

## Talleres escolares de audiovisual y exclusión: posibilidades retóricas de la “metamorfosis”

Pablo Corro Pemjean

Los trabajos finales del “Taller de realización audiovisual” de los niños de la Escuela Municipal Irene Frei de Cid, acciones concluyentes del año 1 del proyecto Fondecyt, “Propuesta de reflexividad audiovisual en escuelas públicas: una respuesta a la exclusión de subjetividades”(n.º 1130616), fueron seleccionados de entre las proposiciones argumentales de sus integrantes.

En el cortometraje concebido y dirigido por el estudiante A, de nacionalidad peruana, la mitad de los integrantes del taller actuó, montó los escenarios y participó en el registro audiovisual de la reconciliación final del protagonista con su abuela agónica. En esta pieza autobiográfica, el reajuste ficcional, ideal, de la separación verdadera corresponde a la escena del nieto despidiéndose de la abuela y excusándose por la indiferencia que le manifestó en su etapa final. El corto concluye con el abrazo entre el personaje, que es el referente biográfico de la historia, actor y director, y la abuela, en la cama de la agonía instalada en la propia sala del quinto básico convertida en estudio.

El otro corto, del alumno B, también de nacionalidad peruana, exigió que el equipo realizador –los restantes integrantes del taller, compañeros de aula– imaginaran que la cancha deportiva de su escuela era un campo de fútbol en Perú, donde se jugaba un idéntico *match* entre niños. El bosque hacia donde, según la historia de B, escapaba el balón, y donde el personaje, encarnado por el propio estudiante, fuente biográfica del episodio, se internaba, se montó en el invernadero de la escuela, pequeño núcleo de verde del establecimiento que los ejercicios del taller de audiovisual valorizaron de manera insistente como rincón de evocaciones de naturaleza. En esa ambientación se recreó el episodio en que B, yendo a recoger la pelota, se encontró entre la espesura con un “niño hermoso”, “un niño rubio”, el que lo llamaba y cuyo llamado no podía resistir a pesar

de que su aspecto mudaba sucesivamente de bello a horrible. El equipo audiovisual resolvió que esa metamorfosis se reforzara con el motivo dramático del protagonista disputándose el balón en un tira y afloja con esa especie de “duende” hasta vencerlo y volver con el balón, la presea, donde sus amigos.

De cara a los objetivos fundamentales del proyecto Fondecyt “Propuesta de reflexividad audiovisual en escuelas públicas”, hay que señalar que en la motivación argumental autobiográfica conciliatoria, o autobiográfica fantástica, se expresó la intención audiovisual creativa de los niños después de un año de sesiones de talleres de “Cultura audiovisual” y de “Realización audiovisual”. Ambas actividades extraprogramáticas, desarrolladas en la sala de clases de los escolares integrantes, pero también en espacios generales de la escuela (patio, pasillos, baños, biblioteca, invernadero), alinearon sus objetivos formativos y sociales con una de las tesis de base del proyecto de investigación: que la cultura y la expresión audiovisual, como patrimonio lingüístico e ideológico de los escolares, puede, en una relación de disponibilidad de igualdad proporcional, limitar o expandir creativamente sus conciencias sobre las identidades individuales y colectivas de cuerpo, nación, intelecto, situación socioeconómica y personalidad, entre otras.

No obstante lo anterior, no contamos con evidencias testimoniales precisas de por qué precisamente esos proyectos de relatos audiovisuales, cuya indagación de la subjetividad salta a lo fantástico o al reajuste ideal de las circunstancias existenciales a través de alteraciones narrativas de tiempo y espacio, o de transformaciones de identidad, se impusieron a otros que también recreaban aventuras familiares y trances filiales. Ahora, cuando tenemos que dimensionar retrospectivamente el efecto estético e ideológico que ciertas intuiciones operativas del taller de cultura audiovisual podrían haber tenido en esa inclinación narrativa, esbozamos algunas razones potenciales.

Primero las razones: acaso porque, como series narrativas de pruebas existenciales y pruebas ficcionales, tales relatos resultaban verosímiles para cada orden fabulescoespecífico, lo que, en cierto modo, es decir que tenían potencial narrativo cinematográfico. Porque, conforme a la tesis de Tzvetan Todorov sobre la función de las metamorfosis y deformaciones en los cuentos fantásticos, específicamente en los relatos del “yo”, estas invenciones expresaban gráfica y radicalmente que “una persona podrá multiplicarse fácilmente, [que todos] nos sentimos *como* varias personas

[...] que uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente"(93-4), que uno contiene o representa una serie de alteridades y la imagen de la identidad como proceso. Y, por último, quizá como una razón de cruce antropológico y técnico, o psicológico y artístico, como comprende Edgar Morin la psicología del cine, en esos guiones se conducían audiovisualmente las proyecciones-identificaciones de la subjetividad hacia el territorio de lo fantástico, mágico o alucinatorio.

El propósito de ampliar a través de ocho sesiones de taller la cultura audiovisual de los participantes, de identificar la amplitud estética de los recursos expresivos del cine, sus convenciones lingüísticas y retóricas, sus orígenes nacionales y culturales productivos, y al mismo tiempo propiciar discusiones sobre motivos fundamentales de convivencia familiar, social y cultural, y sobre repertorios diversos de identidades etarias, socioeconómicas, aparienciales, de género, a través del potencial argumental de los filmes, complejizaba su criterio de selección, de composición del corpus de las películas.

En nuestra conciencia de cinéfilo, de docente y teórico del cine, se mezclaron las nociones de los autores como articuladores de un imaginario específico, pero también como representantes de una tendencia estética e ideológica localizada y fechada. De ahí la elección de Truffaut, de Kubrick, de Agüero y de Miyazaki, pero también la de formatos o técnicas de imagen: cortometraje en blanco y negro, como *Cuero de gato* (De Andrade, 1960); largometraje documental, como *Cien niños esperando un tren* (Agüero, 1988); largometrajes de ficción chilenos, como *Historias de Fútbol* (Wood, 1997); cortometrajes de animación gráfica, como *La cosa perdida* (Tan, 2010); largometrajes de animación gráfica, como *Kirikou y las bestias salvajes* (Ocelot, 2005) y *El gigante de hierro* (Bird, 1999) y largos de animación *stop motion* y digital, como, respectivamente, *Pedro y el Lobo* (Templeton, 2006), *Coraline* (Selig, 2009) y *Hugo* (Scorsese, 2011).

Sin embargo, bajo esos supuestos pedagógicos, actuó, acaso como consecuencia del sentimiento de precariedad instrumental de un profesor universitario respecto del trabajo con una comunidad escolar, una reconsideración originaria, existencial, del cine como matriz narrativa de determinaciones ontológicas. De acuerdo a esa disposición antropológica, los filmes fueron escogidos y organizados conforme a su potencial expresivo de temas, de caracterizaciones dramáticas de motivos arquetípicos. Las reminiscencias de los planteamientos remotamente integrados de autores que desde la antropología cultural establecen el ajuste de todos los filmes,

de todos los relatos, a argumentos universales, a arquetipos míticos, o a figuras de complejos psicológicos<sup>1</sup>, y un sentimiento de argumentos recurrentes en nuestro ingente consumo de filmes, nos llevó a identificar y elevar coloquialmente en los filmes los temas de: “la visión del origen”, “el viaje de las pruebas”, “las formas del maestro”, “la experiencia de los límites”, “las relaciones hombre/máquina (hombre/técnica, orgánico/inorgánico)”, “la facultad creativa”, “la experiencia filial”, “la orfandad”.

A la convergencia de esos criterios se sumaron los argumentos de hipótesis y los argumentos de prueba de nuestra tesis doctoral en filosofía<sup>2</sup>, sobre la imagen cinematográfica como efecto de conciencia y revelador antepredicativo de las determinaciones existenciales del ente hombre, o sea, de las determinaciones ontológicas de los existencialistas o de los existenciales heideggereanos. Conforme a este sistema de creencias, los conflictos sociales de la identidad, de las subjetividades escolares, podían exponerse fílmica y coloquialmente en el aula a partir de un patrón narrativo y de una presunción causal no solo de base institucional, ideológica o social coyuntural, contingente, sino que también de fundamento transcultural y transhistórico. Al objetivo general del proyecto de motivar creativamente el pensamiento de las formas de inclusión y exclusión social general, y escolar en particular, pero en la escuela misma, evitando los esquemas de intercambio habituales en el aula (por ejemplo, de exposición unidireccional de contenidos, de jerarquía experiencial del docente respecto del alumno), sumamos el de recuperar creativamente prácticas culturales reducidas al uso instrumental, como la de la lectura, en este caso de libros-álbum relacionados con los tópicos de los filmes y precediendo cada visionado.

La virtud estética del libro-álbum, de una misma conciencia que concibe y articula narrativamente una secuencia iconográfica y otra textual, siguiendo un esquema de correspondencias y autonomías expresivas, a la vez que prefiguró coloquialmente el discernimiento fílmico del tema articulador del pensamiento de las subjetividades, reforzó el sentido crítico de los lenguajes artísticos diversos, pero también sirvió para predisponer

1 Como Balló y Pérez, en su libro *La Semilla inmortal* (1997), los dos volúmenes de *Antropología y cine* (2001), editados por Choza y Montes, el ya señalado Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* (2001), Frank McConell en *El cine y la imaginación romántica* (1977) o Eugenio Trias en *Lo bello y lo siniestro* (2006).

2 Corro, Pablo. “El cine del desencanto. Filosofía y estética de la crisis de sentido en el cine contemporáneo”. Tesis doctoral Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía, 2004.

la vivencia estética general del cine como experiencia narrativa y como particular oportunidad narrativa de exposición de la subjetividades, de las identidades. La lectura proyectada de libros-álbum tan célebres como *Donde viven los monstruos* (1963) de Sendak, *El Globo* (2004) de Isol, *Pablo el artista e Igor* (2012), *El pájaro que no sabía cantar* (2012), ambos de Satoshi Kitamura, y de otros menos difundidos pero estética e ideológicamente muy provocadores, como *Juul* (2005) de Gregie de Maeyer, *Sapito* (2009) de Martin Jacob Strid, o *Pequeña mancha* (2008) de Lionel Le Nouanic, a través del comentario colectivo de sus recursos retóricos gráficos y verbales, sirvieron para distinguir equivalencias y diferencias lingüísticas con la imagen en movimiento: por ejemplo, la atención a operaciones espaciales, como el sentido estético y dramático de la fragmentación de la forma, o el análisis de operaciones temporales como la elipsis, el *racconto* y el *flashback*. Junto con esos énfasis formativos, que serían luego reconsiderados mediante la experiencia técnica en el “taller de realización”, la revisión complementaria de libros-álbum y filmes motivó no solo una apropiación narrativa del sentido audiovisual, sino que también la conciencia de una estructura dramática, de una morfología redundante, común y mínima de acciones que pueden ajustar todo trance experiencial aun relato y pueden revelar todo relato como un trance experiencial.

La opción operativa del taller de cultura audiovisual de acceder grupalmente a los filmes a través de secuencias selectas –por ejemplo, la del descubrimiento del hueso-herramienta-arma, en el episodio de los prehomínidos y el monolito, de *2001. Odisea del espacio* (Kubrick, 1968), o la de la caza del alimento y el refugio en la copa del árbol, en la obertura de *El niño salvaje* (Truffaut, 1970), o la de la reminiscencia de Hugo de la presentación del autómatas y la muerte del padre en el incendio, en el filme homónimo de Scorsese– consideró dos razones. Una de orden práctico: la restricción temporal, la disponibilidad efectiva de menos de dos horas en el taller; y otra metodológico-perceptual, referida a la convicción del estatuto de cifra dramática de ciertas secuencias, de la virtud de organicidad y unicidad poética que pueden poseer, y que las hace inteligibles y estéticamente provocadoras por sí mismas. Esta última tesis, aunque no instruyó nuestras metodologías, es un aspecto central de la pedagogía del cine de Alain Bergala.

Metodológicamente, asumimos que la cualidad de cifra dramática de la secuencia depende de la presencia efectiva, visible y hermenéutica-

mente enfatizada de un estado inicial con índices de permanencia, de una situación o acción transformadora y de una situación final reajustada, una reconstitución. Tal esquema, que cifra la matriz dramática hegemónica del cine, para autores como Deleuze, que grafica como ASA, acción-situación-acción, y que denomina en sus interacciones como “nexos sensoriomotrices”, fue concebida como instrucción básica de ajuste técnico de cualquier historia al formato de guión, doctrina en la que insistió el segundo taller, el de realización audiovisual. Tal instrucción, según las evidencias productivas del grupo, parece haberse impuesto en la conciencia de los alumnos por su presencia en tres momentos: en el inicial de visionado-lector; luego en el de invención y formalización gráfica (etapa del *storyboard*) y, finalmente, en el de la producción técnica del corto, etapa en la que la progresión dramática original debe sostenerse como una idea-fuerza pese a las exigencias desarticuladoras de la organización del rodaje. Conforme a estas insistencias estructurales presentadas en la etapa inaugural del proyecto, de ampliación de la cultura audiovisual a través de la revisión de secuencias filmicas, el proceso general de exposición creativa de las identidades, de las subjetividades, no solo heredó un mayor repertorio de recursos estéticos de expresión y una tendencia narrativa, sino que además una estructura narrativa específica cuyo centro es la tesis de la transformación, de la metamorfosis de la subjetividad, o de la deformación de las condiciones de tiempo y espacio. La atención a los motivos de metamorfosis como núcleos de elocuencia estética y de elocuencia existencial se percibe ahora, desde una retrospectiva metodológica, como reflejos entre su manifestación en la etapa de formación de cultura –o conocimiento de corpus fílmico– y en la etapa productiva concluyente de realización de cortometrajes.

Antes de que el estudiante B presentara su relato o dirigiera el corto en que él mismo, años atrás en Perú, su tierra de origen, enfrentara en un bosque la transformación del rostro del duende seductor de bello a horrible, habíamos visto o leído y conversado respecto de los motivos narrativos del origen, la transformación del hueso en herramienta y de la herramienta en arma homicida en *2001* de Kubrick. El relato y el cortometraje del niño C –parte de los talleres de este año, año 2 de nuestro proyecto Fondecyt–, relativos al reencuentro en un sueño con su padre muerto fue revisada con antelación como posibilidad del cine en la secuencia inicial de *La Infancia de Iván* (1962) de Tarkovski, cuando se reencuentra con su madre muerta. Sin embargo, mientras en esta última la circulación

existencial liga sueño y vigilia de modo infausto –desde el sueño dulce y templado del reencuentro campesino y veraniego con la madre muerta, a la caída en la realidad de la orfandad y de la guerra–, en el filme del estudiante C la misma ocasión se revela como instancia para recibir dos instrucciones de su padre: una de largo plazo y axiológica (ser una buena persona, llegar a la universidad), y la otra práctica e inmediata (aprender a andar en *skateboard*). El proyecto del estudiante D, referido al episodio en que en su perdido mundo de origen, en el sur, en el campo, se encontró un saltamontes con cara de hombre, fue autorizado social, psicológica, estética y cinematográficamente por la apreciación colectiva y previa de otras formas filmicas y literarias de cosmomorfismo y antropomorfismo (Morin); por ejemplo, la secuencia en que los padres de Chihiro, en el largo de animación *El viaje de Chihiro* (Miyazaki, 2001) se convierten en cerdos a consecuencia de comer el banquete prohibido, o la escena del libro-álbum *El Globo* de Isol, cuando la madre histérica se convierte en un globo que la hija pasea.

En tal sentido, el énfasis hermenéutico que pusimos en el motivo de la metamorfosis de los relatos, de las secuencias, en el taller de cultura audiovisual, fue asumido en el taller consecutivo de realización audiovisual, orientado explícitamente a la producción de relatos de base biográfica, como la oportunidad social, psicológica y estética de la metamorfosis narrativa de la existencia propia, del reajuste cinematográfico de la historia propia.

No debiera extrañarle hoy a este equipo de investigación que las propuestas de filmes autobiográficos de las niñas y de los niños de nuestros talleres frecuenten en sueños a los padres lejanos, a los hermanos muertos; que propongan reconciliaciones con fantasmas entrañables. La asociación estética e ideológica entre cine y subjetividad que les hemos propuesto, aún sin verificar su coherencia con los objetivos originales del proyecto, al menos a mí me parece relacionada con la siguiente tesis de Edgar Morin, en *El cine o el hombre imaginario*: “El universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado” (83).

## Bibliografía

- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Bergala, Alain. *La hipótesis del cine*. Barcelona: Laertes, 2007.
- Choza, Jacinto y María José Montes, eds. *Antropología en el cine*, 2 vols. Madrid: Laberinto, 2001.
- Corro, Pablo. “El cine del desencanto. Filosofía y estética de la crisis de sentido en el cine contemporáneo”. Tesis doctoral Universidad de Barcelona, Facultad de Filosofía, 2004.
- Deleuze, Giles. *La imagen movimiento*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- McConnell, Frank. *El cine y la imaginación romántica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Co-  
yoacán, 2005.