

PONENCIA 8

Mirar históricamente. Principios para una *didáctica negativa* de la mirada.

Resumen de la ponencia “La educación crítica de la mirada: propuesta de trabajo sobre la imagen en movimiento”.

Javier Gurpegui Vidal
(Fedicaria-Aragón)

Esta ponencia no consiste ni en la narración de una experiencia de aula ni en la formulación de las normas para conseguirla. Partiendo de su experiencia reflexionada, el autor sí que aspira a establecer algunos *principios de procedimiento* entendidos a la manera de Stenhouse, como criterios para guiar el trabajo, que no buscan una especificación cerrada en objetivos conductuales pero que resultan lo suficientemente sustantivos como para ser expuestos a crítica y proporcionar orientación.

La *didáctica negativa* a la que alude el subtítulo alude a la necesidad de desconfiar no sólo de las imágenes, sino también de los discursos verbales, de carácter muchas veces sistemático y conceptual, que contribuyen a otorgarles significado. Se terminaría así con el ingenuo reparto de papeles que se establece entre el mundo visual, peligroso y cautivador, y las palabras que lo interpretan, comprenden, dominan y redimen. Se partiría además de la existencia de un discurso heterogéneo, de carácter iconoverbal, que no sólo transmite las ideologías, sino que constituye su misma textura. Por ello, la recepción crítica, manipulación y producción de discursos y textos con y sobre las imágenes es un recurso decisivo no sólo para el ámbito de la educación formal, sino para la formación crítica de las audiencias. Con el constante telón de fondo de lo histórico, la ponencia se estructura en tres niveles del discurso: el de la experiencia estética, el de los textos de formalización intermedia – la cinefilia, la crítica, la memoria- y el de la teoría cinematográfica y visual.

1.- El cine como cultura y barbarie. Los orígenes de la historiografía y la teoría cinematográficas son diversos: mientras que una se acuñata en los años veinte, cuando se toma conciencia de que las películas también pueden ser fungibles o pasar de moda, la otra se deriva del acto de valorar la adecuación de las obras a un determinado canon de representación. Aquí planteamos cruzar las dos perspectivas, destacar las ideas que subyacen a las concepciones de la historia y percibir las ideas como el producto de los intereses de un momento histórico dado. En resumen: *teorizar la historia, historificar la teoría.*

En sus tesis *Sobre el concepto de historia*, Walter Benjamin nos previene contra la alianza entre el *historicismo* y la *creencia en el progreso*. Si para el primero el cauce de la historia es un tiempo vacío que llenamos de datos “objetivos”, para la segunda el transcurrir de los siglos implica una inevitable mejora de la humanidad. Todo esto tiene una fácil traducción en el caso del cine, producto de unos adelantos técnico-científicos progresivamente sofisticados, del cual muchos esperan grandes beneficios en lo educativo, en lo cultural y en lo industrial. Así, la Historia del Cine estaría formada por *grandes obras*, producto del *genio creador*, cuya pervivencia en el tiempo está garantizada porque el arte de calidad siempre gusta. Algo parecido a la historia de los generales y las batallas. Estas grandes obras contienen un potencial automáticamente educativo, ya que impregnan de su bondad a cualquiera que se les acerque. Por ello hay que mantener a nuestros jóvenes alejados de las obras discutibles o alejadas del canon.

Para Benjamin, la historia universal es la cómplice de los vencedores, ya que acepta las cosas tal y como tuvieron lugar, y las víctimas que en su momento se generaron se asumen como daños colaterales. Del caso concreto de la historia universal del cine habría entonces que rescatar fenómenos concretos para ser analizados no como un elemento más dentro de una serie ascendente, sino como el producto de tensiones y deseos de carácter ideológico. Frente a la continuidad, lo realmente educativo es la ruptura y el

conflicto; frente al canon de calidad, la discusión que se produce en los márgenes del sistema; frente a la inevitabilidad del progreso, la voluntad de desarrollar –en palabras de Godard- “todas las historias”, las que fueron y las que pudieron haber sido, porque sólo así existe la posibilidad de rescatar la memoria de las víctimas y conjurar que la catástrofe no se repita. Parafraseando a Wilde, se podría decir que la historia debe dar cuenta de las cosas que nunca han ocurrido.

2.- Mirar históricamente. En su *Trabajo de los pasajes*, Walter Benjamin se pregunta por la posibilidad de unir una mayor captación plástica con la realización del método marxista. No obstante, su empeño de “politizar el arte” con demasiada frecuencia se ha asimilado al arte de agitación y propaganda o al ejercicio de una crítica objetivadora de los discursos estéticos, que aplasta las formas artísticas bajo el peso del contexto socioeconómico o de sus connotaciones ideológicas, que sin embargo no agota en modo alguno la fecundidad de las imágenes para producir significados.

El cine, pongamos por caso, es un fenómeno complejo, que se despliega en tres subsistemas: el de los intercambios materiales, el de las prácticas culturales y el de los intercambios simbólico-estéticos. En el ámbito educativo, estas tres esferas sufren una compartimentación que cristaliza en una eficacia técnica carente de discusión moral, en el ejercicio de unas prácticas culturales de alto rango –que otorgan *distinción*- y en el cultivo de una sensibilidad estética aislada de lo ideológico. En el marco del diálogo dialéctico entre estas instancias, aquí proponemos un doble movimiento simultáneo y recurrente: una crítica ideológica de los tres subsistemas, acompañada de un regreso a la praxis social real y consciente.

En este contexto, nos serán especialmente útiles los discursos dotados de un nivel intermedio de formalización, a mitad de camino entre la racionalidad conceptual y la sensibilidad, como por ejemplo esa *cinefilia* tan criticada por los expertos, pero que resulta condición *sine qua non* de la reflexión crítica sobre el cine. El ejercicio de la *memoria*, que debe rebasar la mera nostalgia y situarnos en relación con el pasado de las personas y las imágenes, resaltando las contradicciones y las heridas abiertas de la historia. Finalmente, una desacralización de la crítica cinematográfica –género que ya ha cosechado sus propias miserias-, entendiéndola como la producción de significados a partir de las imágenes, socialmente atribuida a un colectivo expertos, pero necesitado de una participación activa del público de a pie.

Para Benjamin, la explotación es también una categoría cognitiva, de manera que educar la mirada implica hacerse sensible, desde el propio cuerpo –y no sólo desde la mente- no a un mal metafísico, no a la alienación entendida como una estructura abstracta, sino al sufrimiento de los demás cuerpos. Y esa implicación sólo puede darse desde la dialéctica entre el intelecto y el deseo, las ideas y la emoción que las mueve, lo objetivo y el “interés” que lo produce. Y el cine, como género audiovisual, contiene el potencial para movilizar la praxis social desde estas polaridades.

3.- Miserias de la teoría. Antes nos hemos referido a la *cinefilia*, ese fenómeno tan cuestionado por los estudiosos, debido a su apreciación caprichosa y confusa del fenómeno del cine. Sin embargo, habría que pensar también en la cinefilia “adulta”, adicta al *cine-forum* y las publicaciones especializadas, que también es compartida por los historiadores y teóricos profesionales. Esta *cinefilia de los intelectuales*, ¿se debe a un defecto de profesionalidad, o bien a un exceso? La “indiferencia” predicada por los métodos académicos, no lo es respecto al objeto de estudio, sino a lo que los demás han ido diciendo sobre el particular. Es más: quien ama el pasado tal y como fue, indirectamente empatiza con los vencedores y se declara de alguna forma su heredero. Benjamin, en cambio, propone una distancia sobre los bienes culturales, consecuencia de considerar no sólo el esfuerzo de los grandes genios, sino la anónima tarea impuesta a sus contemporáneos.

Vinculada a este amor inconsciente al objeto de estudio es la consideración de las disciplinas científicas como la piedra angular de los procesos educativos. Rastreando su

origen histórico encontramos dos circunstancias distintas. En primer lugar, la creencia de que los contenidos de la educación proceden directamente de las disciplinas científicas, de manera que el trabajo educativo viene a ser la aplicación divulgativa de una ciencia provista de rango académico, preexistente a la educación. En segundo, la consideración de que el intelectual académico es el mediador idóneo entre el público y las obras visuales, el único capaz de garantizar un nivel de *excelencia* en la experiencia estética.

Sin embargo, si reconstruimos los discursos reguladores de las prácticas cinematográficas hasta el surgimiento del sonoro, encontraremos que antes de plasmarse en un conocimiento académico de rango disciplinar –y aparte de la literatura testimonial de los pioneros, semilla de la historiografía- se desarrolló una copiosa literatura en la que moralistas, religiosos, médicos, psicólogos, maestros o gobernantes advertían contra los peligros del nuevo invento. Y lo hacían desde unos planteamientos de urgencia, que pretendían intervenir directamente sobre la realidad social, recurriendo al saber disciplinar –la medicina, la psicología- como una forma de legitimación de una admonición, y sin voluntad alguna de construir una autonomía disciplinar específicamente visual o cinematográfica. Así pues, el primer impulso por organizar sistemáticamente el saber cinematográfico procedía directamente de la necesidad de “enseñar a mirar adecuadamente” a una población, también a través de los cauces escolares. La consolidación epistemológica del conocimiento sobre el cine vino posteriormente.

De un tiempo a esta parte asistimos a la contrastación no sólo entre la historia y la teoría cinematográficas, sino también entre lo cinematográfico y lo exterior a dicho campo específico. Es lo que en historia se ha llamado el paso de una historia *autofundada* a otra *heterofundada* (Talens y Zunzunegui, 1998), puesta en relación con *otras historias* –de la representación visual, de los regímenes escópicos...-. Es lo que ha llevado a cuestionar el conocimiento específico sobre cine desde otros enfoques como el feminismo o el *queer*. Así pues, pasaríamos de estudiar un objeto en apariencia *estable* como los *medios*, a estudiar la “producción de significado cultural a través de la visualidad”. No existen el *cine* o la *televisión*, lo que existen son los actos visuales, basados en los distintos modos de hacer que regulan en sociedad “el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir las imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las” (Brea, 2005: 9), así como todas las relaciones de poder que conllevan. Es preciso pues apostar por la construcción de un conocimiento visual subordinado a los problemas existentes en el nivel de las prácticas sociales. Entendiendo la reflexión intelectual como una práctica social más y evitando la tentación de pensar que si solucionamos los problemas en el nivel de la reflexión, se solucionarán también en el campo social.

Referencias.

AGIRRE, Imanol (2000), *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia artística*, Pamplona: Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ALONSO, Luis (1999), *El extraño caso de la historia universal del cine*, Valencia: Episteme.

BENJAMIN, Walter (2005), *Libro de los Pasajes*, Tres Cantos: Akal.

BREA, José Luis (2006), “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”, en Brea, J.L. (ed.), *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Tres Cantos: Akal.

DIEZ, Emeterio (2003), *Historia social del cine en España*, Madrid: Fundamentos.

REYES MATE (2006), *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin “Sobre el concepto de historia”*, Madrid: Trotta.

RUIZ, Natalia (2006), *Todas las historias*, material adicional del DVD *Histoire(s) du cinéma*, Barcelona: Intermedio.

TALENS, Jenaro, y ZUNZUNEGUI, Santos (1998), “Introducción: por una verdadera historia del cine”, *Historia General del Cine. Vol. I. Orígenes del cine*, Cátedra, Madrid, pp. 9-38.