Así, la visualización de películas, entendidas como experiencias culturales, pueden impactar en el individuo, con la posibilidad de producción de comprensión del mundo, saberes, identidades y creencias. Para Duarte (2017), este es el mayor interés del cine en el campo educacional, por lo cual el cine adquiere una naturaleza eminentemente pedagógica y puede ser visto como una herramienta educacional de mediación de las tecnologías y de innovación.

El presente artículo se estructura en tres bloques: el recorrido histórico del cine como vehículo de representación de la realidad; su lenguaje como representación social; y su contribución en las prácticas educativas.

2 EL CINE COMO REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD

Es importante conocer los antecedentes del cine, sus comienzos, el desarrollo y la evolución que ha experimentado en diversos campos como en la narrativa y la tecnología para poder comprender su relación con la realidad.

Etimológicamente, la palabra cinematografía proviene de los vocablos griegos: *Kinema*, que significa movimiento y *Graphein*, que significa: grabar, dibujar; es decir, dibujo o fotografía en movimiento. El cinematógrafo es un aparato que fotografía imágenes y las reproduce proyectándolas en vistas animadas. El registro final de imágenes es editado como parte del montaje, que cumple la función de embellecer o pulir a las imágenes para el producto final. Muchas de estas imágenes se eliminan teniendo como resultado un rollo de película de celuloide al cual se le llama: film, que en español significa película.

El cine nace basado en la fotografía, teniendo esta última el inconveniente de que plasmada en un papel carece de movimiento real. El primer aparato que incorporó una película de fotogramas continuados fue llamado Kinetoscopio, creado por Thomas Alva Edison. El invento fue patentado por Edison en 1887. Cabe resaltar que la única diferencia de este invento con el cine es que la película no se proyectaba; la película se veía a través de un visor por una sola persona tras introducir una moneda (SÁNCHEZ, 2002).

El siguiente paso lo dieron los Hermanos Lumière al lograr una proyección de las imágenes a nivel masivo, cuando crearon el cinematógrafo en 1894. Sus primeras proyecciones en 1895, *Salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada del tren* han impactado por su gran realismo. De esta forma, el cine, desde sus orígenes, ha puesto de manifiesto su carácter de medio de investigación y de registro de la realidad de lo que sucede. Los Lumière fueron quienes comenzaron a filmar episodios de la realidad del momento con el objetivo de captar el flujo de la vida cotidiana. Así, el primer género que aparece es el informativo, el denominado “cine vistas” (SÁNCHEZ, 2002). Era un cine que permitía conocer mundos que estaban lejos del alcance del público

Frente al realismo de los Lumière, Georges Méliès abrió para el cine un nuevo camino: les permitió soñar con los ojos abiertos, introduciendo la fantasía en el cine. Estas dos tendencias – grabar la vida tal como es y dramatizarla para efectos artísticos – pueden verse como los dos caminos dominantes en la historia del cine.

De la mano del Italiano Giovanni Pastrone el cine emprendió el camino de las grandes reconstrucciones históricas. Era un nuevo enfoque del realismo que se materializó en obras como *Cabiria* (1913)- sobre las guerras entre los romanos y cartagineses- cuya influencia posterior fue notoria.

Fue el cineasta inglés David Griffith quien en 1892 con la “Muchacha confinada” inventó el lenguaje cinematográfico, innovando en el manejo de la narración fílmica con la utilización del montaje, del flash-back y dotándola así de mayor fluidez como producto de la sucesión de diferentes planos. Su filme, *El nacimiento de una nación* (1914) supone en la obra de Griffith el comienzo de una nueva etapa: el de la superproducción caracterizada por el empleo del cine como espectáculo y como medio de acción social, a través de la relación amorosa entre los hijos de dos familias enfrentadas por la Guerra de Sucesión norteamericana. El género Western es un gran testimonio del cine cómo representación de las conquistas territoriales norteamericanas, puesto que versa sobre la creación de un nuevo mundo, la prolongada historia de la frontera norteamericana y la colonización del pueblo indígena, que abarca desde principios del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX (SÁNCHEZ, 2002). El “cine negro”, nacido después de la crisis de 1929 y condicionado por la situación socio-político-económica (la ley seca, el desempleo, la inmigración), después de diez años de prosperidad y de liberalización, completa la historia del siglo *yankee* iniciada a través del Western.

En Europa nos encontramos también con diversos movimientos cinematográficos que a lo largo del siglo XX nos han proporcionado, a través de su cine, el testimonio más vivo de su historia. En relación al EE.UU.

Los movimientos vanguardistas del cine soviético, en especial las películas de *El Acorazado Potemkin*, basado en un hecho histórico (EISENSTEIN, 1925) y *La Madre* (POUDOVKIN, 1925), así como también el expresionismo alemán con películas como *Nosferatu* el vampiro de Murnau (1922) transmitieron el terror histórico y la crisis de Europa con la primera guerra mundial.

En España, Luis Buñuel ya anticipaba los desastres sociales y económicos de la España profunda en *Las Hurdes* (Tierra sin pan), y en los años cuarenta, un grupo de cineastas italianos: Roberto Rossellini, Federico Fellini y Vittorio de Sica se lanzaron a la calle prescindiendo, en la medida de lo posible, de actores profesionales, de grandes aparatos técnicos y de presupuestos. Nace así el

neorrealismo italiano, que nos cuentan las historias cotidianas de una Italia destrozada por la segunda guerra mundial.

En Francia, al final de los cincuenta, surge la *nouvelle vague*, con François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre otros. Continuada del neorrealismo, la *nouvelle vague*, se caracteriza por el cine del autor en que el director imprime un estilo propio ya sea en las imágenes, en la manera de contar la historia, etc. Era un cine con pocos recursos y con actores no profesionales.

En paralelo y estrechamente vinculado a la *nouvelle vague*, aparece también en Francia el llamado *cinéma vérité* que coincidió con la *nouvelle vague* en su común preocupación por la sinceridad. Pese a la imposibilidad de captar la vida tal cual es, los autores del *cinéma vérité* (por contar con cámaras ligeras de 16mm y equipos de sonido muy manejables, que hasta a veces se podían ocultar), logran películas de gran valor testimonial, como *Crónica de un verano* (1961), de Jean Rouch. Su intención era armar un relato con una historia tomada directamente de la cámara. El moderno documental debe gran parte de sus recursos a éste movimiento.

En la misma década, en América Latina surge el *cinema novo*, creado por Glauber Rocha a partir de su película *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), y *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos, como respuesta al fracaso de las tendencias dominantes que intentaban una “internacionalización” del cine brasileño basado en los modelos norteamericanos. Este movimiento abordaba los aspectos más cruciales de la realidad brasileña, como el hambre y la violencia, con el objetivo de hacer que el público tome conciencia de su propia miseria.

En la actualidad, evidenciamos una serie de películas brasileñas que también retratan y denuncian las problemáticas sociales del país, como por ejemplo: *Central do Brasil* (SALLES, 1998), *Cidade de Deus* (MEIRELLES; LUND, 2002), *Carandiru* (BABENCO, 2003), *Tropa de Elite* (PADILHA, 2007), *Hoje eu quero voltar sozinho* (RIBEIRO, 2014), *Que horas ela volta* (MUYLAERT, 2015), *Aquarius* (MENDONÇA FILHO, 2016) y la más reciente producción de Wagner Moura *Marighella* (2019).

Técnicamente, a lo largo del tiempo, el cine ha tenido una evolución importante sin perder ese sentido de medio masivo de comunicación. El cinematógrafo ha dado pasos agigantados; desde aquellas cintas en las que la imagen saltaba tan grotescamente, la evolución se ha visto reflejada en el cine sonoro y a color con la pantalla panorámica, el *cinemascope* y el *cinerama*, cuya

proyección se realiza mediante tres máquinas. Estos sistemas permiten apreciar una escena cualquiera con mayor apariencia de realidad.

El proyector, la imagen, el sonido, las salas de exhibición y en sí todo lo que tenía que ver con el cine tuvo una evolución que sigue incorporando nuevas tecnologías y técnicas en la actualidad, como es el caso de las películas hechas en el ordenador.

El cine es considerado “el séptimo arte”, pues reúne las características de otros artes como la música, la pintura, la literatura. Al cine se lo considera como la más joven de las formas artísticas y ha heredado mucho de las artes más antiguas y tradicionales. Como la novela, puede contar historias que presentan conflictos entre los personajes utilizándose del lenguaje escrito (guion y/o subtítulos) y de la lengua (habla de los actores); como la pintura, compone el espacio con luz, color y sombras con textura; como la música se mueve en el tiempo de acuerdo a principios, ritmos y tonos; como la danza, representa el movimiento de figuras en el espacio y es frecuentemente secundado por la música; y como la fotografía, presenta una versión bidimensional de lo que parece ser una realidad tridimensional, usando la perspectiva, la profundidad y la sombra. Sin embargo, el cine no es la suma de estas demás artes, sino que es un arte nuevo, producto de nuestra época, con caracteres y medios de expresión propios y tan amplios como los de cualquier otro arte clásico. Según López (1992), el cine es el gran arte de nuestra época; una máquina que crea al su alrededor arte y una vida con mecanismos, hombres, industria, comercio, comunicación con las masas y acción sobre la sociedad.

3 CINE COMO REPRESENTACIÓN SOCIAL

El fundamento del lenguaje del film es la imagen. El encuadre, los planos, los cortes, y su dinámica, son en sí misma un mensaje. El valor fundamental de esta imagen cinematográfica depende exactamente de que es una imagen adaptada al movimiento. Pero, ¿Qué es la imagen? Una primera acepción nos relaciona imagen con el sustantivo latino *imago* (figura, sombra, imitación) y con el griego *eikon* (icono, retrato). Según la ya clásica terminología de Pierce, en Semiología, se entiende por icono <todo signo que originalmente tiene cierta semejanza con el objeto a que se refiere>. Se trata simplemente de un concepto que, sin tener las cualidades específicas del objeto, lo identifica (PEIRCE, 1995; 2015).

De acuerdo con Busquets (1977), la imagen es un género de signo que abarca cualquier tipo de representación contornual, ya sea visual (fotográfica e icónica: dibujos, pinturas y otros tipos de imágenes figurativas) ya sea sonora (imágenes fónicas), ya sea audiovisual (imagen cinematográfica y televisiva). Este artículo se centra en el estudio de la imagen cinematográfica, considerada por el autor como una imagen técnica (IT), pues representa directamente los contornos visuales y sonoros de la realidad en otros contornos también visuales y sonoros, a través de la utilización de máquinas. Por los contornos podemos llegar a conocer de alguna manera aquello que son las cosas, es decir, una realidad se nos presenta de nuevo, se nos re-presenta en sus aspectos sensibles, en sus contornos. Pero una imagen no es sólo una realidad física, es un concepto, una idea.

[...] Más que objetos, las imágenes representan conceptos mentales, es decir, conocimientos personales de esos objetos. [...] Así, pues, la imagen es a la vez, representación y expresión, es decir, reproducción de una determinada realidad y expresión de la idea que el autor expresa sirviéndose de esta precisa representación. Ahora bien, la representación que hace la imagen de cualquier realidad es siempre de/formante. La imagen, pues, de/forma³. La imagen es una presentación de una forma de realidad manipulada, de/formada. [...] La imagen no representa neutral o asépticamente una realidad, sino una determinada realidad. Una realidad re-presentada de una manera tan particular que en ella se compromete su propio autor. (BUSQUETS, 1977, p. 91-101).

Y el cine, sirviéndose de sus imágenes, retrata-refleja las experiencias y las realidades que los individuos han vivido, buscando parecerse lo más posible a la realidad sin llegar a ser real.

Todo este conjunto de conceptos y definiciones nos sitúa ante el problema de la representación. El término representación ha sido uno de los más ambiguos de cuantos ha tratado la estética, la filosofía y la psicología. Fatàs y Borrás (2012), en su diccionario de términos de arte y arqueología, la definen simplemente como la reproducción de la imagen o apariencia de una cosa. En este caso el signo-imagen tendría la función de informar sobre una dada realidad, porque se toma la realidad como cosa-objeto, prevaleciendo la “cosa representada” sobre la representación. Nos atrevemos a plantear un paralelismo entre el mundo de las ideas, con lo que

³ El autor sigue a Nazareno Taddei utilizando el término deformar en el sentido de pasar de una forma a otra.

podíamos denominar el universo de las representaciones y, dentro del mismo, el universo de las imágenes. La imagen aquí, nos interesa en cuanto signo y no en cuanto cosa, siendo utilizada como cosa-instrumento, es decir, en cuanto que comunica y expresa las ideas del autor, mediante la representación de la realidad con una significación propia dada por éste. En este sentido la imagen será siempre representación de la realidad de una manera de-formada y expresión de ideas.

Nos ocupamos en este estudio de cómo se manifiesta la re-presentación de la realidad en el medio cinematográfico. En su estética del cine, Aumont (1996) y sus compañeros consideran el film como una representación visual y sonora:

Un film, según se sabe, está constituido por un gran número de imágenes fijas, llamadas fotogramas, dispuestas en serie sobre una película transparente; esta película, al pasar con un cierto ritmo por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla, empezando por la impresión de movimiento que da esta última; pero tanto una como otra se nos presentan bajo la forma de una imagen <plana> y delimitada por un <cuadro>. Estas dos características <materiales> de la imagen fílmica-que tenga dos dimensiones y esté limitada- representan los dos rasgos fundamentales de donde se deriva nuestra aprehensión de la representación fílmica. (AUMONT *et al.*, 1996, p. 43).

En definitiva, el film proyecta una(s) representación(es) audiovisual(es) constituida(s) por múltiples fragmentos visuales y sonoros cuyo flujo sincrónico aporta la percepción y cognición del espectador y/o autor. Sin espectador ni creador la representación no puede darse.

En este sentido las formas de representación deben ser entendidas como el producto de las necesidades y aspiraciones sociales del grupo al que representa. Para Bazin (2004), el cine es el modo privilegiado de la libre conciencia del hombre y, a través de sus aspectos físicos, permite trascender el mundo que le rodea. La especificidad del cine yace en su sumisión al realismo del registro fotográfico y todas las técnicas utilizadas no deben de perder de vista que el mito que impulsa al cine es la representación de la realidad. El realismo para Bazin (2004) no es el mismo que el real. Realismo; realismo significa grabar de una manera que yo pongo el espectador con los mismos desafíos que el espectador tiene cuando él está delante del mundo. En este caso, el espectador tiene que enfrentar las dificultades de su lectura hacia la realidad, con sus ambigüedades y contradicciones, y tendrá que buscar referencias para él se relacionar con las imágenes.

El autor consideraba que la contribución de la fotografía y del cine para las demás artes ha sido exactamente traer para la humanidad, la realización de un sueño, que es reproducir la realidad. ¿Por qué consideramos el cine como una forma de representación de la sociedad?, ¿Cuál sería su función?

Porque partimos de la creencia de que todo arte está condicionado por el entorno y lo representa, conteniendo las ideas y aspiraciones, las necesidades y esperanzas de una situación histórica concreta. De acuerdo con Fischer (2011), el arte tiene una función social que posibilita al ser humano comprender la realidad, suportarla y sobretodo transformarla, hacerla más humana. Para el autor, para que el arte no pierda su fe en su función social, esta debe reflejar la realidad social y debe contribuir a modificarla. De esta forma, la capacidad revolucionaria del cine se expresa con un concepto que habla de un nivel subsidiario: ayudar.

De esta forma, lo que nos importa observar, en el campo fílmico, son las relaciones entre el “carácter básico” de una época y su percepción por el cine, es decir, la captación de lo real y la incisión, de vuelta, sobre lo cotidiano por medio de la dialéctica de la imagen. Esa necesidad de construir la realidad desde la ficción, aunque desde otra lógica muy distinta de aproximación, hace ya tiempo que ha sido formulada. Hace décadas que el filósofo Miguel de Unamuno, afirmaba que deberíamos aprendernos (conocer nuestra realidad) para poder escribirnos (para cambiar esa realidad en la dirección elegida) (FUERTES; RIO, 2004, p. 207-8).

4 EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO

El cine es una forma de representación social, cultural y política del mundo, y este mundo sólo llega al hombre a través de un lenguaje, un lenguaje propio del cine: el lenguaje cinematográfico.

Es evidente que tanto las señales cinematográficas como los códigos en que se sustentan y que permiten la relación con los mensajes son de naturaleza diferente de los de las lenguas naturales. Fueron los semiólogos los que ampliaron el concepto del lenguaje cinematográfico y determinaron que, básicamente, este lenguaje no funciona de un modo semejante al lenguaje hablado. Ellos han avanzado y profundizado la idea que ya tenían muchos autores clásicos, como Eisenstein, Arnheim y otros, para quienes el cine es una forma distinta de arte, y lo que define ese carácter es justamente la posesión de un lenguaje propio.

Metz (1973) señala que el film, como objeto delimitable cuya finalidad es la comunicación por medio de la expresión y la significación, constituye un discurso cerrado que sólo permite ser descrito y abarcado totalmente y en toda su complejidad cuando se le considera como un lenguaje que re-presenta una realidad y, por lo tanto, diferente de esa misma realidad representada. La cuestión que orientó el trabajo de Metz fue si el cine era una lengua o un lenguaje. El autor señala que el cine no tiene un equivalente de la doble articulación del lenguaje.

[...] Aunque Metz, más tarde, vino a defender que los códigos individuales que forman parte del cine como medio pluricódico pueden ser vistos como poseedores de unidades mínimas, el cine por sí mismo no tiene unidades que operen diferencialmente para presentarlo como un sistema de lengua. Nada en el cine es puramente distinto en el mismo sentido que el fonema, que depende completamente de la combinación para crear unidades significantes. Los planos cinemáticos e incluso los encuadres significan ya de forma separada sin depender de la combinación. (STAM; BURGOYNE; FLITTERMAN-LEWIS, 1999, p. 52).

Metz señala también que el cine no es un sistema de lenguaje porque la relación entre significante y significado no es arbitraria sino motivada. En todo caso, el cine sería un *“lenguaje de arte” carente de lengua*. Otra diferencia consiste en que

[...] Las señales cinematográficas se basan principalmente en la percepción visual. En las lenguas naturales, al producirse una señal ésta es percibida por el oído; en el cine, por la vista y sólo en segundo lugar por el oído. Dicha condición es propia también de otros sistemas de señales como la escritura, ya sea ideográfica o alfabética. [...] los códigos del cine – ya que no existen uno sino varios – son amplios, entonces se justificaría que fueran articulados, pero sus articulaciones no tienen por qué ser dos, como en las lenguas, ni tampoco por qué ser fijas. (POLONIATO, 1980, p. 43).

Además, el lenguaje verbal es un signo no analógico, discontinuo, articulado y codificado, tanto a nivel de la lengua (estrato social del lenguaje), como a nivel del habla (utilización individual de la lengua). El lenguaje icónico, por su parte, es una imagen (en un sentido paralelo al de signo) analógica, continua, no articulada - o con múltiples articulaciones- no lingüística, y de muy difícil codificación. Ello debido a la pluralidad de códigos que compone (la fotografía, el movimiento, el sonido, el color, el relieve tridimensional del objeto-visión estereoscópica). Por lo

tanto, cuando hablamos de cine, hablamos del lenguaje del cine y no de la lengua cinematográfica, porque el cine se expresa en un lenguaje, no en una lengua.

Contemporáneo de Metz, Pasolini (PASOLINI; ROHMER, 1970) teoriza sobre la relación del cine y del lenguaje con el concepto de “cine de poesía”, en el cual el autor y cineasta formula la posibilidad de un discurso cinematográfico subjetivo cercano a la poesía y opuesto al relato clásico. Para Pasolini (PASOLINI; ROHMER, 1970), el discurso del cine es del tipo irracional, en contraposición a la escritura que es fruto de un proceso de racionalización. En este sentido, Pasolini señala que el cine extrae sus significados del caos del mundo – a partir del lenguaje de la acción - y pese a que no utiliza el sistema cerrado de signos de la escritura, las películas tienen sentido, estructuran su discurso y transmite significados al espectador. La realidad, según Pasolini (PASOLINI; ROHMER, 1970), es un complejo sistema de signos que se constituye a partir del dialogo pragmático entre los individuos y las cosas. La realidad física habla un lenguaje, un lenguaje construido con imágenes. De esta forma, el cine es un mediador entre el real y la escritura y tiene el objetivo de enseñarnos el mundo, para vivirlo y pensarlo de otro modo. La cuestión que se plantea Pasolini y que nos interesa recalcar, es de qué modo el cine da sentido a los elementos caóticos que toma de la realidad y cómo el sujeto selecciona y ordena estos elementos hasta convertirlos en escritura y otorgarles un sentido. Aspecto que consideramos fundamental en la relación del cine con las prácticas pedagógicas.

El cine visto como representación social, con su lenguaje, trae un gran potencial para la educación, tanto como herramienta didáctica para los procesos educativos, cuanto como una oportunidad de formación y creación de una sensibilización a través de la imagen.

5 CONTRIBUCIONES DEL CINE EN LAS PRÁCTICAS EDUCACIONALES

Cardozo (2018) argumenta que el cine más allá de captar el público, posibilita crear una mirada interdisciplinar educativa a partir de la sensibilización por la imagen. Para la autora, la utilización del material audiovisual, sobre todo el cine, fomenta la enseñanza a través de la imagen en contextos y culturas diversas. Por ello, defiende el uso del cine en prácticas educativas.

Entender la importancia de la imagen en el contexto social y laboral y la comprensión de la imagen, permite desarrollar el sentido de lo estético, la creación, las narrativas argumentativas, gráficas y creativas, que ciertamente

deben hacer parte de futuras propuestas educativas. La alfabetización con la imagen, se percibe como una posibilidad de aprendizaje que de plantearse provoca el aprendizaje por leer el contenido audiovisual. (CARDOZO, 2018, p. 171).

En lo que se refiere al cine y sus discusiones en las prácticas educativas, Duarte (2017) argumenta la importancia de trasladar el lugar del sujeto como espectador al sujeto activo. Eso significa posibilitar el diálogo y el posicionamiento por parte del sujeto. Para la autora, ser sujeto activo, implica ser visto como productor de ideas y capaz de no sólo mirar, pero también, pensar y sentir.

Mirar y pensar sobre el cine es algo que remete a una formación para al pensamiento crítico. Leal (2003), al investigar sobre la representación del género con niños a través del cine, fundamenta su investigación en el marco teórico del Modelo Organizador (MO) (MORENO; MARIMON, 1998 *apud* LEAL, 2003) para que el sujeto sea percibido no sólo como espectador, pero también como capaz de pensar y producir sentido. La autora describe que, al mirar una película, dentro del marco del MO, el sujeto selecciona algunos elementos y aspectos de la narración que considera significativos y, en cambio, ignora otros elementos que juzga irrelevantes. Luego, esto sujeto atribuye significado a los elementos seleccionados y establece una relación entre ellos. Para Leal, cada individuo elabora mentalmente los modelos a su manera, así que “la atribución de uno u otro significado, unas u otras relaciones, implica unas u otras consecuencias, no siempre explicitadas por el sujeto” (LEAL, 2003, p. 281).

Leal defiende, entonces, que la creación de los Modelos Organizadores elaborados por los sujetos, a través de la visualización del cine, es un proceso personal largo y complejo que logra impactar la forma de mirar y pensar sobre el mundo. Leal concluye que es necesario comprender que los sujetos elaboran diferentes MO al mirar el cine, que proporciona instrumentos para

[...] explicaciones acerca de los mecanismos de influencia de las historias contempladas en la televisión o en el cine considerando el papel activo de los espectadores/as al mirar, pensar y sentir. La comprensión de las representaciones individuales de género que contribuyan al rechazo de los roles estereotipados que se exhiben en las pantallas. (LEAL, 2003, p. 290).

En este sentido y llevando en consideración este marco teórico, el sujeto es comprendido como dotado de valores, creencias y saberes propios, y que atribuyen

significado particular a los mensajes del cine. De esta forma, Leal (2003) describe que los Modelos de Organización del pensamiento (MO) se basan en la selección de datos significativos, y posteriormente en la atribución, relevancia y correlación entre ellos. Duarte (2017) corrobora con Leal cuando argumenta que proyectamos parte de nuestro contenido (y esto contenido es interno), en las películas que miramos y, así, vivenciamos junto con los personajes la trama y los dramas.

Duarte (2017) elucida que la mirada del sujeto es dirigida conforme la cultura que está inmerso y de pronto ya hay, por ejemplo, reconocimiento con los personajes.

A interpretação dos filmes, o modo como atribuímos significados a narrativas em imagem-som, é produto de um esquema muito complexo, cuja estrutura de base é formada pela articulação entre informações e saberes constituídos em nossa experiência de vida e as informações e saberes adquiridos na experiência com artefatos audiovisuais. (DUARTE, 2017, p. 60).

De esta manera, consideramos que el espacio privilegiado para mirar y pensar sobre la realidad que nos envuelta son en las prácticas educacionales. La tarea de trabajar el conocimiento, los valores y la cultura es intrínseca a la educación. Utilizar el cine para esta tarea es la posibilidad de poner mayor proximidad con un contexto real para comprender los conocimientos y saberes necesarios al trabajo educativo.

El movimiento de mirar y relacionar, proporcionado por el cine, con su lenguaje propia que describe la realidad y permite la representación social, es una gran herramienta didáctica para el desarrollo de nuevos conocimientos. Las narrativas cinematográficas, con su propio lenguaje, inmersas en un contexto social, permiten un salto cualitativo para la comprensión de diferentes culturas por parte de los sujetos. Para Duarte (2017), es siempre un nuevo mundo que abre a nosotros por el lenguaje cinematográfico cuando lo miramos como fuente de conocimiento e información.

Por lo tanto, reconocemos en este artículo que el cine es un valioso instrumento de representación social que posibilita a los sujetos interpretar, analizar y posicionarse frente a la realidad. Para Cardozo (2018), el ideal es que sea visto más allá que una herramienta didáctica, que el cine como representación social llegue a permitir el pensamiento crítico sobre el cotidiano: “elementos del cine que permiten procesos de pensamiento crítico que se dan en las representaciones sociales en el cotidiano” (CARDOZO, 2018, p. 165). La imagen y el

lenguaje cinematográfica permiten, entonces, visualizar entornos reales e irreales, contextos conocidos o desconocidos. “La imagen cinematográfica permite no solo visualizar entornos irreales que para el niño(a) espectador unas interpretaciones de valores y posiciones ideológicas frente a lo que circula tanto en la pantalla como en los entornos escolares” (CARDOZO, 2018, p. 165).

En las prácticas educativas, el cine puede ser mirado de forma despierta, abierta o inocente en lo cual hay todo el tipo de pregunta, imaginación o reinterpretación que se traducen en muchas maneras de verlo. Por su lenguaje cinematográfica, hay una relación establecida que será traducida de acuerdo con la capacidad y formación por parte del espectador.

Al igual que sucede en el lenguaje escrito, se produce una relación entre el receptor espectacular, el emisor-director y el texto-mensaje audiovisual. Recibir un mensaje audiovisual implica comprender, descifrar, interpretar lo que alguien ha expresado. Ahora bien, la riqueza y la calidad de la recepción de ese mensaje, sino también de la capacidad y formación para la lectura audiovisual del receptor espectador. (PEREIRA, 2010, p. 6 *apud* CARDOZO, 2018, p. 167).

En este sentido, la formación de la mirada es fundamental para que los sujetos puedan interpretar y analizar de forma crítica las representaciones sociales emitidas por el cine. Cardozo (2018), de esta manera, argumenta que el cine visto como representación social y aplicado en el contexto de las prácticas educativas, puede ser un medio para el desarrollo del pensamiento crítico, individual y colectivo, visto que el cine tiene su lugar en la sociedad contemporánea con su propio lenguaje cinematográfico. Consideramos así, que el cine como mediador de las representaciones sociales, posibilita el desarrollo de pensamiento y posturas críticas al ser utilizado como una herramienta didáctico-educativa.

6 CONCLUSIÓN

Es sabido que el cine no es el principal medio de propagación audiovisual presente en la sociedad, pero es un importante canal de entretenimiento que atrae a millones de personas en el mundo. La propuesta de este artículo ha sido realizar un recorrido histórico y una reflexión sobre el cine como vehículo de representación de la realidad socio-histórica, indagando sobre su lenguaje y sus contribuciones para las prácticas educacionales.

El artículo demuestra que el cine tiene una función de registro y representación social desde su nacimiento, ya que su origen adviene de la fotografía como expresión de narrativas de la vida cotidiana. El cine “vistas” de los hermanos Lumière, la fantasía inaugurada por Georges Méliès y las diversas vanguardias cinematográficas surgidas a lo largo de la historia del cine, permiten una representación y aproximación con el cotidiano y con los dramas sociales. Como medio masivo, el cine ha cambiado el sistema de relaciones culturales y las ha puesto en relación con la semiosis, ya que todo lo que vemos se convierte en discurso. En este sentido, se estudia el medio cinematográfico para desembocar en el análisis de la transformación de la realidad en el contexto de una cultura audiovisual que ha cambiado las formas de percibir el mundo, a través del análisis de las diferentes formas de dialogo que se establecen entre las imágenes y la escritura. De esta manera, verificamos que el cine favorece la asimilación, análisis e introspección ya que utiliza fundamentalmente el lenguaje visual (imágenes vivas, movimientos, sonoridad, colores, fotografía) y puede llevar a la reflexión sobre su realidad en este contexto histórico marcado por el predominio de lo visual, por la rapidez de los procesos de información. Esta dinámica se establece por medio del proceso de identificación-proyección que lleva a una participación afectiva y permite ver y comprender el mundo que nos rodea. Sin embargo, se hace necesario desarrollar la competencia para ver el mundo.

Visualizar películas, y desarrollar la competencia para verlas, puede ser comprendido como una práctica social, y por ello, puede ser desarrollada en actividades educacionales con el objetivo de fomentar la reflexión y el desarrollo del pensamiento crítico. Esta práctica abre la posibilidad de percibir que el medio cinematográfico, aunque sea parte de aquello que denominamos industria cultural, ejerce un papel mucho más significativo, que ultrapasa la simple producción industrial para el consumo, trayendo posibilidades de vivenciar una realidad atenuada que lleva a la reflexión. Esto le da un estatus de obra de arte abierta, en el sentido ya explicitado, sugiriendo nuevas posibilidades a partir de su lenguaje específico y que intentamos captar a partir de las prácticas educacionales.

Por todo ello, concluyese que es innegable la contribución del cine para las actividades educacionales, puesto que este permite una inmersión en diferentes realidades representadas y una apertura para un mundo de posibilidades. Se destaca, por fin, que la inmersión debe ser acompañada del pensamiento crítico

y activo dentro del contexto social, algo que la relación entre cine y educación nos posibilita.

REFERENCIAS

AUMONT, J. *et al. Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje.* Barcelona: Paidós, 1996.

BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Traducción de J. L. L. Muñoz. Madrid: Ediciones Rialp, 2004.

BABENCO, H. Carandiru. Dirección: Héctor Babenco, Producción: Daniel Filho. Brasil (BR), Argentina (AR): HB Filmes, BR Petrobrás, Columbia TriStar Filmes do Brasil, Globo Filmes, Lereby Productions, Oscar Kramer S.A., 2003, 1 DVD.

BUSQUETS, L. *Para leer la imagen.* Madrid: Publicaciones ICCE, 1977.

CARDOZO, S. Y. C. Representaciones sociales del cine en la escuela. *El Ágora USB*, Medellín, Colombia, v. 18, n. 1, p. 164-72, enero/jun., 2018.

DUARTE, R. *Cinema & educação: refletindo sobre cinema e educação.* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

EISENSTEIN. El Acorazado Potemkin. Dirección: Sergei M. Eisenstein, Producción: Jacob Bliokh. Unión Soviética (URSS): Estudio N.º del Goskino, 1925, 1 DVD.

FATÁS, G.; BORRÁS, G. M. *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática.* Madrid: Alianza Editorial, 2012.

FISCHER, E. *La necesidad del arte.* Madrid: Península, 2011.

FUERTE, M.; RÍO, P. ¡Camera! ¡Acción! Un análisis de la confrontación de la topología industrial y la topología dramática en el proceso de construcción de la realidad por el cine. *Cultura & Educación*, Logroño, España, v. 16, n. 1-2, p. 203-22, 2004.

LEAL, A. Mirar y pensar desde la cultura de género. *Anuario de Psicología*, Barcelona, v. 34, n. 2, p. 279-90, jun. 2003.

LÓPEZ, M. V. *El cine en la Sociedad de Masas.* Madrid: J.C. Clemente, 1992.

MEIRELLES, F.; LUND, L. Cidade de Deus. Dirección: Fernando Meirelles y Kátia Lund. Producción: 02 Filmes/VideoFilmes. Brasil (BR): Miramax Films, 2002, 1 DVD.

MENDONÇA FILHO, K. Aquarius. Dirección: Kleber Mendonça Filho. Producción: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt, Walter Salles. Brasil (BR), Francia (FR): Netflix, 2016, 1 DVD.

METZ, C. *Lenguaje y cine*. Barcelona: Planeta, 1973.

MOURA, W. Marighella. Dirección: Wagner Moura. Producción: Wagner Moura, Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck, Pedro Brasil, Cristiane Façanha, Cau Queijo, Vanessa Viveiros. Brasil (BR): O2 Filmes, Globo Filmes, 2019, 1 DVD.

MURNAU. Nosferatu. Dirección: F. W. Murnau, Producción: Albin Grau, Enrico Dieckmann. Alemania (DE): Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, Prana-Film GmbH, 1922, 1 DVD.

MUYLAERT, A. Que horas ela volta. Dirección: Anna Muylaert, Producción: Caio Gullane, Fabiano Gullane, Debora Ivanov, Anna Muylaert. Brasil (BR): Africa Filmes, Globo Filmes, Gullane Filmes, 2015, 1 DVD.

PADILHA. Tropa de Elite Dirección: José Padilha, Producción: José Padilha y Marcos Prado. Estados Unidos (EEUU), Brasil (BR), Países Bajos (NL): Weinstein Company, The, Zazen Produções, Posto 9, Feijão Filmes, Estúdios Mega, Quanta Centro de Produções Cinematográficas, Universal Pictures do Brasil, Costa Films, 2007, 1 DVD.

PASOLINI, P.; ROHMER, E. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama, 1970.

PEIRCE, C. S. *Semiótica: textos selectos*. Traducción de Manuel Outeiriño. Santiago de Compostela, España: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la USC, 2015.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. Traducción de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1995.

POLONIATO, A. *Cine y comunicación*. México: ANUIES, 1980.

POUDOVKIN. La Madre. Dirección: Vsevolod Pudovkin, Producción: Mezhrabpom-Rus. Unión Soviética (URSS): Mezhrabpom-Rus, 1925, 1 DVD.

RIBEIRO. Hoje eu quero voltar sozinho. Dirección: Daniel Ribeiro, Producción: Daniel Ribeiro, Diana Almeida. Brasil (BR): Lacuna Films, 2014, 1 DVD.

SALLES. Central do Brasil. Dirección: Walter Salles, Producción: Arthur Cohn, Martine de Clermont-Tonnerre. Francia (FR), Brasil (BR): Canal+, VideoFilmes, MACT Productions, Riofilmes, 1998, 1 DVD.

SÁNCHEZ, J. L. N. *Historia del cine*. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la Teoría del Cine*: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós, 1999.

Sobre los autores:

Inés Martins: Doctorado en Psicología de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Directora Académica del Máster en Comisariado de Arte Digital y profesora titular del Grado en Diseño de la Universidad Ramón Llull (URL), en la Escuela Superior de Diseño (ESDi): Comunicación, Historia del Cine, Estética Digital. Miembro del grupo de investigación de Teoría, Análisis y Desarrollo del Diseño (TADD) de ESDi con investigaciones en el ámbito del arte, diseño y Tecnología, así como miembro del grupo de investigación LOGOS – Comunicación Estratégica, Marca y Cultura, certificado por CNP/Brasil, con artículos publicados, asistencia a congresos e instancia de investigación en Brasil sobre semiótica, publicidad y marca país/lugar. **E-mail:** imartins@esdi.edu.es, **Orcid:** <http://orcid.org/0000-0003-1805-654X>

Juliana Guimarães Faria: Doctorado en Educación y desarrolla investigación sobre los temas de la política educacional, tecnologías, educación a la distancia, formación del profesorado, educación de sordos y lengua de signos. Profesora de los cursos de Grado en Letras: Lengua Brasileña de Signos y Postgrado en Letras y Lingüística de la Universidad Federal de Goiás (UFG). Miembro del grupo de investigación en Formación de Traductor e Intérpretes de Lengua de Signos (FORTRAD), con artículos publicados, asistencia a congresos e instancia de investigación en España sobre formación, traducción e interpretación, tecnologías y sordos. **E-mail:** julianagf@ufg.br, **Orcid:** <http://orcid.org/0000-0002-4493-8944>

Recibido en marzo de 2019

Aprobado en agosto de 2019

