
Miscelánea

Tamara Moya Jorge

<https://orcid.org/0000-0002-4081-4039>

tmoya@hum.uc3m.es

Universidad Carlos III de Madrid

Recibido

10 de abril de 2018

Aprobado

26 de julio de 2018

© 2019

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.32.1.235-249

www.communication-society.com

2019 – Vol. 32(1)

pp. 235-249

Cómo citar este artículo:

Moya Jorge, T. (2019). Hacia un canon de la alfabetización cinematográfica: identificación y análisis de los contenidos utilizados con estudiantes preuniversitarios en España. *Communication & Society*, 32(1), 235-249.

Hacia un canon de la alfabetización cinematográfica: identificación y análisis de los contenidos utilizados con estudiantes preuniversitarios en España

Resumen

Ante la ausencia de un plan de educación cinematográfica estatal, en España existen numerosas iniciativas que operan desde el territorio de la educación tanto formal como no formal y que tienen como fin la pedagogía con y sobre cine. La Comisión Europea establece como una de las cuatro competencias necesarias de esa educación cinematográfica la identificación de un panteón de autores de obligado conocimiento (*canonical competence*). Este artículo tiene como objetivo la identificación de ese canon impulsado desde las entidades que operan en los márgenes del currículo formal y los diferentes contextos de educación no formal en el Estado español. Para ello se han catalogado y consultado por primera vez 65 entidades (N=65) – centros educativos, programas de carácter autonómico, filmotecas, museos, cineclubes, festivales, asociaciones y fundaciones– dedicadas a la educación cinematográfica con estudiantes de infantil, primaria y secundaria en las diferentes provincias de la geografía española. Entre los resultados, se recogen 194 títulos y 142 nombres de directores y directoras con

los que se trabaja la pedagogía de la imagen en España. Desde una óptica multicultural, el análisis de los resultados apunta que se está fomentando un enfoque biologicista de la historia del cine universal en el que la cinematografía nacional no encuentra su lugar. Se observa la primacía de las producciones norteamericanas y francesas, además de la ausencia de imágenes con las que trabajar la memoria histórica en España.

Palabras clave

Educación cinematográfica, educación mediática, educación preuniversitaria, patrimonio cultural, memoria colectiva, canon.

1. Introducción

A pesar de las recomendaciones de la Comisión Europea acerca de la importancia de la alfabetización mediática en el marco de la educación obligatoria, la necesidad de la disponibilidad de las películas europeas para jóvenes y la existencia de un patrimonio de cine europeo (Aguaded, 2013, p. 8), las proporciones de ciudadanos en edades tempranas que se

benefician de algún tipo de programa de educación cinematográfica varía enormemente de unos países a otros dentro de la Unión Europea. Mientras que en Dinamarca, Irlanda y Suecia, dichas cifras oscilan entre el 75 y el 81 % de los estudiantes en edad escolar, en otros como Países Bajos, Suiza, Austria, Lituania y España la proporción se reduce a menos del 5 % de los niños y jóvenes (Comisión Europea, 2013, p. 15).

Siguiendo las recomendaciones de este organismo, el British Film Institute junto con el London University Institute of Education encabezan en 2013 una investigación sobre el estado de la cuestión de la *film literacy* en Europa en la que participan treinta países¹. Dicho estudio supone una primera aproximación al estado general de la educación cinematográfica en Europa tanto en el contexto educativo formal como no formal. Los primeros resultados de la investigación tratan de dar respuesta a cinco preguntas básicas: por qué una educación cinematográfica, qué estrategias se están utilizando, en qué contextos, cuál es el perfil de los públicos de la *film literacy* y de las personas que la imparten, qué recursos necesitan para desarrollar los programas en los diferentes países y qué tipo de instituciones los impulsan o respaldan.

La panorámica que presenta el estado de la cuestión en el ámbito de la educación formal es que en siete de los países europeos el cine es atendido como una asignatura específica, mientras que salvo algunas excepciones, los contenidos fílmicos son estudiados dentro del marco de la alfabetización mediática y de manera transversal en otras asignaturas, principalmente las de idiomas, seguidas de las de historia y educación artística (Comisión Europea, 2013, p. 15). Por otro lado, en lo que respecta al ámbito de la educación no formal, únicamente Francia posee un programa estatal de educación cinematográfica para jóvenes:

En otros lugares, las organizaciones que imparten educación cinematográfica fuera de la escuela, y más allá de la edad escolar, están repartidas de manera bastante equitativa entre las salas de cine y los festivales, las escuelas para adultos, asociaciones cinematográficas, galerías y museos, filmotecas y una variedad de espacios comunitarios² (Comisión Europea, 2013, p. 17).

Aunque en el contexto español existen ejemplos de proyectos impulsados desde ciertas comunidades autónomas –es el caso de *Un día de cine* en Aragón, *Cinema en Curs* en Cataluña o *Aula de cine* en Andalucía–, e intentos de crear recursos educativos con alcance estatal³ desde comienzos de la década de los años setenta, la educación cinematográfica de públicos no profesionales queda relegada en España a la labor de instituciones –centros escolares, filmotecas, cineclubes, asociaciones, fundaciones, iniciativas privadas...– que operan de manera independiente tanto en contextos formales como no formales de carácter diverso (Moya, 2017, pp. 125-138). Para la Comisión Europea y su programa *Media*, la tarea de este tipo de iniciativas de alfabetización en medios resulta, sin embargo, fundamental, ya que sirven “como enlace entre la industria mediática y el mundo de la educación” (Aguaded, 2013, p. 7). Sin embargo, las investigaciones más recientes al respecto (Castelló-Mayo, López-Gómez & Roca-Baamonde, 2018, p. 53) continúan denunciando la postergación de la educación cinematográfica, entendida tanto en términos de derecho universal como en su vertiente más utilitarista entendida como mecanismo de creación de nuevos públicos.

¹ Se pueden consultar algunos de los resultados de la investigación en el siguiente enlace: <https://goo.gl/L3CTCF>.

² Traducción propia. En el original: “Elsewhere, the organisations which provide film education outside school, and beyond school age, are fairly evenly spread across cinemas and film festivals, adult colleges, film societies, galleries and museums, film archive centres and a variety of community spaces”.

³ Recientes iniciativas como el programa de cooperación europea CinEd (<http://www.cined.es/>), cuentan con el apoyo del ICAA y permiten la proyección de un catálogo de cine tanto nacional como europeo en sesiones educativas sin finalidad comercial.

2. Las competencias de la *film literacy*

Con el término *film literacy* –que aquí traducimos por educación cinematográfica–, la Comisión Europea hace referencia a:

El nivel de comprensión de una película; la capacidad de ser consciente y curioso en la elección de películas; la competencia para ver críticamente una película y analizar su contenido, lenguaje cinematográfico y aspectos técnicos; así como la capacidad de manipular su lenguaje y recursos técnicos en la producción creativa de imágenes en movimiento⁴ (2013, p. 3).

Pero para alcanzar las aptitudes que recoge dicha definición, el Film Education Working Group establece la necesidad de desarrollar cuatro competencias concretas (Hinterberger, 2013, p. 22):

1. *Analytical competence*: la habilidad para comprender y describir los elementos formales y narrativos del lenguaje
2. *Contextual competence*: el conocimiento de las circunstancias sociales, económicas e históricas en las que se producen y consumen las obras
3. *Production competence*: la capacidad de los estudiantes para producir sus propias creaciones
4. *Canonical competence*: la identificación de un panteón de autores y una lista de títulos de conocimiento imprescindible

Es este último punto en el que sin duda menos ha hondado la literatura acerca de la intersección entre cine y educación, sabedora de la complejidad de abordar esa “lógica borrosa en los procesos y las dinámicas de la construcción del canon cinematográfico” (Galindo, 2013, p. 142). En sus lecturas de Dickie y Kermode aplicada al contexto de la institución cinematográfica, Galindo (2013, pp. 147-148) llega a la conclusión de que la construcción del canon tiene lugar en el interior de una compleja red de relaciones entre los distintos agentes, los objetos, las instituciones y los valores de ese sistema, y en su construcción “colaborarán igual –aunque no en la misma medida– los metatextos eruditos, las críticas periodísticas, las tertulias televisivas, las conversaciones entre cinéfilos y los comentarios de los espectadores medios”.

La enunciación de un canon implica la definición de un estilo cinematográfico, la selección de un corpus de realizadores y filmes que los representen o la promoción de una serie de valores como los característicos de la identidad nacional que debe encarnar la cinematografía (García Carrión, 2013, p. 34). Por ello, y partiendo de la premisa de que una nación es una comunidad imaginada (Anderson, 1993), resulta necesario preguntarse qué modelo de cine se impulsa desde cada nación a través de este tipo de iniciativas, que tienen como fin la pedagogía de la imagen y, en última instancia, establecen unos patrones para la formación del gusto y la actitud crítica.

La pregunta que motiva esta investigación es si por parte de esas iniciativas que, cumpliendo la recomendación de la Comisión Europea, contribuyen al desarrollo de la “competencia canónica” en el contexto de la *film literacy* en España, existe un consenso en la promoción de un determinado corpus fílmico y panteón de autores tanto nacional como internacional. Los objetivos de este artículo son identificar qué nombres y títulos específicos forman parte del canon que establece la educación cinematográfica en España, analizar en qué medida se prolongan las líneas impulsadas desde la academia en dicha selección y dilucidar cuál es el papel del cine español dentro del patrimonio cinematográfico con el que se forma a los estudiantes preuniversitarios españoles. En palabras de Susan Hayward, nos preguntamos “which Cinema we are addressing?” (2001, p. 6).

⁴ Traducción propia. En el original: “The level of understanding of a film, the ability to be conscious and curious in the choice of films; the competence to critically watch a film and to analyse its content, cinematography and technical aspects and the ability to manipulate its language and technical resources in creative moving image production”.

3. Método

Los resultados de este artículo forman parte de la investigación “Iniciativas de alfabetización cinematográfica: una cartografía metodológica actual de las entidades dedicadas a la film literacy con públicos no profesionales en España para una estrategia de ámbito estatal”, en la que por primera vez se ha elaborado una aproximación holística a las metodologías utilizadas por las entidades dedicadas a la educación cinematográfica con públicos no especializados en España. Para ello se ha utilizado un modelo metodológico mixto de carácter inductivo a partir de metodologías cuantitativas y cualitativas, cuyos instrumentos específicos han sido la entrevista personal, el cuestionario descriptivo online y el método observacional.

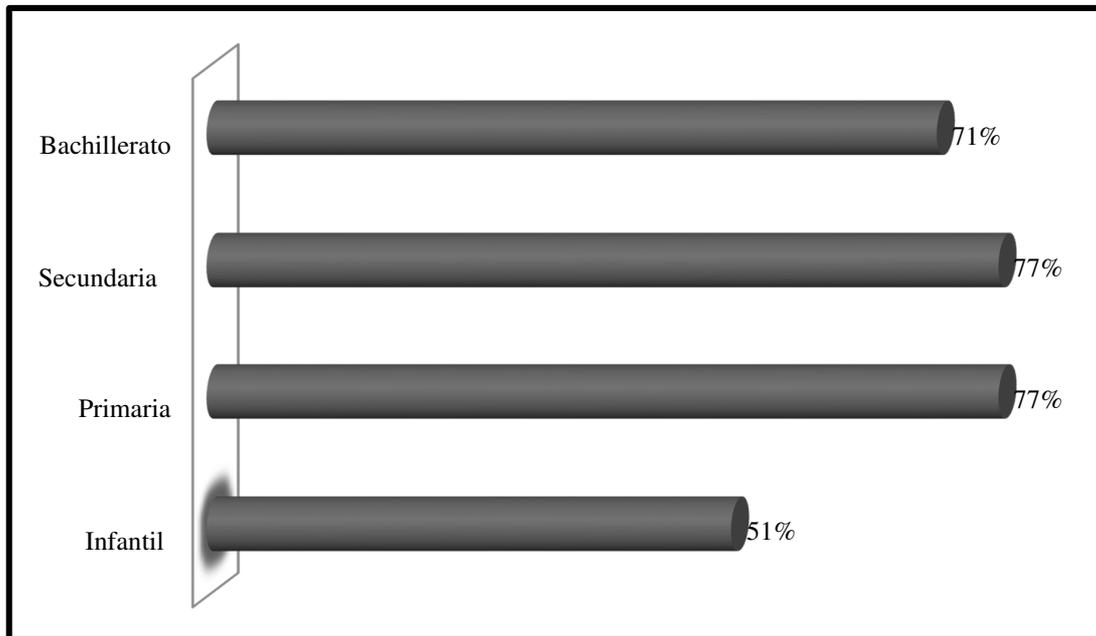
3.1. Objeto de estudio

El objeto de estudio de esta investigación son las entidades de diversa naturaleza –pública, privada, comercial, cooperativa...–, que dedican su actividad o parte de la misma a la educación cinematográfica con estudiantes preuniversitarios tanto en contextos formales como no formales de la geografía española. Se excluyen, por tanto, los programas de escuelas profesionales y centros de educación superior, así como aquellas entidades que trabajan con públicos especializados. Se han tenido en cuenta desde filmotecas hasta cineclubes, pasando por centros escolares, fundaciones, asociaciones, festivales, muestras y museos cuya experiencia en torno al material cinematográfico va más allá de la mera proyección, y tienen como objetivo la pedagogía del y con el cine. No entran dentro de nuestro objeto de estudio, por tanto, salas de cine, productoras, distribuidoras o plataformas online cuya actividad se limita a la proyección comercial. Dentro de las metodologías utilizadas por dichas iniciativas, este artículo se centrará en los textos fílmicos específicos con los que trabajan en sus programas.

3.2. Instrumentos y procedimiento

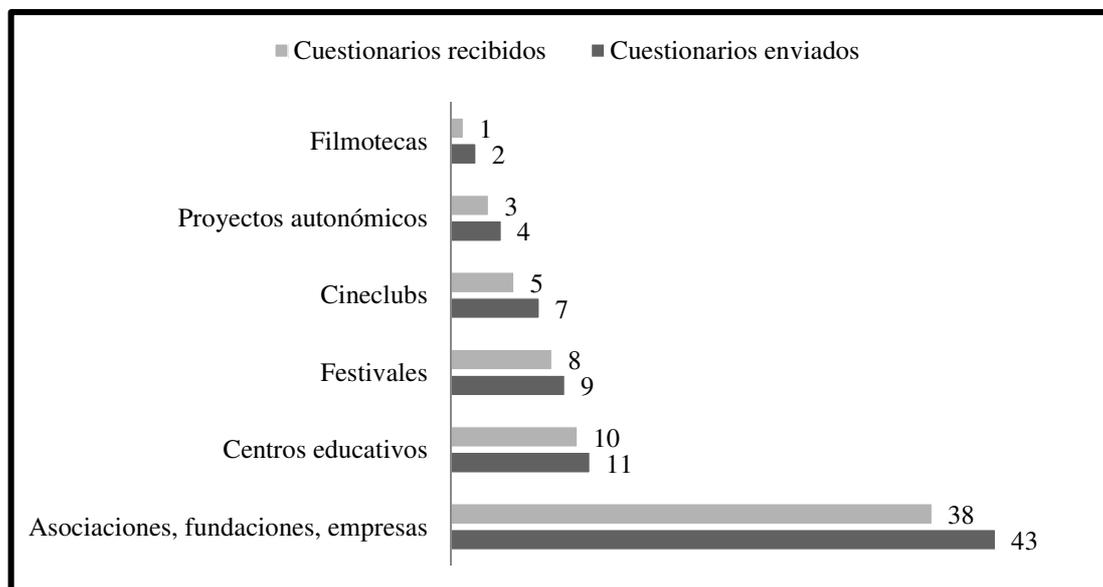
En una primera fase se ha procedido a realizar una cartografía lo más amplia posible de las entidades que conforman nuestro objeto de estudio. Para ello se ha tomado como base el listado realizado en el año 2012 por el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales de España (ICAA), así como el ampliado en la investigación de Portalés (2014). A partir de aquí, se rastrearon otros proyectos aparecidos en la literatura específica, páginas web de premios de educación audiovisual en centros escolares, así como redes sociales. Una vez obtenido el listado inicial se seleccionaron aquellas entidades que se adecuaban a nuestro objeto de estudio, teniendo en cuenta dos variables: su naturaleza pedagógica y el perfil de sus públicos (Tabla 1). Se localizaron así 76 entidades (N=76) de diversos perfiles –11 centros escolares, 2 filmotecas, 7 cineclubes, 4 proyectos autonómicos, 9 festivales o muestras y 43 organizaciones, asociaciones o empresas privadas– (Gráfico 1).

Tabla 1: Porcentaje de actividades en función del nivel de los estudiantes a los que se dirigen.



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 1: Población en función de su naturaleza.



Fuente: elaboración propia.

La segunda fase de la investigación ha consistido en el diseño y elaboración del cuestionario *ad hoc* con el que se estudia la naturaleza de las entidades seleccionadas. Para determinar las categorías y variables elegidas se puso en común la información obtenida del mapeo inicial de las entidades y la literatura académica con aquella extraída de las visitas a encuentros sobre la materia y entrevistas exploratorias a expertos de las propias organizaciones con el objetivo de “descifrar el terreno y adquirir un máximo de informaciones con el fin de tener buenas preguntas” (Aguilar, 2010, p. 161).

Las categorías y variables que se utilizan en las preguntas y respuestas del cuestionario (Tabla 2), cuya naturaleza es descriptiva y mixta –abierto y cerrado, de opción única y múltiple–, se establecieron siguiendo la línea impulsada por el BFI en su investigación sobre el estado de la cuestión de la *film literacy* en Europa (*Who, Where, How, Why*).

Tabla 2: Ejes temáticos del cuestionario.

ENTIDAD	Naturaleza	Financiación y comunicación	Perfil docente	Disciplina
CONTEXTOS	Alcance geográfico	Educación formal / no formal	Integración curricular	Tipo de espacios
PÚBLICOS	Edad	Perfil sociocultural	Volumen	Interacción entre comunidades
MÉTODOS	Enfoques teóricos	Contenidos	Tipos de actividades	Estrategias metodológicas
MATERIALES	Motivos de selección	Modalidades cinematográficas	Panteón de autores	Títulos específicos
ALCANCE	Objetivos pedagógicos	Fines	Evaluación	Repercusión

Fuente: elaboración propia.

Una vez realizado el cuestionario *online* a través de la aplicación Formularios de Google⁵, se envió a todas las entidades a través de un correo electrónico. El enlace al cuestionario se mantuvo abierto durante tres meses, a lo largo de los cuales se enviaron recordatorios y se contactó por teléfono con las iniciativas. Del total de cuestionarios enviados (N=76) no se han respondido 11 cuestionarios (Gráfico 1). Los datos acerca de la frecuencia de las respuestas se analizaron con el *software* estadístico *SPSS Statistics*⁶ y se basan en la información aportada por las 65 entidades participantes⁷ que imparten sus programas educativos a lo largo de la geografía española (Gráfico 2).

⁵ <https://docs.google.com/forms>.

⁶ <https://goo.gl/KxWH93>.

⁷ Listado completo de las entidades participantes en esta investigación (por orden alfabético): A Bao A Qu, Agencia Andaluza de Instituciones Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, AluCine, Animac. Muestra Internacional de Cine de Animación, Asociación Cultural 24 Fotogramas, Asociación Cultural CineArte, Asociación Cultural Cineduca, Asociación Cultural Cine y Educación, Asociación Cultural La Claqueta, Asociación Cultural Medioambiental Los Jueves Milagro, Asociación Cultural Modiband - Mi primer festival, Asociación Cultural Villa Artisteo, Asociación de Consumidores de Medios Audiovisuales, Asociación Espacio Rojo, Asociación Tambor de Hojalata, Asociación Unión de Cineastas, Aturuxo Films proyecto educativo, Aulacorto, Baketik, Barcelona espai de cinema, Candella Films Ltd., Cine Club Casablanca, Cineclub de Compostela, Cineclub Pontevedra, Cine Club Vilafranca (El Penedès), Cinedfest, Cine en Aragónés, Cine para estudiantes, Círculo de Bellas Artes, Colectivo Brumaria, Colegio Público Ciutat Artista Faller, Creacine, Dirección General de Salud Pública, Drac Màgic, Divertia Gijón, S.A., Encuentro Audiovisual de Jóvenes de Cinema Jove, Escola d'activitats culturals a la naturalesa (EACN) Escolagavina, Escuela de Cine Infantil y Juvenil Cámara y Acción, Escuela de Cine UnoCine, Escuela de cine Un perro andaluz, Festival Internacional de Cinema en Català FIC-CAT, Filmoteca de Catalunya, Fundación de Ayuda contra la Drogadicción (FAD), Fundación Lumière, Grupo Comunicar, IES Europa (Ponferrada), IES García Morato (Madrid), IES Llerena, IES Los Cristianos, International Youth Film Festival, Plasencia Encorto, Irudi Bizziak, Kinecole, La Espiral, Memorias Celuloides, MICE Valencia. A.C. Jordi El Mussol, Minichaplin. Escuela nómada de Cine y TV, Mucho(+)que cine, Museo del Cinema, Orson the Kid, Plataforma Nuevos Realizadores, Proyecto Audiovisual Vía de la Plata, Taller de Cinema, Taller Telekids, Teleduca. Educació i Comunicació SCP, Un Día de Cine. Competencia Lingüística, alfabetización Audiovisual y crecimiento Personal.

Tabla 3: Número de películas mencionadas en la pregunta 1 clasificadas por década de producción y nacionalidad.

	1895-1919	1920-1929	1930-1939	1940-1949	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-	TOTAL
EE.UU.	2	5	3	5	4	4	4	7	10	16	17	87
España	2				1		3		2	6	22	35
Francia	4				3	4	1	1	1	11	10	35
Reino Unido		1	1	1		2	1		2	4	3	15
Alemania								1		3		4
Italia				1				1			1	3
México					1					2		3
Irán							1		1		1	3
Japón									1		2	3
Finlandia										2		2
Suecia									1		1	2
Rusia/URSS		1							1			2
Austria										1		1
Dinamarca											1	1
Grecia											1	1
Países Bajos											1	1
Noruega											1	1
Polonia											1	1
Suiza											1	1
Australia											1	1
Brasil											1	1
Colombia									1			1
Mongolia										1		1
Tailandia											1	1

Fuente: elaboración propia.

Si examinamos los títulos destacados por las entidades, nos encontramos una recopilación en la que se incluyen películas procedentes de 25 estados diferentes, un dato *a priori* positivo desde el punto de vista de la diversidad cultural, teniendo en cuenta que además de Estados Unidos, 8 (31 %) de ellos son extracomunitarios. En la diversidad de títulos propuestos se podría apreciar un esfuerzo por eliminar las viejas suposiciones geopolíticas que sitúan la perspectiva euroamericana en el centro. No obstante, si se ahonda un poco más en las cifras (Tabla 3), tan solo 10 países (40 %) se han mencionado como mínimo en tres ocasiones, por lo que la representatividad del resto parece algo más circunstancial que una práctica generalizada. Destaca también el hecho de que las películas francesas se trabajan prácticamente en la misma proporción que las españolas (18.5 % frente a 16.4 %).

Si ponemos estos datos en relación con el año de estreno de las películas citadas, observamos que prácticamente no existe un pasado cinematográfico español anterior a la década de 1970 que se esté transmitiendo a los estudiantes. Mientras que se utilizan ejemplos de las cinematografías francesa y estadounidense procedentes de distintos momentos históricos, tan solo 8 de las 36 películas españolas empleadas como recurso didáctico son anteriores al nuevo milenio. En este sentido, resulta relevante observar cuáles son dichos títulos concretos: *Fuegos chinos* ("Les Kiriki, acrobates japonais", Segundo de Chomón, 1907),

El Hotel eléctrico (“Hôtel électrique”, Segundo de Chomón, 1908), *Furtivos* (José Luis Borau, 1975), *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) y *Tic tac* (Rosa Vergés, 1997). Es decir, que salvo en el último título, se recurre al mito fundacional que constituye para la historia de los orígenes de la cinematografía española la figura de Segundo de Chomón y a los títulos que suelen formar parte de las listas de películas españolas consensuadas por la crítica nacional e internacional⁹. La lista de títulos aportada denota una aproximación histórica al patrimonio cinematográfico desde una tradición biologicista que entiende la industria como un invento que nace en Francia –*Viaje a la luna* (“Le Voyage dans la lune”, Georges Méliès, 1902), *Salida de los obreros de la fábrica* (“La sortie des usines Lumière”, Louis Lumière, 1895), *Llegada del tren a la estación de La Ciotat* (“L’arrivée d’un train à La Ciotat”, Louis & Auguste Lumière, 1895)–, crece bajo la influencia de las vanguardias artísticas –*El acorazado Potemkin* (“Bronenosets Potyomkin”, Sergei M. Eisenstein, 1925)–, alcanza su madurez con el cine clásico de Hollywood –desde *El chico* (“The Kid”, Charles Chaplin, 1921) hasta *El Padrino* (“The Godfather”, Francis Ford Coppola, 1972)–, estalla el Neorrealismo –*Ladrón de bicicletas* (“Ladri di biciclette”, Vittorio De Sica, 1948)– y los Nuevos Cines –*Los cuatrocientos golpes* (“Les quatre cents coups”, François Truffaut, 1959)–, salen a la luz los Cines Periféricos –*Akira* (Katsuhiro Ôtomo, 1988), *Mi vecino Totoro* (“Tonari no Totoro”, Hayao Miyazaki, 1988), *El pan y la calle* (“Nan va Koutcheh”, Abbas Kiarostami, 1970)– y evoluciona hacia la era del audiovisual y el cine digital –*La guerra de las galaxias* (“Star Wars”, George Lucas, 1977)–. Este esquema, en el que el cine español no encuentra su lugar, parece ser el causante de que la única película italiana anterior a la década de 1980 que se incluye en la lista sea *Ladrón de bicicletas*, de que el único título de la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas que se trabaja en estas iniciativas sea *El acorazado Potemkin* o de que únicamente se incluyan títulos de países del continente latinoamericano o asiático posteriores a la década de los años setenta.

Centrándonos ahora en las películas españolas, observamos una mayor incorporación de títulos estrenados en el contexto del nuevo milenio donde la diferenciación entre cine de autor y cine comercial se difumina, de tal manera que “a partir de 2000, se establece un amplio panorama para el término medio, para las producciones que podemos definir como normalizadas dentro de la producción nacional” (Benet. En Díaz López, 2015, p. 14). Conviven así películas de animación –*Atrapa la bandera* (Enrique Gato, 2015)–, con películas documentales –*El desorden de los sentidos* (Alejandro G. Salgado, 2013), *Guadalquivir* (Joaquín Gutiérrez Acha, 2013), *La maleta de Marta* (“Marta’s Suitcase”, Günter Schwaiger, 2013)–, con cintas comerciales –*El club de los incomprensidos* (Carlos Sedes, 2014), *La gran familia española* (Daniel Sánchez Arévalo, 2013) o *Tres metros sobre el cielo* (Fernando González Molina, 2010)– y un cine de arte y ensayo –*Blancanieves* (Pablo Berger, 2012), *Loreak* (José María Goenaga, 2014), *Muchos pedazos de algo* (David Yañez, 2015)–.

Los resultados avalan que existe una gran variedad de títulos con los que se trabaja la educación cinematográfica en España, por lo que resulta aún más interesante analizar dónde se produce consenso a la hora de elegir determinadas películas como de esencial conocimiento para los alumnos y alumnas (Tabla 4). Si recopilamos por orden de repetición los títulos en los que han coincidido las diferentes entidades, observamos la consolidación de la industria hollywoodiense como sinónimo de un cierto estándar universal, mientras que Francia continúa instaurando en el imaginario colectivo ese mito fundacional que constituyen los Hermanos Lumière para los orígenes del cinematógrafo. Tal vez el único título que escape a los estándares en esta lista sea la mongola *La historia del camello que llora* (“Ingen Numsil”,

⁹ Existen coincidencias entre dichos títulos y los proyectados en el programa ‘Historia de nuestro cine’ (2015-), de Televisión Española, o los estudiados en el especial dedicado a ‘Las cien mejores películas del cine español’ de la revista *Caimán Cuadernos de cine*.

Byambasuren Davaa & Luigi Falorni, 2003), que alcanzó repercusión internacional con una nominación al Oscar a la Mejor película documental en 2004.

Tabla 4: Respuestas a la pregunta 1 con mayor frecuencia, con información de nacionalidad, año de producción y dirección.

TÍTULO	PAÍS	AÑO	DIRECCIÓN
El chico	EE.UU.	1921	Charles Chaplin
Llegada del tren a la estación de La Ciotat	Francia	1895	Hermanos Lumière
Los 400 golpes	Francia	1959	François Truffaut
2001: Una odisea del espacio	EE.UU.	1968	Stanley Kubrick
Salida de los obreros de la fabrica	Francia	1895	Hermanos Lumière
Viaje a la Luna	Francia	1902	Georges Méliès
Camino a la escuela	Francia	2013	Pascal Plisson
Casablanca	EE.UU.	1942	Michael Curtiz
Ciudadano Kane	EE.UU.	1941	Orson Welles
Del revés	EE.UU.	2015	Pete Docter
El acorazado Potemkin	U.R.S.S	1925	Sergei M. Eisenstein
Elephant	EE.UU.	2003	Gus Van Sant
El Navegante	EE.UU.	1924	Buster Keaton, Donald Crisp
El Padrino	EE.UU.	1972	Francis Ford Coppola
El Rey León	EE.UU.	1994	Rob Minkoff, Roger Allers
Fantástico Sr. Fox	EE.UU.	2009	Wes Anderson
La buena mentira	EE.UU.	2014	Philippe Falardeau
La historia del camello que llora	Mongolia	2003	Byambasuren Davaa, Luigi Falorni
La familia Bélier	Francia	2014	Eric Lartigau
La ola	Alemania	2008	Dennis Gansel
Luces de la ciudad	EE.UU.	1931	Charles Chaplin
Pequeña Miss Sunshine	EE.UU.	2006	Jonathan Dayton, Valerie Faris
Psicosis	EE.UU.	1960	Alfred Hitchcock
Star Wars	EE.UU.	1977	George Lucas
Tiempos modernos	EE.UU.	1936	Charles Chaplin
El gran dictador	EE.UU.	1940	Charles Chaplin
El hotel eléctrico	España	1908	Segundo de Chomón
La quimera del oro	EE.UU.	1925	Charles Chaplin

Fuente: elaboración propia.

Además de estos títulos cabe destacar el hecho de que algunas de las iniciativas incluyen videoclips –*Equilibrista* (Professor Globo, 2015)– y numerosos cortometrajes tanto de ficción como documental y animación españoles –*Casitas* (Javier Marco, 2014), *May I Sing?* (Pedro Sara, 2013), *Cuerdas* (Pedro Solís García, 2013), *La vuelta a la tortilla* (Paco León, 2013), *El gigante*

(“O Xigante”, Julio Vanzeler & Luis da Matta, 2012), *Doble Check* (Paco Caballero, 2012), *La china* (Diego Postigo & Antonia San Juan, 2005), *Binta y la gran idea* (Javier Fesser, 2004), *7:35 de la mañana* (Nacho Vigalondo, 2003), *Alumbramiento* (Víctor Erice, 2002)-; así como de otras cinematografías –*Dot* (Will Studd & Ed Patterson, 2010), *Día y Noche* (“Day & Night”, Teddy Newton, 2010), *El hombre orquesta* (“One Man Band”, Mark Andrews & Andrew Jiménez, 2005), *El Castillo de Arena* (“Le château de sable”, Co Hoedeman, 1977), *Chérie, ôtes tes raquettes* (André Leduc, 1975), *All my life* (Bruce Baillie, 1966), *Le Merle* (Norman McLaren, 1959), *El cuento de una silla* (“A Chairy Tale”, Norman McLaren y Claude Jutra, 1957), *El Globo Rojo* (“Le ballon rouge”, Albert Lamorisse, 1956), *Two Bagatelles* (Norman McLaren & Grant Munro Canadá, 1953)-, lo que denota un auge en la utilización del cortometraje como material didáctico y las posibilidades de este formato para fomentar el visionado de contenidos en lenguas cooficiales, así como de aquellos provenientes de cinematografías pequeñas.

4.2. Análisis de los realizadores destacados

Si se presta atención ahora a las respuestas de la pregunta “Nombre entre 5 y 10 directores o directoras concretos cuya filmografía suele utilizarse como material/recurso docente en sus actividades”, podemos examinar las diferencias entre los títulos de películas y los nombres concretos que se mencionan cuando se piensa en figuras de obligado conocimiento para los estudiantes en formación. Esta cuestión tiene que ver nuevamente con cómo se construye la historia nacional y qué figuras se seleccionan y excluyen habitualmente a la hora de construir dicha narrativa.

Tomando como parámetro los resultados anteriores, de una lista de 142 directores y directoras, el 28.9 % son españoles, el 22.5 % son americanos –aunque si consideramos aquellos que han desarrollado su carrera profesional en Hollywood suman cerca del 27 %-, mientras que el 19 % son franceses, el 2.8 % son británicos y el 2.8 % italianos. Tan solo se mencionan en una o dos ocasiones nombres procedentes de Japón –Hayao Miyazaki-, Taiwán –Hou Hsiao-hsien-, India –Karan Johar-, Colombia –Patricia Cardoso- o Chile –Patricio Guzmán-.

Los resultados confirman así la hegemonía de los parámetros consensuados en los festivales internacionales que actúan como filtro del cine que llega a las puertas de los públicos occidentales. De esta manera, 74 de los 142 nombres recogidos (52 %) han sido nominados o ampliamente premiados en alguno o varios de los festivales internacionales de categoría A, mientras que 31 (22 %) han estado en alguna ocasión nominados al Oscar. Otros son figuras fundacionales –Alice Guy, Buster Keaton, Charles Chaplin, David Wark Griffith, Émile Reynaud, Georges Méliès, Hermanos Lumière, Segundo de Chomón, Sergei Eisenstein- que forman parte de ese panteón de autores forjado por la historia del cine occidental.

Tabla 5: Respuestas con mayor frecuencia a la pregunta 2 con información de nacionalidad.

REALIZACIÓN	PAÍS
Charles Chaplin	Reino Unido
Alfred Hitchcock	Reino Unido
Buster Keaton	EE.UU.
Georges Méliès	Francia
Orson Welles	EE.UU.
Stanley Kubrick	EE.UU.
Hermanos Lumière	Francia
Segundo de Chomón	España
Steven Spielberg	EE.UU.

Francis Ford Coppola	EE.UU.
François Truffaut	Francia
Lars Von Trier	Dinamarca
Luis Buñuel	España
Luis García Berlanga	España
Jean-Luc Godard	Francia
Michel Ocelot	Francia
Pascal Plisson	Francia
Roman Polanski	Francia

Fuente: elaboración propia.

Los directores españoles que se incorporan a la lista de los nombres de consenso (Tabla 5) son Segundo de Chomón, Luis Buñuel y Luis García Berlanga. Se siguen primando así los mismos directores españoles que apunta Triana-Toribio, en la línea de esa “tradicción autoral que debe ser conocida por todo estudiante de cine español”¹⁰ (2003, p. 2). En definitiva, parece que aunque existen apuestas individuales e intentos de reivindicar tanto directores de otras cinematografías como nombres y trabajos locales, existe un consenso a la hora de establecer qué directores son imprescindibles para una historia del cine nacional e internacional, lo que conlleva la existencia de unos parámetros asumidos que establecen la división entre lo necesario y lo contingente.

En los resultados del cuestionario se mantiene la idea del cine clásico como universal y de Hollywood como estándar transcultural, a pesar de que ya Jameson (1995) cuestionaba hace dos décadas el hecho de que Bordwell y Thompson estudiaran el cine de Hollywood como un estándar. Se afianza de esta manera la noción de lo clásico como contenido transcultural: “Un problema clave parece residir en el propio concepto de lo ‘clásico’ como categoría histórica que implica la trascendencia de la mera historicidad, como forma hegemónica que reivindica el atractivo transcultural y la universalidad” (Hansen, 1999, p. 63)¹¹.

5. Discusión y conclusiones

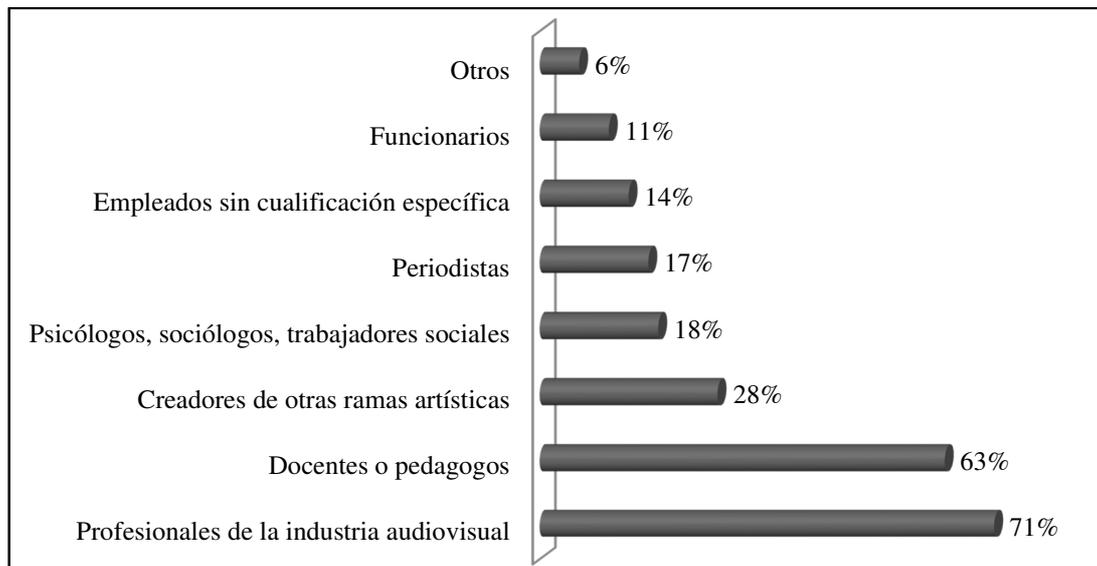
Teniendo en cuenta que “en la mayoría de los países europeos las películas producidas por Hollywood superan como media el 60 % del mercado autóctono, llegando en algunos casos al 80 %” (Pardo & Sánchez-Tabernero. En Díaz López, 2015, p. 11) no es de extrañar que el 40 % de las películas más utilizadas en el ámbito educativo sean también producciones estadounidenses, circunstancia que nos habla de una hegemonía cultural que continúa alimentándose desde las instituciones educativas. Teniendo en cuenta además que los perfiles mayoritarios del personal que desarrolla las actividades cinematográficas en las 65 iniciativas participantes en esta investigación (Gráfico 3) son profesionales de la industria audiovisual (70.8 %) y docentes o pedagogos (63.1 %), se atisba la reproducción del denunciado eurocentrismo que caracteriza a la academia y del que también advierte Salazkina: “Me preocupan aquí las condiciones institucionales de nuestra reproducción social de este tipo de conocimientos –en particular, la formación de jóvenes investigadores que harán carrera académica–”¹² (2015, p. 326).

¹⁰ Traducción propia. En el original: “the auterist tradition which should be familiar to any student of Spanish cinema”.

¹¹ Traducción propia. En el original: “A key problem seems to lie in the very concept of the ‘classical’ as a historical category that implies the transcendence of mere historicity, as a hegemonic form that claims transcultural appeal and universality”.

¹² Traducción propia. En el original: “I am concerned here with institutional conditions in our social reproduction of such knowledge –in particular, in training young scholars who will go on to do academic work–”.

Gráfico 3. Perfiles mayoritarios de los profesionales que imparten la pedagogía de y con el cine con estudiantes preuniversitarios en España.



Fuente: elaboración propia.

Por otro lado, si de las 65 entidades participantes, el 49.2 % incluye la “Historia y orígenes del cine” como contenido teórico en sus sesiones, los datos alertan que desde el cine de los orígenes hasta la Transición española no existen títulos de la cinematografía española dignos del interés –histórico, estético, narrativo...– que ofrecen otros internacionales. No obstante, esta circunstancia apunta también otro hecho preocupante, y es que no se están pensando las imágenes procedentes de un período fundamental de la historia nacional como es la guerra civil y la dictadura, a pesar de que existe una amplia literatura con propuestas específicas para trabajar la historia española en el aula a través del cine (Clarembeaux, 2010; Raposo, 2009; Martínez, 2003; García De León, 1996; Pastor, 1992; Monterde, 1986).

En general, mientras que cuando se pregunta por títulos concretos existe una mayor diversidad y queda inoperativa esa “falsa dicotomía entre el mundo de los multicines y el de los festivales de cine, donde el primero es un negocio y el segundo es arte” (Peranson. En Alan Koza, 2010, p. 27), existe un mayor consenso cuando se seleccionan nombres de directores concretos (Tabla 5), donde continúa reproduciéndose la hegemonía cultural norteamericana y francesa, así como los criterios de selección de las películas utilizados desde los prestigiosos festivales de Berlín, Cannes y Venecia.

En este tipo de actividades que para muchos alumnos y alumnas suponen su primer contacto con el patrimonio cinematográfico, se seleccionan unos títulos concretos y se dejan fuera otros, se excluyen determinados directores y se utilizan las filmografías de otros como recurso para la formación del gusto y el análisis crítico. Por lo que tal vez más importante que lo que aparece en esta lista sea aquello que no lo hace. Si existe la necesidad de recontextualizar el canon eurocéntrico de cara a las próximas generaciones de estudiantes, también lo es el de la revisión de la historia (también del cine) desde un enfoque feminista, teniendo en cuenta que tan solo 16 (11 %) de los 142 nombres aportados por las entidades dedicadas a educar la mirada de los niños y jóvenes españoles pertenecen a mujeres cineastas.

Si dejamos, por tanto, la difusión de determinados contenidos en manos de la lógica de la distribución internacional, y desde la educación cinematográfica se continúa alimentando un acceso desigual a las imágenes de distintas culturas, parece difícil poder cambiar las coordenadas de los discursos mediáticos, teniendo en cuenta que la hegemonía cultural norteamericana no conlleva únicamente el dominio de sus artefactos culturales, sino también la exportación de sus valores cívicos (Hansen, 1999, pp. 55-77). En definitiva, “no hay

condiciones de efectiva mundialización si las formas de conocimiento y representación expresadas en las películas árabes, indias, chinas y latinoamericanas están casi ausentes en las pantallas de los demás continentes” (García Canclini, 2007, p. 43), y difícilmente se podrán crear dinámicas de resistencia y diálogo consciente si no se enseña a pensar el archivo cinematográfico desde distintas ópticas y narrativas.

6. Limitaciones y prospectiva

Esta investigación supone una primera aproximación holística al trabajo en pedagogía del y con el cine en España, que además de establecer una cartografía de las iniciativas impulsadas tanto en los límites del currículo académico como en contextos no formales, nos permite entender con qué métodos se está llevando a cabo dicha educación con estudiantes de educación infantil, primaria y secundaria. Tratamos así de dar respuesta a cómo se está desarrollando una de las competencias (*canonical competence*) que la Comisión Europea establece como fundamentales para educar a los alumnos y alumnas en el lenguaje audiovisual.

Aunque consideramos que la muestra es representativa del trabajo desarrollado por las entidades dedicadas a la educación cinematográfica en España, hemos de tener en cuenta que nuestro objeto de estudio está muy vivo y es complicado tener acceso a todas las iniciativas existentes a una escala menor. Sin embargo, la muestra sí nos permite extraer tendencias y generalizar algunas premisas acerca de un consenso sobre la necesidad de educar con unos u otros materiales la mirada de los jóvenes estudiantes. Consideramos, no obstante, que este es un punto de partida que podrá servir como modelo metodológico para el estudio de la intersección entre la educación y otras disciplinas no contempladas en el currículo oficial salvo en los programas de formación profesional y universitaria. Esperamos también que esta investigación pueda contribuir a las líneas impulsadas recientemente por la Academia de Cine y de las Artes Cinematográficas de España para dotar al patrimonio fílmico de un espacio dentro del sistema educativo español.

Esta investigación ha sido realizada gracias a una beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, en el marco del proyecto de investigación “Cartografías del cine de movilidad en el Atlántico Hispánico” (CSO2017-85290-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y cofinanciado con fondos FEDER.

Referencias

- Aguaded, I. (2013). Media Programme (UE) – International Support for Media Education. [El Programa “Media” de la Comisión Europea, apoyo internacional a la educación en medios]. *Comunicar*, 40(7-8). <https://doi.org/10.3916/C40-2013-01-01>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: FCE.
- Bazalgette, C. (2010). Analogue Sunset. The Educational Role of the British Film Institute, 1979-2007. [El apagón analógico: el British Film Institute y la educación en los tres últimos decenios]. *Comunicar*, 35(18), 15-24. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-01>
- Bourdieu, P. (2005). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México D.F.: Siglo XXI.
- Castelló-Mayo, E., López-Gómez, A. M. & Roca-Baamonde, S. (2018). La (di)solución de las identidades culturales europeas en el espacio digital: una reflexión crítica en torno a las pequeñas cinematografías. *Communication & Society*, 31(1), 39-55.
- Clarembeaux Lieja, M. (2010). Film Education: Memory and Heritage [Educación en cine: memoria y patrimonio]. *Comunicar*, 35(18), 25-32. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-02>
- Díaz López, M. (2015). Aproximación a la distribución internacional de cine español en los inicios del siglo XXI. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 12(3), 255-277.
- European Commission. (2017, September 20). Film literacy in Europe: Executive summary. Retrieved from <https://goo.gl/dBASqA>

- Galindo Pérez, J. M. (2013). El canon cinematográfico español: una propuesta de análisis. *Archivos de la Filmoteca*, 71, 141-154.
- García Canclini, N. (2007). El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional. *Estudios visuales*, 4, 35-55.
- García Carrión, M. (2013). *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Universidad de Valencia.
- García De León, M. A. (1996). Aprendiendo Ciencias Sociales a través del cine y la literatura (una aplicación en el campo de la Sociología de la Educación). *Revista Complutense de Educación*, 7(2), 311-320.
- Hansen, M. (1999). The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism. *Modernism/Modernity*, 6(2), 55-77.
- Hayward, S. (2001). *French national cinema*. London: Taylor & Francis e-Library.
- Hinterberger, J. (2017, February 15). Making Film Education Matter (Trabajo final de Máster). University of Vienna. Retrieved from <https://goo.gl/qvkm61>
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Martel, F. (2011). *Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid: Taurus.
- Martínez, J. (coord.) (2003). *Películas para usar en el aula*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Monterde, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.
- Moya, T. (2017). Iniciativas de alfabetización cinematográfica: Una cartografía metodológica actual de las entidades dedicadas a la *film literacy* con públicos no profesionales en España. *Revista Fuentes*, 19(2), 125-138. <http://dx.doi.org/10.12795/revistafuentes>. 2017.19.09
- Pastor, A. (1992). Metodología de la Historia en las Enseñanzas Medias. *Revista Complutense de Educación*, 3(1), 207-236.
- Peranson, M. (2010). Primero se obtiene el poder, luego se obtiene el dinero: dos modelos de festival de cine. In R. Alan Koza (Ed.), *Cine del mañana* (pp. 27-43). Buenos Aires: INCAA.
- Portalés Oliva, M. (2016, October 10). La Alfabetización cinematográfica en España: diagnóstico y análisis de las principales iniciativas (Trabajo final de Máster). Universidad Autónoma de Barcelona. Retrieved from <https://goo.gl/H5Arqg>
- Raposo, M. (Coord.) (2009). *El cine en educación: realidades y propuestas para su utilización en el aula*. Santiago de Compostela: Tórculo Artes Gráficas.
- Reia-Baptista, V., Burn, A., Reid, M. & Cannon, M. (2014). Screening Literacy: Reflecting on Models of Film Education in Europe. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, 354-365.
- Salazkina, M. (2015). Introduction: Film Theory in the Age of Neoliberal Globalization. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 56(2), 325-349.
- Pérez-Tornero, J. M. (2009). El nuevo horizonte europeo de la alfabetización mediática. *Télos*, 79, 6-7.
- Pérez-Tornero, J. M., Paredes, O. & Fernández, N. (2010). La Media Literacy in Spagna. *Form@re. Open Journal per la Formazione in Rete*, 70, 21-27.
- Rosenbaum, J. (2004). *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. London: Routledge.