



**Pensar con imágenes en movimiento:
investigación y creación en A circe
cinemática (elogio del cinema)**

**Thinking in motion pictures: scientific
research and creationship on the movie To
cinematic Circe (praise of cinema)**

Manuel Broullón Lozano,
Universidad de Sevilla, España

Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 5 (1)

<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

Fecha de recepción: 16 de septiembre de 2013

Fecha de revisión: 24 de octubre de 2013

Fecha de aceptación: 7 de diciembre de 2013

Broullón, M. (2013). Pensar con imágenes en movimiento: investigación y creación en A circe cinemática (elogio del cinema). *Journal for Educators, Teachers and Trainers*, Vol.5(1) pp. 45– 54.



Journal for Educators, Teachers and Trainers, Vol. 5 (1)
ISSN 1989 – 9572

<http://www.ugr.es/~jett/index.php>

**Desarrollo de la creatividad pensar con imágenes en movimiento:
investigación y creación en A circe cinematográfica (elogio del cinema)¹**

**Thinking in motion pictures: scientific research and creationship on
the movie To cinematic Circe (praise of cinema)**

Manuel Broullón Lozano, Universidad de Sevilla, España
manuelbroullon@gmail.com

Resumen

En el marco de la educación superior, de las exigencias de calidad y transferencia de las investigaciones científicas y de la necesidad de aunar investigación y creación en las áreas de conocimiento de Artes y Humanidades, nos planteamos la pertinencia de utilizar el lenguaje audiovisual como un aliado eficaz de cara a la tarea de afrontar los retos de la universidad pública en el siglo XXI. Mediante la revisión autoconsciente de un proyecto propio de película documental (*A Circe Cinematográfica-Elogio del cinema*) basada en una publicación científica anterior, veamos si podría darse una colaboración eficaz entre el discurso académico y el cine digital documental de bajo coste. Y, de ser así, examinaremos sus implicaciones sobre los procesos formativos superiores que plantean dichas necesidades.

Abstract

Around the field of the Higher Education, the quality requirements on research, the transference of knowledge and the right balance between the scientific research and creationship at the Arts and Human Studies área, let us to deal about the idea of taking the audiovisual language as a great manner to afford the challenges of the Public Universities on the XXIst Century. As a self-conscient review of our documentary movie *To Cinematic Circe-Praise of Cinema* (based on a previous scientific research) let us think about the possibility of correspondence between the academic speech and the digital cinema on low-cost documentary movies. If possible, let us think about the consequences on the high educational process.

Palabras clave

Francisco Ayala; Literatura y Cine; Documental; Puesta en imágenes; Hermenéutica.

Keywords

Francisco Ayala; Literature and Cinema; Documentary movie; Filmmaking; Hermeneutics.

¹ El presente artículo forma parte de una trayectoria que arranca con la publicación del artículo “Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria” (Broullón, 2008) en el número 31 de la *Revista Internacional CAUCE de Filología y su Didáctica*. Nuestro propósito fue tomar los contenidos y resultados de esta experiencia investigadora como base para la producción del documental *A Circe cinematográfica (elogio del cinema)* (Broullón, Lara, 2013). Estrenada el 22 de marzo de 2013, esta película ha sido galardonada en el Festival de Cine Universitario Toma 2 y presentada en diversos foros académicos tales como la University Foundation Program de Reino Unido y el I Congreso de Investigación y Creación Artística (CICREART) celebrado en la Universidad de Granada los días 5 y 6 de septiembre de 2013.

1. Prólogo: investigación, docencia y creación universitarias en comunicación audiovisual en el marco del EEES.

Actualmente las universidades españolas, de acuerdo con las exigencias del Espacio Europeo de Educación Superior EEES (Ministerio de Educación, 2003), se encuentran afrontando uno de los mayores retos del nuevo siglo: las enseñanzas universitarias concebidas en una doble función, como “1) eficaces instrumentos orientados al logro de una mejora de la calidad y 2) la plena adecuación de estas enseñanzas a las exigencias que una sociedad del conocimiento demanda” (2010, p. 2). En consecuencia, una formación acorde con las exigencias del mercado laboral tendrá que ser armonizada con la vocación creativa de los estudios superiores en Artes y Humanidades conforme a lo establecido en la Ley General de Educación de 1970, por la que corresponderá “fomentar la originalidad y creatividad en todos los ámbitos” (art. 18). De otra parte, los criterios de calidad² de la investigación científica fijados a nivel nacional admiten la obra artística en su catálogo, abriendo las puertas a esta doble vocación del área de Artes y Humanidades.

Por otra parte y sin duda alguna aceptaremos como premisa que la Universidad Pública se define como aquella institución de propiedad estatal en la que una sociedad ha depositado la responsabilidad de desarrollar el conocimiento al más alto nivel. Así entendida y en su doble compromiso de investigación y docencia, la universidad se postula como el espacio idóneo para formar a trabajadores que sean buenos profesionales y al mismo tiempo creativos y críticos, en tanto que supone una comunidad discursiva con un lenguaje académico que le es propio y en virtud de unas claves interpretativas en constante dinamismo gracias al debate científico reglado.

Sin renunciar al espíritu científico que le es propio a la academia y al esfuerzo racional, estamos convencidos que desde la joven disciplina de la Comunicación Audiovisual podemos encontrar interesantes e innovadoras propuestas aplicadas. No obstante no seamos ingenuos. Somos conscientes de que esta lectura (tal vez demasiado feliz) de la legislación y de la vocación de la institución universitaria es a día de hoy un horizonte quizás utópico. En todo caso sería un edificio aún en construcción del que podemos ver poco más que unos bienintencionados cimientos. Elucidar esta cuestión y proponer una receta definitiva (alto proyecto sería este) no será ni podrá ser el objetivo de la presente aportación. Sin embargo, con la firme voluntad de ser capaces de aportar algunas claves, partiremos de una experiencia práctica y real acontecida en la Universidad de Sevilla en su Facultad de Comunicación.

Antes de iniciar este trayecto de pensamiento (un itinerario posible que aspira a sumarse a muchos otros) conviene señalar que vamos a ubicarnos en aquella intersección dentro de las Ciencias de la Comunicación en donde se solapan la Comunicación Audiovisual y la Literatura. No queremos olvidar que la Facultad de Comunicación hispalense en la que nace y crece el proceso a relatar en las páginas siguientes, fue impulsada en sus orígenes por especialistas en Filología (entre otros) desde una perspectiva generosa, abierta e interdisciplinar (véase Reig, 2004, pp. 120-127). De ahí la innegable herencia metodológica formalizada en aquella masa crítica que tras 25 años de producción y debate científico recibimos los estudiantes que hemos intervenido en *A Circe cinematográfica (elogio del cinema)*.

2. Objetivo y objetivos

Vamos a someter a reflexión autoconsciente un trabajo propio. Se trata de una película documental de treinta minutos de duración titulada *A Circe cinematográfica (elogio del cinema)*. Esta producción, financiada parcialmente por el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS),

² Bien conocidos son estos criterios en lo referente a los indicios de calidad fijados por la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación ANECA (2008, p. 25) y los índices de Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas DICE. Hacemos notar que en el RD 1312/2007 de 5 de octubre, punto 1A, Anexo I, se hace mención a las “obras artísticas profesionales” en el conjunto titulado “Calidad y difusión de resultados de la actividad investigadora”. Constan aquí las “publicaciones científicas,” las ya mencionadas “creaciones artísticas profesionales” y los “congresos, conferencias, seminarios, etcétera” (p. 40658). Entendemos por tanto que, al aparecer al mismo nivel que las publicaciones y las reuniones científicas, aquellas creaciones emprendidas en el seno de la academia que reúnan suficientes indicios de rigor e impacto son elementos de total validez para el currículum académico en lo que se refiere a consolidación e internacionalización de la masa crítica.

es un proyecto realizado por alumnos de grado, postgrado (máster y doctorado) de la Hispalense, principalmente procedentes del área humanística pero no sólo. A saber: Comunicación Audiovisual, Periodismo, Bellas Artes, Geografía e Historia, Artes del Espectáculo en Vivo y Medicina. Con recursos propios y en propiedad de las herramientas digitales (cámaras DSLR y software de edición instalados en el ordenador doméstico), la idea surge apoyada desde la Universidad Pública a través del Plan Integral para el Fomento de la Lectoescritura (dependiente del Vicerrectorado de Relaciones Institucionales) como elemento estratégico en el desarrollo de una línea de trabajo en torno a *lecturas multimodales*³. Esta configuración desde y en la academia es la que motiva la idea de adaptar un artículo científico sobre Francisco Ayala al lenguaje audiovisual tomando como fuentes a cuatro catedráticos de las universidades andaluzas: desde la Hispalense los doctores Manuel Ángel Vázquez Medel, M^a Elena Barroso Villar y Rafael Utrera Macías (en calidad de historiador del cine español experto en Generación del 27 entre otros temas) y en la Universidad de Granada el doctor Antonio Sánchez Trigueros.

Hemos privilegiado la elección de fuentes académicas en lugar de otras como podrían ser familiares y amigos del escritor, pues este no pretende ser un documental biográfico con la intención de ofrecer un documento testimonial. Desde el principio queda claro el objetivo de establecer un discurso razonado y sistemático (sin por ello renunciar a las pretensiones creativas) en torno a Francisco Ayala y el cine, explorando tanto sus escritos teóricos como sus prosas de vanguardia de los años 20.

Esta perspectiva es la que diferencia nuestros planteamientos de un enfoque biográfico o histórico que requeriría de una sintaxis lineal estrictamente ceñida a un cierto convencionalismo del documental de divulgación para la televisión. Por el contrario, privilegiaremos la digresión y el entrecruzamiento de los materiales reunidos. Estos son: 1) el discurso enunciado por las cuatro fuentes escogidas, 2) fragmentos de los escritos ayalianos, 3) documentos gráficos, retratos, autorretratos e imágenes de la época y 4) otros elementos creativos de puesta en escena conceptual que presentaremos más adelante.

La gran ventaja que presenta la tecnología digital es que permite un rodaje por acumulación en las entrevistas con las fuentes (lo que permite un discurso más dialógico y razonado que la mera estructura de pregunta-respuesta), el empleo de técnicas de postproducción mediante animación de elementos y tratamiento en el acabado final, como veremos más adelante. Esta estrategia nos permite poner en paralelo con coherencia la producción ensayística ayaliana (reunida en el volumen *Indagación del Cinema*, cuya primera edición corresponde al año 1929⁴) y sus escritos literarios de corte vanguardista. Entre estos escritos de creación destacan sus novelas *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930) y el único poema que se conoce a día de hoy firmado por el granadino: "*A Circe cinematográfica*". Por su relevancia y peculiaridad hemos elegido el título de esta breve pieza escrita en liras como título del documental, recogida por cierto en las últimas páginas de la edición original de *Indagación del Cinema*.

Ahora bien, expuestas las bases y premisas, nuestro propósito en las páginas siguientes no consistirá en realizar una nueva contribución a los estudios ayalianos⁵, sino en hacer una reflexión autoconsciente sobre la posibilidad, correspondencia e idoneidad (si es que la hubiera y bajo qué condiciones) del proceso que nos ha llevado desde la redacción de un artículo científico hasta la producción de una película documental. De esta gran problemática general se desprenden tres interrogantes a los que trataremos de responder en las páginas siguientes a partir de la reflexión en torno a la experiencia vivida:

³ Este interés estratégico ya se puso de manifiesto en "*La declaración de Sevilla*", documento marco de la Red Internacional de Universidades Lectoras (RIUL), véase el punto segundo: http://universidadeslectoras.org/docs/DECLARACION_RED_UNIVERSIDADES_LECTORAS_SEVILLA_2011.pdf.

⁴ Recomendamos la excelente edición facsimilar publicada en Visor Libros (2006) así como la consulta del mismo en la versión revisada y ampliada por el propio Ayala editada por Cátedra nada menos que sesenta años después de la misma edición (1996) bajo el nombre *El escritor y el cine*.

⁵ Para este propósito convendrá acudir, por supuesto en una breve iniciación en el asunto, al artículo de base (Broullón, 2008), al ensayo firmado por García Montero que acompaña al facsímil de Visor Libros (en: Ayala, 2006) así como al volumen de referencia para el desarrollo de este trabajo *El sentido y los sentidos* (Vázquez Medel, 2007).

1. ¿Qué correspondencias existen, si es que pudiera plantearse alguna, entre la técnica y la sustancia de expresión de dos discursos tan distintos como son el ensayo científico y el cinematográfico digital? Desarrollaremos estas cuestiones en el punto tres.
2. ¿Cuáles son los mecanismos que permitirían estas correspondencias? A este segundo elemento trataremos de responder en los apartados cuatro y cinco desde una perspectiva primero, práctica, y segundo, metodológica.
3. En última instancia, ¿se plantea un nuevo reto para la educación crítica en las aulas universitarias que fomente la proyección de la enseñanza hacia el ámbito estrictamente profesional? Corresponderá esta cuestión a la sección de conclusiones (apartado 6).

3. Cine y pensamiento: un planteamiento transemiótico

*“La mejor crítica de un poema será otro poema”
Charles Baudelaire*

Es un hecho indiscutible que toda reflexión racional con pretensiones de presentarse como discurso riguroso y sistemático encuentra su mejor vehículo en la lengua natural, a través del antiguo arte de la retórica. Este ha sido y es el cauce natural de la tradición científica. Así pues las aspiraciones objetivistas del positivismo científico encontraron en el lenguaje escrito el mejor vehículo para su racionalidad en oposición a los lenguajes artísticos, reino y dominio de la imaginación. Y a la imagen y el imaginario, como afirma Gilbert Durand (1982), la tradición de pensamiento de herencia platónica, escolástica y racionalista las ha bautizado injustamente como “*las vacaciones de la razón*”, las locas de la casa del conocimiento y del saber (pp. 17-18). Pero, ¿hasta qué punto es lícito desterrar o considerar inferiores los lenguajes artísticos en aquellos casos en los que el sujeto de la enunciación pudiera expresarse con ventaja mediante uno de ellos?

El cine, como la séptima y más joven de las artes, cuenta en su misma sustancia de la expresión con todos los potenciales para el desarrollo de un pensamiento razonado. Al consultar la literatura especializada de teoría y estética del cine incluso nos encontraremos con un tipo de escrituras cinematográficas a las que corresponde una función de soporte y cauce de pensamiento. No podemos dejar de recordar los métodos de los cineastas soviéticos con su *montaje dialéctico* (Deleuze, 2004, pp. 55-65) ni tampoco la *Teoría de la Cámara Stylo* de Alexander Astruc (Romaguera, Alsina; 1998, pp. 220-224), por la que el cine de las nuevas vanguardias de postguerra “*se apartará poco a poco la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito*” (op. cit., p. 221).

Casi veinte años después de la profecía de Astruc que preconiza la modernidad⁶, es bien conocida la anécdota de que Roberto Rossellini, uno de los más sobresalientes autores del neorrealismo italiano, anunció en el año 1963 su retirada definitiva del cine para dedicarse por entero a “*diseñar una amplia propuesta enciclopédica para la televisión estatal italiana*”, la RAI, cuya meta era la de “*educar con imágenes*” (Quintana, 1995, p. 13). Rossellini, en su incesante búsqueda de la verdad, es en sí mismo el máximo ejemplo de que lo cinematográfico no está reñido en ningún caso con el honor a la verdad. O al menos, como una opción posible entre otras muchas, no tiene por qué estarlo.

De otra parte puede afirmarse sin riesgo alguno de equivocación que existe un uso potencial de la imagen en movimiento destinado a crear un tipo de películas científicas basadas en la observación atenta de un fenómeno, su desarrollo y sus consecuencias. El extremo estaría en aquellas filmaciones clínicas que documentan el proceso de un tratamiento o una observación microbacteriana. Este poder de registro fidedigno se apoya en el mismo principio ontológico en el que se fundamentan las praxis de Roberto Rossellini y Jean Renoir (Bazin, 1958). Si bien ambos cineastas confían en el poder de la televisión (una nueva tecnología que desestabiliza el sistema, como bien podría ser hoy el soporte digital) para redimir al cine y devolverlo a su condición primitiva, el cine de los orígenes, “*una relación con el mundo, (...) un instrumento de conocimiento (...) un sistema de búsqueda y comprensión de los misterios de la vida*” (Quintana, 1995, p 12); no lo harán no obstante a costa de despojarlo de su condición artística como sí sucedería en una filmación

⁶ No confundir en ningún caso la modernidad como período historiográfico con la modernidad cinematográfica, esto es, el heterogéneo movimiento de las nuevas olas del cine Europeo de los años cincuenta y sesenta del siglo XX.

clínica, cuyo valor sería exclusivamente el de un documento. No perdamos de vista que en el año 1958 Rossellini estaba terminando su documental de diez horas *India* (1959), en el que, al igual que en sus posteriores películas enciclopédicas para la RAI “ *fueron siempre rodadas como si fuesen películas cinematográficas*” (op. cit., p. 13). Y es que, junto a este documental etnográfico, Rossellini presenta una pequeña ficción sobre los mismos materiales, titulada *India: Matri Buhmi* (Rossellini, 2012). Coexisten por tanto dos obras, dos variantes sustancialmente distintas que parten del mismo motivo: la recolección de imágenes de la vida cotidiana en el subcontinente indio. Y estas dos películas se complementan, dialogan entre ellas.

Dejemos aquí el ejemplo: efectivamente, más allá de las filmaciones clínicas, existen históricamente unas formas documentales que abordan distintos aspectos de interés cultural, social o científico y que pueden aparecer bajo diversas máscaras. Pongamos en relación esta reflexión con *A Circe Cinemática*. El dato particular que aleja a nuestro objeto del simple reportaje para televisión es que, como Rossellini, haciendo gala de la retórica que le es propia al lenguaje audiovisual, no renunciamos a la aspiración de indagar sobre la *verdad*⁷. Veremos más adelante que esta es la pregunta fundamental que se plantea la hermenéutica estética. No obstante no es nuestro propósito analizar esta categoría discursiva ni establecer sus claves genéricas, sino recuperar aquella idea del cine moderno que, ni tecnófila ni tecnófoba, apostaba por “*una nueva forma de acercarse al hombre, destruyendo cualquier forma de fascinación por la tecnología*” (op. cit., p. 12) y que a principios del siglo XXI y a las puertas de la digitalización del medio se plantea como

“*terra incógnita (...), libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión, para habitar esa tierra de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso, entre la Historia y la biografía singular y subjetiva*” (Weinrichter, 2004, p. 11).

Cuánto más ahora que el “*cine ensayo*” como forma fílmica emergente y libre de convencionalismos se ha conceptualizado como aquella “*forma que piensa*” (Weinrichter, 2007). Este formalismo de nuevo cuño propiciado por la ligereza del dispositivo (realce de la *Caméra Stylo* de Astruc) aparejado a la revitalización de proceso de montaje como espacio y tiempo de pensamiento reposado confirma la posibilidad de un pensamiento de las imágenes con las imágenes. Y esta idea tiene, sin duda alguna, un nombre y un título en la Historia del Cine: Jean-Luc Godard (2010), *Historia(s) del cine* (2007).

Con *A Circe cinemática (elogio del cinema)* no queremos ni podemos ir, ni mucho menos, tan lejos como estos grandes cineastas. No obstante hemos querido apoyarnos en el conocimiento de estas experiencias como base teórica y práctica que alimenta la creatividad. El cine por tanto ya no será, o al menos no sólo, objeto de estudio sino herramienta, método. Caminemos con prudencia, no obstante. Afirmar con demasiada alegría la autonomía total del lenguaje audiovisual supone aceptar una igualdad de condiciones entre el discurso científico que se exige a la academia y el cinematográfico. No es así, pues aunque hemos visto que muchas son las convergencias y que, efectivamente, existe una tradición ensayística con imágenes, también hemos afirmado que investigación científica y creación se basan en dos materias primas sustancialmente diversas. Evidentemente, el que podamos emplear el lenguaje audiovisual como vehículo para la reflexión implica ya un salto, una zancada de gigante que lo separa del ensayo escrito académico como puede ser y de hecho es éste.

Estaríamos por tanto en el terreno de las *traducciones intersemióticas*: ¿es posible traducir el discurso científico de una investigación basado en una dialéctica racionalista al código semiótico de las imágenes en movimiento? Roman Jakobson⁸ indica en este sentido que todo proceso de traducción implica unos elementos que se pierden y otros que se ganan. Habría que examinar

⁷ Asumiendo todas las prevenciones que, frente a la inmanencia del pensamiento dogmático, la Ciencia Transmoderna ha señalado en torno a la noción de *verdad* como un concepto histórico y dialógico, como pacto intersubjetivo en torno a la interpretación del mundo.

⁸ Al hablar de *traducciones intersemióticas* seguiremos la terminología fijada por Roman Jakobson (1975, pp. 232-239) reformulando la idea de transposición de sistema de signos a otro, de un medio a otro, de una tecnología a otra, etcétera, en donde difieren tanto los contextos de producción como de recepción. De otra parte conviene recordar la revisión realizada por Umberto Eco (2008) a partir de su sistemática reflexión de Bolonia, quien ha matizado las indagaciones de Jakobson puntualizando que en los fenómenos de traducción raras veces se da una equivalencia perfecta entre dos signos de distinta clase.

cuáles son estos y si al hacer el balance de situación el saldo de pérdidas y ganancias nos resulta favorable o, como mínimo, equilibrado.

4. Proceso de trabajo

Si es cierto que el lenguaje audiovisual puede aportar saldo positivo al balance ha de ser por sus propiedades mismas. Enfoquemos el problema no sólo desde la teoría sino desde la práctica de *A Circe cinematográfica* para, posteriormente, sacar las conclusiones que nos permitan formular nuevas hipótesis de trabajo.

Así fue como operamos en un primer momento: se trataba de intentar casar las cuatro fuentes consultadas, del mismo modo que lo haríamos mediante un sistema de citas directas en un escrito, creando así una *conversación audiovisual*. Procediendo como un periodista contrastando fuentes llegamos a una estructura de negociación hermenéutica sobre la obra ayaliana, en la que algunas veces las fuentes coinciden y otras divergen. El relato de la primera vez que el pequeño Francisco Ayala fue al cine (ver Ayala, 1991, p. 134) encuentra la forma de una verdadera discusión en torno a la veracidad o confusión de imágenes en la memoria el escritor que, a juicio de los investigadores, parece haber cruzado recuerdos (Broullón, Lara; 2013: 00:05:29-00:08:14). Finalmente, hemos resuelto la cuestión por medio de una operación de montaje en la que dos de las fuentes (Vázquez Medel y Sánchez Trigueros) exponen la tesis y la antítesis y finalmente, como en la sintaxis dialéctica del montaje soviético, colocamos la síntesis conciliadora del doctor Utrera, quien resuelve afirmando:

“en todo caso nos da igual que el acierto esté en el título o que el acierto esté en la actriz. Es evidente que de aquí va a salir algo, que esta primera actriz que acaso sigue funcionando en el subconsciente del niño Ayala va a tener una repercusión extraordinaria en algunos de sus escritos de vanguardia” (Broullón, Lara; 2013: 00:07:21).

Hasta aquí el trabajo con fuentes, lo que no sería más que un documental de testimonios. Pero hemos visto que las pretensiones retóricas propias de lo cinematográfico antes defendidas cobran toda su importancia cuando no se trata sólo de reunir citas, sino de ilustrarlas respondiendo a una idea desde la cual disponer la composición de todos los elementos. Esto es: necesitábamos un *concepto ilustrativo*. Ya conocíamos la *“doble vanguardia”* (Broullón, 2008: 72-75) de los escritos ayalianos de los años 20, el trabajo de documentación ya estaba hecho. Ahora, la pregunta se impone:

¿qué vio o qué debió percibir o sentir el joven Francisco Ayala en los años diez y veinte del siglo pasado para elogiar al cinema de forma tan decidida en un entorno literario e intelectual que no era precisamente favorable al nuevo medio de comunicación?

La respuesta la hallamos en las memorias de Ayala, *Recuerdos y Olvidos* (1991, pp. 133-135), bajo una forma eminentemente lírica en donde el autor confiesa que su *“captación de la realidad se cumple por la vía visual principalmente”* (op. cit., 75). Por lo tanto nuestra premisa consiste en trabajar en torno a esa experiencia visual desde un discurso argumentado pero también desde un tipo de imágenes que tienden a caer sedimentadas unas sobre las otras disolviéndose en el recuerdo (Broullón, Lara; 2013: 00:00:31). ¿Qué imágenes son estas? Las que Ayala enumera en sus memorias: *“el cine ruso, el cine experimental, las películas de Charlot, Buster Keaton...”* (Ayala, 1991, p. 134). Para ello, a todas luces, no contábamos con medios ni recursos como para realizar una dramatización con actores y escenografías de época. La elección por el contrario requería de algún tipo de adaptación transformadora, lo que nos desplaza hacia el campo del videoarte. Así pues partimos de una imagen en la que un modelo que interpreta al joven Ayala escribe a máquina fragmentos de *Indagación del cinema* mientras las películas de Buster Keaton y Charles Chaplin se proyectan sobre una gran pantalla (Broullón, Lara; 2013: 00:00:40-00:01:50) ante la cual se ubica el escritorio. El cuerpo del modelo (vestido con ropa blanca) funciona al mismo tiempo tanto a modo de pantalla en la que se van reflejando las proyecciones (op. cit.: 00:01:00) como en forma de sombra que se integra en la proyección (op. cit.: 00:01:46) a la manera de esa experiencia visual que, en palabras de Ayala, *“forma parte de nuestra vida”* grabándose *“indeleblemente en la memoria”* (Ayala, 1991, p. 134).

Finalmente, el azar de aquel rodaje en plató quiso obsequiarnos con la feliz coincidencia de una cartela en negro en la que se puede leer *“you!”* (¡tú!), interpelación directa que, en el montaje

(Broullón, Lara; 2013: 00:01:48) cobró relevancia como hallazgo significativo que viene a ilustrar la idea de una *dimensión social del cinema* por la que

“(el cinema) no sólo madura sus frutos en el haz estrecho, ceñido, de múltiples elementos – según requiere la economía de su producción industrial-, sino que después los proyecta en racimo de luz sobre el público más compacto y extenso que pueda imaginarse” (Ayala, 1996, p. 17).

Finalmente, y a la vista de esta variedad de elementos (entrevistas con las fuentes, fotografías y recursos de época e imágenes conceptuales) había que buscar un acabado unitario y coherente que confiriese una identidad sólida a todo el conjunto. Tomando de nuevo el texto ayaliano que explica de un modo desenfadado que su libro de 1929,

“ha quedado reducido a un manojito de tirabuzones de celuloide, convertido en algo que – como la cabellera de la medusa- no tiene por donde agarrarse; que puede escurrirse, deshilachado por la actualidad (hay que intentar el heroísmo transitorio: acaso haya en las palabras que se lleva el viento una voz que perdure, dormida en las ramas)” (Ayala, 1996, p. 12)

Optamos por aplicar al heterogéneo conjunto de imágenes y recursos animados todo un proceso de postproducción tendente a imitar la textura analógica de las películas mudas de los años 20 a modo de rollos de 16 y 35 milímetros dispersos en un proyector o en una moviola de montaje que empiezan y terminan de forma dislocada. Esta estrategia nos sirve incluso para puntuar en la sintaxis fílmica, como sucede al final del relato de la llegada del tren a la ciudad de *Cazador en el alba*, en donde el enunciado de la dra. Barroso *“un film que se corta”* aprovecha el apagado repentino del proyector que lanza la película futurista recreada como punto y aparte en el discurso y cambio de tema (Broullón, Lara; 2013: 00:15:47).

Demos ahora un paso adelante: esta relectura y puesta en imágenes de los textos ayalianos vendrían a funcionar, metodológicamente, de forma análoga el estudio de la *dramaturgia* sobre un texto teatral o sobre el libreto lírico y rimado de una ópera. No es sólo qué se nos presenta, sino cómo se nos presenta: todos los componentes escénicos, pues la dramaturgia implica todo aquello que conforma una escena. Y toda escena exige una estética. En otras palabras: el proceso creativo, todo proceso creativo, requiere de una interpretación que ponga en pie la obra como *“producción de una escena significativa”* reviviendo el instrumento lingüístico *“de un modo específico”* (Bettetini, 1977, pp. 99-101).

5. Una hipótesis hermenéutica

Para la elucidación de estos procedimientos resulta imprescindible acudir a los planteamientos de la hermenéutica estética formulados por Hans Georg Gadamer (2012). En este sentido, en el de un *circulo hermenéutico* (*op. cit.*, pp. 447-458) por el que toda lectura es una *implicación cuestionadora* tanto del objeto de la lectura como del esquema de valores y sistema ideológico del lector, el lenguaje audiovisual interviene también en la lectura hermenéutica como herramienta de negociación, de preguntas y respuestas con un texto base a través de la elucidación de unas claves estéticas análogas a la búsqueda de una dramaturgia de las artes del espectáculo vivo.

En definitiva el proceso de estudio de la estética particular de un film no sería otra cosa que asumir y practicar los principios de *“aplicación”* e *“integración”* (*op.cit.*, pp. 410-414) de la hermenéutica estética por el que vendría garantizada una correcta comprensión (una entre varias posibles siempre y cuando este diálogo sea correcto) o *fusión de horizontes* creando un producto nuevo. Si Hans Georg Gadamer afirma que todo acto de lectura se realiza a través del lenguaje, que *“toda interpretación coloca al texto en la balanza de las palabras”* (*op.cit.*, p. 478), las traducciones intersemióticas serán, por tanto, un modo privilegiado de aplicación que *“convierte en signo”* todo aquello que aparece en cuadro (Bobes, 1987, p. 79).

Así sucede en el episodio que pone en imágenes el relato de la llegada del tren a la ciudad de *Cazador en el alba* (Ayala, 1988, pp. 67-68), además en relación con la sensación descrita por el propio Ayala en *Recuerdos y olvidos* (1991, pp. 75-79) y que coincidirá con la experiencia de la llegada a Madrid de Juan Ramón Jiménez o Gustavo Adolfo Bécquer. De nuevo sin medios ni recursos como para hacer una dramatización de época hemos mantenido la narración en *off* del texto ayaliano original eligiendo una animación (Broullón, Lara; 2013: -00:14:45-00:15:50) acorde

con la experiencia visual de las películas futuristas que Ayala consigna en sus escritos (1991, p. 134) al modo de un cierto tipo de cine contemporáneo⁹ que, apostando por la reconstrucción de elementos de *found footage* aprovecha los recursos de animación 3D mediante capas en principio fijas para recrear la memoria visual a la que el propio escritor granadino hace referencia constantemente.

6. Conclusiones

Desde un punto de vista formalista que conceptualice toda esta problemática como un tipo de traducción intersemiótica en base a una diferencia sustancial de códigos, hemos visto que existen unas correspondencias básicas entre el discurso científico de la investigación en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes y los medios audiovisuales. Estas correspondencias, a la luz de nuestra experiencia, parten de un conocimiento de la Historia del Cine, de los cineastas y de las películas (como se ha desarrollado en el apartado 3): 1) la confianza en la base ontológica del registro al modo de Roberto Rossellini y los cineastas de la modernidad sin por ello renunciar a la retórica ni a los artilugios brindados por las tecnologías cinematográficas; 2) el montaje entendido como una sintaxis, como una dialéctica entre elementos coordinados, subordinados y/o yuxtapuestos al modo de la escuela de montaje soviética de vanguardia revitalizada en la era digital; 3) la ligereza del dispositivo que permite un trabajo ágil y análogo al del discurrir del pensamiento intrapersonal, tal y como previó Alexander Astruc en su *Teoría de la Cámara Stylo*.

A nuestro modo de ver, el balance de situación nos sale positivo. Por tanto en la medida en que conozcamos, indagemos y hagamos autocrítica de los resultados podremos establecer dos niveles de investigación para el futuro. En primer lugar, en torno a los contenidos, temas y motivos tratados, con una vocación divulgativa que fomente la consolidación, impacto e internacionalización de la masa crítica en nuestras áreas de conocimiento, aprovechando el alcance y los cauces de las nuevas tecnologías digitales. Y en segundo lugar pero no menos importante, en un nivel metalingüístico. Esto es, pensando y reconsiderando el método, las opciones retóricas, los límites y posibilidades de la sustancia de la expresión que le es propia a la creación audiovisual. Desde esta doble perspectiva podríamos realizar una valiosa aportación al ámbito docente, aplicando la autoproducción documental digital y la reflexión sobre ella como método que implique al mismo tiempo un recurso didáctico (reflexión sobre el contenido) y un metadiscurso (reflexión sobre la forma) orientados al ejercicio real de cualquiera de las profesiones audiovisuales.

Finalmente, y a modo de coda, ha resultado especialmente gratificante tomar a Francisco Ayala como objeto de esta experiencia creativa, en tanto que este autor es un excepcional ejemplo de que la creación y la reflexión teórica no son ni mucho menos excluyentes. La sagacidad de sus observaciones sobre el cine, sus estéticas, sus estrellas, las argucias de la comedia y del drama y, sobre todo, el análisis que realiza la estructura sociológica de la producción, distribución y recepción del cine industrial no están reñidas en absoluto con el profundo aprecio por el cine y las películas ni con la creatividad. Sus obras de vanguardia y su estilo de escritura siempre inclinado hacia lo visual así nos lo confirman en el diálogo hermenéutico emprendido.

La lección de Francisco Ayala consiste en aquella recomendación que coloca en la introducción de *Indagación sobre el cine*: pensemos en el cine con rigor y con justicia, pero también “*amor, con encanto y hasta con cierto desenfreno*” (Ayala, 1996: 11). Y sobre todo no dejemos de pensar, de escribir, de crear... y ahora añadimos: tampoco cesaremos de filmar ni de pensar las imágenes en la sala de montaje.

7. Referencias bibliográficas y filmográficas

Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (2008). *Programa Academia para la acreditación docente. Guía de ayuda*. Madrid, ANECA. Recuperado de http://www.aneca.es/var/media/513118/academia_guia_ayuda_100420.pdf

⁹ Sirva como base e inspiración la estrategia de Mario Bellocchio en *Vincere!* (2009) colocando noticiarios y películas futuristas entre episodios o bien el procedimiento empleado por Jacques Rivette en *Nuit et Brouillard* (1955) o más recientemente por Ari Folman en *Vals con Bashir* (2008) por medio de la animación, como es nuestro caso, recurriendo a la imágenes híbridas para ilustrar aquello que desde una dimensión ética no podemos conservar ni tampoco dramatizar de modo alguno.

- Ayala, F. (1988): *Cazador en el alba*. Madrid: Alianza.
- (1991): *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza.
- (1996): *El escritor y el cine*. Madrid: Cátedra.
- (2006): *Indagación del cine*. Madrid: Visor Libros.
- Bazin, A. (1958): *Cinéma et télévision*. Entretien d'André Bazin avec Jean Renoir et Roberto Rossellini. *France-Observateur*, 442.
- Bettetini, G. F. (1977): *Producción significativa y puesta en escena*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bobes Naves, M. C. (1987): *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Taurus.
- Broullón Lozano, M. (2008). Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria. *CAUCE. Revista Internacional de Filología y su Didáctica*, 31, pp. 69-88.
- Broullón Lozano, M.; Lara Toledo, P. (2013). *A Circe cinematográfica (elogio del cine)*. Sevilla: L&B.
- Deleuze, G. (2004): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Durand, G. (1982): *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid: Taurus.
- Eco, U. (2008): *Decir casi lo mismo: experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, H.G. (2012): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Gobierno de España (1970): Ley General de Educación y Financiación de la Reforma Educativa 14/1970. *Boletín Oficial del Estado*, 4 de agosto de 1970, núm. 187, pp. 12525-12546. Recuperado de http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1070-852
- Gobierno de España (2007). Real Decreto 1312/2007, de 5 de octubre, por el que se establece la acreditación nacional para el acceso a los cuerpos docentes universitarios. *Boletín Oficial del Estado*, 6 de octubre de 2007, núm. 240, pp. 40653-40659. Recuperado de http://www.aneca.es/content/download/12359/152348/file/academia_01_rd1312.pdf
- Godard, J.-L. (2007): *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra.
- (2010): *Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.
- Jakobson, R. (1975): En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral, pp. 232-239.
- Ministerio de Educación y Cultura (2003). *La integración del sistema universitario español en el espacio europeo de enseñanza superior. Documento-Marco*. España: Gobierno de España. Recuperado de http://www.eees.es/pdf/Documento-Marco_10_Febrero.pdf
- Quintana, Á. (1995): *Roberto Rossellini*. Madrid: Cátedra.
- Reig, R. (et. al) (2004). *La inocencia perdida: reportaje sobre once cursos de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Sevilla (1989/1990 - 1999/2000), seguido de un epílogo (2001-2003): proyecto de experiencia docente en la asignatura "Métodos y Técnicas de la Investigación Periodística"*. Sevilla: Comunicación Social.
- Romaguera i Ramio, J.; Alsina Thevenet, H. (1998): *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Madrid: Cátedra.
- Rossellini, R. (2012): *India Matri Buhmi*. Roma: Flamingo Video.
- Vázquez Medel, Manuel A. (2007). *Francisco Ayala: el sentido y los sentidos*. Sevilla: Alfar.
- Weinrichter, A. (2004): *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.
- (2007): *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Gobierno de Navarra D.L.