

LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS APLICADAS A LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES EN EL POLIMODAL

Eje temático: Estudios Culturales

Título de la ponencia: **“Las estrategias narrativas aplicadas a la producción de cortometrajes en el Polimodal”**

Expositora: **Lic. César Omar Castro**

Correo: cesaromarcastro@hotmail.com

Cargo y Universidad de procedencia: graduado UCASAL, Instituto Integral San Antonio de Padua, Orán.

RESUMEN: El trabajo refleja el proceso por el cual se desarrolló nuestro trabajo de Tesis, que consistió en el análisis semiológico de once cortometrajes producidos por los alumnos de la modalidad en Artes, comunicación y diseño del colegio San Antonio de Padua, de Orán. Las observaciones se hicieron desde la narratología y apuntaron a descubrir los criterios para el manejo del tiempo en tales obras.

LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS APLICADAS A LA PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES EN EL POLIMODAL

La investigación se enmarcó dentro del campo de la comunicación audiovisual. En términos más específicos, dentro de la producción y análisis de la imagen. Apuntamos a describir y modelizar sobre los recursos que los alumnos de Polimodal emplean para contar historias por medio de la imagen y el sonido.

El estudio integró a varios campos de estudio, la pedagogía, la realización audiovisual y la semiología aplicada al análisis de films y otros géneros narrativos en TV. Empleamos el enfoque mediacional crítico, que analiza el contenido de los medios y su estructuración.

El ámbito de aplicación fue el colegio San Antonio de Padua N° 8090, que funciona en la ciudad de Orán y que cuenta desde el año 2.000, con nivel Polimodal. En su estructura curricular se diseñó un trayecto de materias entre 2º y 3º año, que permiten al alumno, familiarizarse con los instrumentos de registro y edición de imágenes, de manera progresiva. Esto, sin dejar de lado el análisis de distintos géneros cinematográficos que le permiten conocer las posibilidades expresivas de los distintos géneros. Producción y análisis, que funcionan como estrategias para la enseñanza, han servido también para desarrollar la investigación. También es importante mencionar que al ser un instituto de formación integral, se consideraron no solo los resultados sino la evolución perso-

nal y grupal en la organización de los recursos para lograr tales fines. Del estudio también se obtuvieron algunos conceptos, metodologías y estrategias que permitirán optimizar el trabajo de los alumnos y mejorar la calidad del material audiovisual, producido en la institución.

No se tenía conocimiento sobre antecedentes bibliográficos específicos, referidos al análisis de cortometrajes en el nivel polimodal, en esto radicó la utilidad de la investigación pues es considerable la cantidad de cortometrajes que hoy circulan en distintos ámbitos, producidos desde instituciones educativas. Respecto a las investigaciones sobre este tema, nos encontramos con abundante bibliografía si se consideraban por separado, los aspectos mencionados, con anterioridad.

El estudio de los audiovisuales se realizó sobre la base de los siguientes supuestos teóricos:

- 1- Que existe una relación entre el cine y la narración, ya demostrada en muchos estudios.
- 2- Que el cortometraje funciona como un texto que puede ser leído, contextualizado como proceso de producción y analizado en cuanto a sus estrategias narrativas.
- 3- Que la condición de historia no está dada por la complejidad de la narración.

El método

La metodología para el análisis de las obras fue tomada de la *semiología*, que se define como el estudio de los signos, la estructura de éstos y cómo se da la relación entre el significante y concepto significado. Sin embargo, a medida que se fue abordando el estudio de la imagen desde este campo, se fue planteando la necesidad de evitar la analogía entre ella y los signos verbales. Estos últimos, se presentan mediante una doble combinatoria donde una materia expresiva (El significante) siempre tiene un complemento que es la idea asociada (El significado). El vínculo entre ambos es arbitrario. La imagen presenta un nivel de iconicidad (Similitud con el objeto representado) que lleva a que el observador emplee distintos mecanismos para su desciframiento. Puede compararla con cosas que ya ha visto, detenerse en algún detalle para proyectar su significado sobre el objeto, o asociarlo con otros objetos en su contexto. “Bajo la cobertura de la iconicidad, en el interior de la iconicidad, el mensaje analógico va a tomar prestado los más diversos códigos” (METZ, 1970: 12)

Esto se nota con claridad en que tanto en cine como en televisión la imagen obtenida mecánicamente, de distintos lugares pero en un mismo mensaje, viene combinada con elementos sonoros (Palabras, ruidos, música) y con menciones escritas. Por lo tanto es necesario contextualizar los que se entiende por “lenguaje audiovisual” o “lectura de las imágenes” ya que carecen de un código cerrado de elementos uniformes cuya variedad depende solo de la combinatoria. Sin embargo, no debemos olvidar que más allá de cual sea la estrategia para el reconocimiento de un objeto, siempre se piensa por medio de palabras. Es allí donde lo verbal entra en juego pues también incide en los modelos mentales que usamos para comprender la imagen. “El trabajo semiológico puede comenzar más allá de la analogía, a falta de la cual se podría temer –Caricaturizando un poco las cosas- que lo único que se tenga que decir sobre la imagen sea que ella es semejante. Por ‘más allá’, entendemos también más acá: Están los códigos que se agregan a la analogía, y están aquellos que la hacen” (Que dan cuenta de la semejanza)” (METZ, 1970: 21)

Por lo tanto es un error afirmar que todo acto comunicativo deba fundarse en una lengua próxima a los códigos del lenguaje verbal y que toda lengua deba tener dos articulaciones fijas. Es de más provecho, decir que todo acto comunicativo se basa en un código y que no todo código tiene dos articulaciones fijas.

Aquí tampoco debemos descuidar otro factor que hace a la naturaleza misma del objeto estudiado. Analizamos imágenes en movimiento, que se presentan como una sucesión continua frente al espectador. ¿Cómo debemos referirnos a estos datos continuos? Humberto Eco propuso llamarlos Kine. Esto es, cada unidad mínima de movimiento que se transforma por su relación con otras unidades semánticas más amplias donde cobra sentido “Kinemorfo” que es equivalente al sema. De la articulación entre varios Kinemorfos, se va generando un discurso a través de la dimensión retórica del código donde aparecen las figuras retóricas, premisas y argumentos. Entonces estamos hablando de la concatenación de hechos en función de un objetivo a comunicar.

El modelo de análisis sobre el que se hizo hincapié es el que proponen Casetti y Di Chio en el libro “Como analizar un film”, pues presenta la mayor cantidad de factores para la comprensión del texto audiovisuales y brinda algunos criterios interesantes para validar conclusiones. El modelo está formado por técnicas de descomposición y recomposición del film, que por un lado conducen a su unidad constitutiva, y por el otro a los principios de su funcionamiento. Se recorren cuatro grandes áreas de investigación: *El análisis del universo representado*, poniendo un énfasis especial en el espacio y en el tiempo; *el análisis de la narración*, con los personajes, las acciones y los cambios de situación y el *análisis de las estrategias comunicativas*, con la manifestación en el texto tanto del autor como del espectador. Además, presenta las *implicaciones didácticas* del análisis ya que permite comprender las lógicas que están detrás de la elección de ciertos modelos narrativos.

Nuestro método apuntó al reconocimiento y análisis de recursos expresivos sin abordar el tema de los efectos en el público. Como debíamos analizar representación y contenido sin caer en la tentación de abordar a los cortos como “textos” audiovisuales de combinatorias fijas, optamos por enfocar el análisis desde la perspectiva de la imagen/movimiento, que proponen autores como Deleuze, Aumont y Prieto.

El desafío era superar la apariencia del desplazamiento visual para abordar al **sema** cinematográfico según características concretas. Sema “Es un signo particular cuyo significado corresponde, no a un signo, sino a un enunciado de la lengua”. (ECO, 1970: 52). Algo que parece evidente a simple vista, esconde algunos recursos que por su propia identidad o por asociación con otros, terminan generando la sensación de desplazamiento entre distintos momentos de una misma narración.

Analizar siempre implica una finalidad, el planteo de alguna pregunta que nos oriente sobre los aspectos que queremos conocer, un corpus definido de casos sobre los cuales se aplicará la misma metodología de análisis y las herramientas para poder aplicar ese análisis y expresar sus conclusiones. En función de la finalidad pedagógica de nuestro proyecto, pretendíamos que tal proceso nos llevara a:

- ▶ Reconocer cuales son las estrategias más comunes que utilizan los alumnos al producir los cortometrajes.
- ▶ Proponer alguna explicación sobre cuales podrían ser los fundamentos para la elección de esos recursos.
- ▶ Medir la eficiencia con la que aplican los conceptos enseñados en clase.
- ▶ Ayudarnos en la autocrítica respecto a los modelos de organización interna que se proponen desde el aula para producir los cortometrajes.
- ▶ Medir la eficacia de la aplicación de las materias específicas, en función de la educación tecnológica que adoptamos como marco referencial, para la inclusión de las materias específicas dentro de la modalidad.

A simple vista, se nos presentaba una gran dificultad, pues todo estudio que tiene pretensiones de objetividad implica cierta distancia entre el analista y el objeto analizado. En ese sentido, esta investigación fue singular pues la mayor parte de los tratados

sobre “narrativa audiovisual” o “el análisis de imagen” están centrados en formular un cuerpo coherente de conceptos para hacer o analizar pero basados en ejemplos que no han sido producidos por los propios autores. En nuestro caso, ocurría lo contrario, quién había sido el productor, se convertiría también en su analista. Sin embargo, hay un factor que colabora en la separación y es la distancia temporal. Las obras que formaron nuestro corpus fueron grabadas entre el año 2.001 y el 2.008. El tiempo hace que la mirada sobre las cosas se renueve y eso fue muy útil.

Pasolini planteaba la necesidad de separar dos niveles de investigación, sobre los que el prefería llamar “relatos audiovisuales” (Que integran tanto lo fílmico como el video o el actual soporte digital). Se refería a distinguir al *código cinematográfico*, que se refiere a la facultad de reproducir la realidad por medio de aparatos, del *código fílmico*, que codifica una comunicación en el nivel de reglas determinadas de relato.

Este aspecto contribuyó a nuestra investigación pues sobre esa estructura se formó todo el cuadro de recursos que luego se aplicaron a los casos. Íbamos a tratar de reflejar el sistema interno de los cortometrajes.

“El sistema del filme es su principio de coherencia; su lógica interna, la inteligibilidad del texto construido por el analista. Este sistema no tiene existencia concreta mientras que el texto tiene una, puesto que es un desarrollo manifiesto, lo que preexiste a la intervención del analista. En todo filme hay dos instancias abstractas que surgen del orden de lo sistemático: El sistema propio de cada filme y los códigos, también sistemáticos, construidos por el analista aunque estos no son específicos, singulares”. (AUMONT J, 1989:204)

Este análisis de sistema reconstruye el audiovisual por medio de los códigos que lo articulan. Sin embargo, en toda obra siempre hay varios aspectos para investigar por lo que combinarlos todos en un mismo estudio es pretencioso e imprudente. En función de la hipótesis que establecimos para el trabajo, elegimos que tal aspecto sea: *La narrativa audiovisual*.

¿Qué es la narrativa audiovisual?

Existe una disciplina llamada *narratología*, que se dedica a la reflexión teórico-metodológica aplicada al análisis de textos icónicos y audiovisuales, siguiendo las orientaciones de la teoría semiótica. Dentro de ella se encuentra la narrativa audiovisual que también tiene carácter disciplinar y que se dedica a estudiar y proponer métodos de análisis para los audiovisuales.

Se define narrativa audiovisual como “La facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias”

“Narrativa audiovisual es también la acción misma que se propone esa tarea y equivale, por consiguiente, a la narración en sí o a cualquiera de sus recursos y procedimientos”. (GARCÍA JIMÉNEZ, 1993:13)

Dentro de este campo siempre se ha distinguido dos niveles que permiten pasar de la percepción superficial a la comprensión profunda: “No está muy claro si la dimensión narrativa pertenece a los contenidos de la imagen o, por el contrario, al modo en que se organizan, relacionan y presentan las imágenes; en otras palabras, no está claro si se refiere a la ‘historia’ en sí, o a su forma de presentación, el llamado ‘relato’”. (CASSETTI F, DI CHIO F, 1990: 172)

Si se sigue esta orientación nos aleja del análisis de cada imagen como unidad aislada para entrar en una lógica de procesos. La narratología nos lleva a comprender como

un audiovisual puede contarnos una historia. Existen tres elementos esenciales de un relato:

► **Sucede algo:** Los acontecimientos.

► **Le sucede a alguien o alguien hace que suceda:** Los acontecimientos se refieren a personajes que se sitúan por su cuenta, en un ambiente que los acompaña o de alguna manera los completa.

► **El suceso cambia poco a poco la situación:** Se registra una transformación que se manifiesta como una serie de rupturas con respecto a un estado precedente, o bien como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado.

¿Como se manifiesta esto en la pantalla? “A veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar un film como toda una unidad significativa”. (MARTÍN, 1992:168)

Habiendo determinado como abordaríamos el tema y cuales serían los niveles a profundizar, establecimos que el proceso de análisis recorrería las siguientes etapas:

► **Comprensión preliminar:** Es la primera aproximación a la obra, es apreciarla en continuidad y de allí formular algunos principios que luego serán confirmados o refutados con el análisis.

► **Hipótesis exploratoria:** Tiene un carácter orientador pues nos permite saber a donde se quiere llegar y nos permite comparar con los nuevos datos que van apareciendo de la observación.

► **El método:** Elegimos como vamos a investigar, cuales serán las estrategias concretas para recorrer cada obra y tendremos que definir cuales serán los aspectos que vamos a analizar en función de la hipótesis. Como nos inspiramos en el modelo de Casetti y Di Chio, decidimos que todos los análisis tenían que pasar por las siguientes etapas:

a) Segmentar: “La subdivisión del objeto en sus distintas partes. Se trata de individuar en una especie de continuo los fragmentos que lo componen, y de reconocer como algo lineal la existencia de una serie de confines” (Casetti, Di Chio. 1.990: 34). Esto significa que este proceso siempre debe tener presente a la estructura que tiene por delante de manera que la segmentación no termine por destruir la articulación interna del audiovisual.

Existen dos tipos de descomposición; una en *linealidad* que consiste en subdividir al texto en fragmentos más breves. Aquí se suele ir de lo más grande a lo más pequeño; que en la narrativa implica ir de los episodios a las secuencias, de allí a los encuadres, e imágenes. También se contempla la existencia de subsecuencias que son unidades menores que forman parte de la secuencia. Tras esto se procede a determinar los componentes internos (Descripción del espacio y el tiempo, acciones, etc.)

El otro tipo de descomposición opera en *transversalidad* para diferenciar componentes de los segmentos aislados.

b) Estratificar: “...Consiste en la indagación ‘transversal’ de las partes individuadas, en el examen de sus componentes internos. Para determinar segmentos adyacentes ya no se sigue la linealidad, sino que se procede por ‘secciones’, con el fin de captar los diversos elementos que están en juego, ya sea singularmente o en su amalgama (Casetti, Di Chio. 1.990: 34). Se trata de detectar componentes similares en cuanto a temática, estilo y narración.

c) Articulación de la serie: Hay que captar la peculiaridad de los elementos y operar una distinción entre ellos. Conviene diferenciar:

◆ **Las oposiciones de dos más realizaciones:** Se descubrirán las ocurrencias contrarias de una figura estilística.

♦ **Las variantes de una misma realización:** Se descubrirán las ocurrencias parecidas de una misma figura estilística, de un mismo núcleo temático o de un mismo nudo narrativo.

d) Enumerar y ordenar: “Se trata de un mapa puramente descriptivo, sin el cual, sin embargo, no sería posible continuar adelante: De hecho, tomándolo como base se llega a descubrir las correspondencias, la regularidad y los principios que rigen el objeto analizado” (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 35).

e) Reconponer y modelizar: “Con esto se da el paso decisivo para la recomposición del fenómeno, para la reconstrucción de un cuadro global. De hecho, de nada sirve establecer relaciones si estas no se reconducen hacia una visión unitaria del objeto que establezca los sentidos, a través de una representación sintética, de sus principios de construcción y de funcionamiento” (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 35).

Aquí se puede establecer lo que se llama **isotopía**, que son los rasgos que se repiten en un discurso y orientan en su desciframiento y que pueden funcionar dentro de un nivel de secuencias o si pertenecen a un mismo nivel expresivo.

Se pueden unificar los datos por **equivalencia** (Dos elementos pueden superponerse uno con el otro); **generalización** (De dos elementos similares se extrae uno que los engloba); sustitución por **inferencia** (Se extrae un elemento que deriva de ambos); **jerarquización** (Se hace prevalecer a los elementos que tienen más alcance).

La modelización consiste en buscar líneas de fuerza o temas recurrentes que incidan en la construcción y el funcionamiento.

Aquí existen varios tipos de modelos que se pueden utilizar:

Figurativo: “Es el que proporciona del texto narrativo una especie de ‘imagen’ total, capaz de concretar sistemas y estructuras”. (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 53).

Abstracto: “Es el que presenta como una fórmula desnuda, en toda su crudeza: Así reduce las estructuras y las composiciones del texto analizado a un conjunto de relaciones puramente formales, expresables en un lenguaje, por así decirlo, lógico matemático”. (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 53).

Estático: “...Se refiere a las relaciones entre los elementos del film, captando las relaciones reciprocas en una visión inmovilizada: El texto no se aprehende en su proceder, sino en su disposición completa, en sus articulaciones generales, en sus giros internos, etc.” (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 55).

Dinámico: “Ordena los elementos significativos en torno al avanzar mismo del texto: El esquema prevé el movimiento, la evolución, el devenir”. (CASSETTI, DI CHIO. 1.990: 55). Busca elementos significativos en el mismo avanzar del texto. Cuando se analiza se puede poner la atención en la **puesta en escena**, que se refiere a las condiciones de producción que se manifiestan en el audiovisual o en la **puesta en cuadro**, que consiste en el análisis de los planos y planteos de grabación y la **puesta en serie** que consiste en detener la mirada en la sucesión de cierta cantidad de hechos (Secuencias) antes que en la mirada detallada de los planos, nos inclinamos por esta última perspectiva.

Nuestro estudio se inclinó a modelizar según el modelo **abstracto/dinámico**. Tal combinatoria facilitaba la expresión de las conclusiones por cada caso y las definitivas.

Los criterios de validez para el análisis por los que se optaron fueron:

- **Coherencia interna:** Que los datos no se contradigan entre sí.
- **Fidelidad empírica:** Aplicar el mismo método de análisis.
- **Relevancia cognoscitiva:** Rescatar lo significativo al estudio.
- **Profundidad:** Aplicar las mismas descomposiciones a los casos.
- **Extensión:** Cubrir la mayor parte del material con el análisis.
- **Economía:** Presentar datos y conclusiones en forma breve.

- **Elegancia:** Prolijos en la presentación de datos y conclusiones.

Utilizamos el modelo propuesto por García Jiménez en “narrativa audiovisual” para ordenar los factores a observar en cada cortometraje y analizar la estructura narrativa. “La estructura es la pauta o patrón, es decir, la uniformidad observable, de acuerdo con la cual se desarrolla el relato en su conjunto” (GARCÍA JIMÉNEZ, 1993:16).

En la estructura del relato audiovisual se distinguen el *contenido* y la *expresión*. Uno y otra, tienen *forma* y *sustancia*.

- **La sustancia de la expresión** es la naturaleza material de los significantes que configuran el discurso narrativo: La voz, la música, los efectos de sonido, la imagen gráfica, fotográfica, etc.

- **La forma de la expresión** es el sistema semiótico particular al que pertenece el relato: Cine, radio, televisión, etc.

- **La sustancia del contenido** es el modo determinado en que esos elementos componentes son conceptualizados y tratados de acuerdo con el código particular de un autor. En nuestro trabajo, combinamos varias taxonomías buscando la que mejor se ajuste a los objetivos y metodología de la investigación.

- **La forma es el contenido** de la historia. Sus elementos componentes son el acontecimiento, la acción, los personajes, el espacio y el tiempo.

Todo esto se manifiesta a través de la secuencialidad narrativa de imágenes y sonidos, que presentan tres grandes propiedades: **Orden, duración y frecuencia**.

Se estratificó apuntando al discurso narrativo ya que “el discurso es el flujo de imágenes, sonidos y otros elementos portadores de significación que asumen la función de textos narrativos, es decir, textos cuyo significado son las historias” (GARCÍA JIMÉNEZ, 1993:17).

El modelo de análisis reunió y coordinó conceptos de distintos autores. El criterio para la segmentación se tomó de Prieto y Aumont. Los códigos de se organizaron como proceso en base a esta propuesta de García Jiménez, que coinciden con las etapas del análisis propuestas por Casetti Di Chio. Los recursos expresivos se tomaron de Martín y Aumont y los modelos para el análisis de contenido se tomaron de las clasificaciones de García Jiménez, Casetti Di Chio, Marcel Martín y Jacques Aumont.

En cuanto a la extensión, se trabajó sobre todos los cortos de ficción realizados en la modalidad desde el año 2.001. Los cortos analizados fueron: “La princesa y el Garbanzo” (2.001) 2º “A”; “Mala Vida” (2.001) 2º “A”; “Impresora” (2.003) 3º “C”; “Un regalo inesperado” (2.004) 2º “A”; “Los pelones de Diolinda” (Una discusión en el mercado) (2.005) 2º “A” “De la cabeza” (2.004) 3º “A”; “Pesca Mortal” (2.004) 3º “A”; “Los nombres en el banco” (Una historia violenta) (2.004) 2º “A”; “Vocación” (2.006) 3º “A”; “Enredos en la Panadería” (2.007) 2º “A”; “Enredos en la Plaza” (2.008) 2º “A”.

Sabíamos desde el principio, que el tiempo lineal está determinado por una sucesión de acontecimientos puestos de tal modo que el fin de la historia es siempre distinto al de partida. Tras la revisión de cada caso, todos los indicadores expresivos y narrativos se presentaron funcionales a ese tipo de organización temporal. Pese a que nuestro estudio describió los principales recursos expresivos, solo se hizo a manera de aproximación a lo que realmente nos interesaba, **la segmentación e interpretación de los ejes que hacen al contenido**.

Allí nos encontramos con que las imágenes muestran la forma y el avance de los acontecimientos desde la misma toma. En varias oportunidades las secuencias más significativas tendrán la forma de plano secuencia. Se optó por un criterio similar con respecto al sonido. Todas las fuentes están en pantalla y han sido registradas de manera directa por el micrófono de la cámara y ocasionalmente con un micrófono de mano,

para los diálogos. Nuestros cortos son muy vocicentristas porque en la palabra hay una forma concreta de ahorrar imágenes sobre digresiones y otros procesos que sería complejo representar.

Tras la modelización y la detección de factores y recursos en común, pudimos concluir que los cortometrajes de los alumnos en el colegio San Antonio:

- ▶ Presentan una alta concentración de tiempos, que se manifiesta en los cambios de acciones y situaciones.

- ▶ Presentan un orden lineal, apoyado desde la ordenación cronológica de los hechos y desde los cambios de estado, que algunas veces ayudan a evidenciar secuencias no mostradas.

- ▶ Presentan un orden lineal apoyado en el montaje narrativo que sigue la orientación lineal y simple ya que los hechos se suelen presentar una sola vez y no se incluyen en la cadena diegética, digresiones asociadas al tiempo.

- ▶ Presentan un orden lineal que se apoya en la elipsis como recurso más frecuente para lograr las compresiones temporales.

- ▶ Presentan un orden lineal de tipo vectorial pues aunque algunas secuencias oníricas se salgan del eje espacial, la historia sigue presente por medio del relato en Off.

- ▶ Presentan un orden lineal apoyado en la focalización concreta sobre los personajes principales. Esto permite lograr acciones resolutivas más precisas.

- ▶ Presentan un orden lineal basado en estructuras condensadas con una fuerte presencia de la modalidad verbal.

- ▶ Presentan un orden lineal apoyado en la omnisciencia del narrador que elige presentar toda la información necesaria a los espectadores por redundancia y concentración.

- ▶ Presentan un orden lineal apoyado en cambios voluntarios de actitudes individuales.

- ▶ Presentan un orden lineal cuyas acciones resolutivas más frecuentes son la resolución, el final abierto y el estilema de autor.

- ▶ Presentan un orden lineal donde el significado de los espacios está profundamente influenciado por el tipo de acción que contiene.

A partir de la defensa oral del trabajo, hace algunas semanas, aparecieron varias preguntas interesantes para desarrollar en futuras investigaciones. Se planteó la posibilidad de buscar otras estrategias de enseñanza y bibliografías que quizás no estén tan apegadas al cine, como modelo de producción. De tal forma se podría liberar la intuición de los alumnos para que desarrollen otras formas de relatar. Lo mismo se nos observó respecto a las categorías de análisis ya que al estar en presencia de un nuevo formato (El video), tan distinto del cine, deberíamos buscar conceptos y categorías de análisis que no estén tan apegadas a lo cinematográfico.

También se podrían desarrollar otras investigaciones, quizás desde la psicología o la psicopedagogía, para contestar porqué en una época donde prima la fragmentación de los contenidos y su articulación inter soportes, los jóvenes siguen apegados a formas simples y lineales de relato. Quizás allí se encuentre el campo más fértil en la investigación de contenidos respecto a los medios de comunicación: Analizar como se procesa la información hoy, en base a que criterios se la valora, como se organiza y selecciona y también como se aplica a la resolución de problemas concretos.

César Omar Castro

Bibliografía

- Aumont J., Bergala A., Marie M., Vernet M. Estética del cine: Espacio fílmico; montaje; narración; lenguaje. Trad. Nuria Vidal. 1º reimpresión. Barcelona, España, Paidós, 1989.
- Casetti Francesco, Di Chio Federico. Como analizar un film. Trad. Carlos Losilla. Milán, Italia. Instrumentos Paidós. 1º edición, 1.990.
- García Jiménez Jesús. Narrativa audiovisual. Madrid, España. Ediciones Cátedra s.f.: 1993.
- Metz C, Eco U, Durand J, Péninou G, Morin V, Du Pasquier S, et al. Análisis de las imágenes. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Buenos Aires: 1970.
- Martín Marcel. El lenguaje del cine. Trad. Renata Segura, 2º edición, Barcelona, España, Anagrama, 1.992.
- Souto Mario Raimondo. Manual del realizador profesional de video. Madrid, España. D.O.R. S.L. Ediciones. 1993.