

CINE, CULTURA Y EDUCACIÓN

por Ignacio Aliaga R.

Hablando de su experiencia formativa en el cine, Philippe Claudel, conocido escritor y director de cine, nos dice desde su libro “Bajo el árbol de los Toraya”, que “Estoy convencido de que, en el fondo, el cine puede prescindir de la cámara, de la película, de la sala. Hacer cine es decidir reorganizar los elementos que nos rodean. Es elegir contar una historia de la que formas parte. Es tomar el mando un poco y por un tiempo”

En estos días, en la calle Agostino Bertani de Roma, los dueños del “Cinema America” que lleva 20 años cerrado, intentan infructuosamente demolerlo para construir estacionamientos. Hace 5 años, los vecinos y jóvenes romanos, para detener el abandono y los intentos de demolerlo, se unen, lo ocupan y reinician proyecciones para el barrio: “limpiamos y reestructuramos, reactivamos la sala de proyección. Pasábamos clásicos, dibujos animados, comedias italianas...”, hasta que los echaron del América en 2014, la policía irrumpió y les desalojó”. Pero siguieron, alquilaron un lugar al lado y siguieron proyectando, cientos de personas invadían la calle, el Piccolo Cinema America, un cine minúsculo repleto de espectadores, pegado a uno de los teatros más grandes de Roma, sellado y vacío. Los veinteañeros “I Ragazzi del cinema América” pararon la demolición del edificio, dado que no se puede por ley destinarlo a otro uso. Mientras daban la lucha, ganaron un proyecto para financiar el cine del verano en la cercana plaza San Cosimato. Acudieron Ettore Scola, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Nani Moretti, el iraní Asghar Faradi (autor de El viajante), para brindarles su apoyo. Cada verano, la plaza se repleta de gente y el evento se convierte en el hecho cultural más importante de una capital europea”, según la crónica de Lucía Magi para el diario español el País.

De ese amor al cine, que hace movilizar a *I Ragazzi del Cinema America*, es que queremos hablar estar tarde. Del cine como experiencia artística y cultural, que nos conmueve, nos hace pensar y merece ocupar un lugar en la educación de nuestras niñas y nuestros niños.

“No puedo imaginarme la vida sin cine” nos dice Bruno, uno de los personajes del filme “En el transcurso del tiempo” de Wim Wenders¹.

Esta es una de las películas más notables en cuanto a declaración de amor por el cine, un viaje de un técnico en proyectoras de cine por la frontera de las dos Alemanias, una mirada plena de nostalgia y de vigencia sobre el destino de nuestro arte.

¿Cómo se ha iniciado la cinefilia en directores como Wenders, Bergman, Fellini, Godard, Saura, Buñuel, Kurosawa, Caiozzi, Littin, Ruiz?. ¿Cómo se ha manifestado en cada uno de nosotros?

Acompañando vuestra reflexión, vuestro ejercicio de memoria, quería compartirles que cuando era niño, como les debe haber pasado a muchos de ustedes, mi primer contacto con el cine fue obra de mi hermana mayor. Con ella esperábamos el fin de semana para esa mágica reunión en una sala oscura, en el Teatro de Buin. La película que ha sido imperecedera para mí, de aquella época es una película de género fantástico de terror, que tenía el nombre de “La cabeza maléfica”². Aún permanecen los recuerdos de esa imagen en que se unían la cabeza con su cuerpo, luego de permanecer por siglos enterrados en lugares lejanos, trayendo la paz a esas comunidades afectadas por esta maldición.

Después juntaba propinas para viajar un fin de semana al mes, desde Buin a Ñuñoa, para llegar corriendo con mis primos al tercer piso del Cine Hollywood, en Irarrázaval, y gozar el programa, que incluía una serial de

¹ “En el transcurso del tiempo” (Im Lauf der Zeit). Director: Wim Wenders. 1976, Alemania.

² “La cabeza maléfica” (The Thing That Couldn't Die). Director: Will Cowan. 1958, EEUU.

suspense y súper héroes, y una película de vaqueros. Todos los niños y niñas presentes zapateábamos hasta más no poder para acompañar la aventura de nuestros héroes de la pantalla.

Años después leyendo a Jacques Derrida, en “El cine sus fantasmas” (Cahiers du Cinema, abril 2001), él asevera que “el cine es un arte mayor del entretenimiento”, “sería el único gran arte popular”, y que “la experiencia cinematográfica pertenece de cabo a rabo a la espectralidad, que yo relaciono con todo lo que se puede decir del espectro en psicoanálisis, o con la naturaleza misma de la huella”. Derrida nos entrega una pista al interesarse en el cine por su régimen de creencia (el espectador cree) y señala que esta fenomenología no era posible antes del cinematográfico, pues corresponde a la técnica particular del cine.

Ahí nació mi cinefilia, que no me abandonará jamás. Me gustaría estar en sus cabezas para descubrir cómo fue la iniciación de ustedes. A mis alumnos siempre les pido que anoten las 10 películas que más los han marcado, no las mejores películas de la historia del cine, sino las que marcaron con más impacto en sus vidas. Hace unos pocos días hicimos la experiencia con un nuevo grupo. Me di cuenta que costó al comienzo verbalizar las películas que los habían marcado, pues con un poco de vergüenza confesaron títulos que la mirada académica pudiera no valorizar como los grandes filmes.

La cinefilia es lo que nos hace aficionados al cine, una especie de cultura, que se alimenta de una participación que no se satisface simplemente por el entretenimiento, sino por explorar los códigos que el arte del cine ha venido desarrollando, como dice Jacques Rancière, “una manera de romper por completo las legitimidades estéticas constituidas”, de tal modo que el cine no era solamente aquel que contenía meditaciones sobre la vida en estructuras visuales elaboradas, sino también aquel de los westerns de John Ford, Raul Walsh o Sam Peckinpah, o aquel del suspense de Hitchcock, o del humor de Jerry Lewis. Los cinéfilos de la “nueva ola francesa” primero valorizaron a los cineastas americanos de los grandes géneros y luego dieron origen a la era moderna del cine, con sus innovaciones en el relato

y el enfoque existencialista de sus personajes. Es también aquel primer grupo de cinéfilos chilenos y latinoamericano que, salidos de los cine clubes de los años cincuenta, abiertos al goce del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, e influidos por la relación de la estética y la política del cine cubano, abrirán las alamedas al nuevo cine latinoamericano y chileno.

1. Cine, cultura y patrimonio

*El hombre ha montado una negación de la muerte
(la muerte es pérdida de recuerdo, pues yo quiero memoria)
porque sabe que va a morir.
La cultura es nuestra prótesis de inmortalidad.
(Fernando Savater)*

*“Toda creación tiene sus orígenes en las tradiciones culturales,
pero se desarrolla plenamente en contacto con otras.
Esta es la razón por la cual el patrimonio, en todas sus formas,
debe ser preservado, valorizado y transmitido a las generaciones futuras
como testimonio de la experiencia y de las aspiraciones humanas,
a fin de nutrir la creatividad en toda su diversidad
e instaurar un verdadero diálogo entre las culturas”*
(Declaración UNESCO Sobre Diversidad Cultural y Creatividad) (1)

Una reflexión ante la obra y la creación, no podemos dejar de expresar, al iniciar estas líneas sobre el cine y su valor como expresión cultural y su impacto en la educación.

Al repasar las obras audiovisuales en cualquier libro de historia del cine, una presión indescriptible nos asalta. La cantidad de metros de imágenes que han registrado, desde el despertar del siglo XX, la aventura de nosotros los humanos, y que hoy no es posible ver, es estremecedoramente enorme.

La ignorancia, la desidia, la falta de conciencia acerca del valor histórico de los registros audiovisuales, cuando no la bestialidad y la intolerancia, han

causado la irreparable pérdida de tantos y tantos acontecimientos registrados por los cineastas chilenos, latinoamericanos y en todo el mundo.

Por ello estamos ciertos de la necesidad de promover con más fuerza aún la valorización del patrimonio audiovisual. Por una parte, desde el propio medio audiovisual, pues la conservación de las obras es al menos la memoria de la producción. Por otra parte, desde la sociedad, pues esta conservación constituye la configuración de la memoria de cada pueblo y de la humanidad entera.

Una política cultural en lo audiovisual, en lo que atañe a la conservación y difusión patrimonial, debe participar en la formación del público, en el desarrollo de la industria y en la valoración del audiovisual como un monumento de la historia del país.

Desde hace un tiempo, los historiadores han ido incorporando el uso de las filmaciones, obras o registros documentales, como fuente relevante para la investigación. Claudio Rolle, historiador chileno, se aventura a señalar a los registros documentales como monumentos históricos. Es así que son frecuentes las interrelaciones entre especialistas de diversas áreas, tanto de la historia, de la antropología, de la estética, para llevar adelante investigaciones acerca de las imágenes y la cultura.

Es bien cierto que, a pesar que en las obras interviene el punto de vista de un director, ellas permiten escudriñar en el momento en que éstas fueron filmadas, como así también en el estado de la cultura y la sociedad. Desde una mirada etnocentrista, que se aprecia en las filmaciones sobre Chile de la primera mitad del siglo XX, hasta la presencia de las clases populares en las obras de los 60. Un filme, como una expresión artística, nos permite encontrar en la mágica luz de la pantalla, la presencia del ser humano en su constante batalla por sobrevivir y perpetuar su paso por el mundo, en las grandezas y miserias con que ha signado su aventura desde 1895. 3

2. Cine y Cultura

"El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia."

(María Zambrano, filósofa española)

Las anteriores reflexiones sobre la memoria y el cine, nos conducen a preguntarnos por el sentido de la creación, la que busca representar mundos, en particular en este rincón del planeta que conforman los países del sur de América.

Todos los que estamos acá hemos tenido una máquina fotográfica o un video en las manos y sabemos lo que significa tratar de producir alguna imagen significativa y lo inalcanzable que es a veces producir una imagen que nos represente realmente.

En la película "Belleza Americana" de Sam Mendes (EEUU, 1999), aparecía la imagen que producía el joven protagonista Wes Bentley con una bolsa plástica dando vueltas, movida sólo por el viento contra una pared de ladrillos. Si hay alguna imagen recordable que yo he encontrado en las películas actuales, es esa bolsa dando vueltas, y cómo expresa esa bolsa lo que ese muchacho y lo que la película están tratando de decirnos, cuando los propios adultos del filme parecen extraviados y perplejos, como nuestra civilización.

Un gran cineasta ruso ya fallecido, Andrei Tarkovski, uno de los grandes maestros, decía que *"la imagen cinematográfica, a veces inalcanzable, tiene que lograr producir a través de lo que está puesto en la pantalla algo que no es el simplemente mostrar un objeto, sino lo que puede sugerir a partir de allí como un elemento más trascendente, que trata de profundizar más allá de la imagen misma"*.

Por eso digo que tenemos la dificultad adicional en el audiovisual de, a través o intermediado por una tecnología, tratar de producir algo como eso. Más aún, cómo producir un enigma que guiará nuestro interés hasta el fin.

Es así que desde hace un tiempo me ha preocupado adentrarme en el misterio de la creación en el arte. La necesidad de plantearse ante la globalización estandarizante y ante la necesaria promoción de la diversidad cultural, especialmente desde el campo del cine y el audiovisual, de reflexionar nuestras capacidades de autodeterminación para una libertad de la creación, me hacen atreverme a compartir las siguientes líneas.

Cabe ahora le pregunta: ¿Para qué escribimos y filmamos?

Roland Barthes confesaba: *“El que os está hablando en estos momentos tiene que reconocer una cosa: que le gusta salir de los cines. Al encontrarse en la calle iluminada y un tanto vacía (siempre va al cine por la noche, entre semana) y mientras se dirige perezosamente hacia algún café, caminando silenciosamente (no le gusta hablar, inmediatamente, del filme que acaba de ver), un poco entumecido, encogido, friolento, en resumen somnoliento: sólo piensa en que tiene sueño, su cuerpo se ha convertido en algo relajado, suave, apacible: blando como un gato dormido, se nota como desarticulado, o mejor dicho (pues no puede haber otro reposo para una organización moral) irresponsable. En fin, que es evidente que sale de un estado hipnótico. Y el poder que está percibiendo, de entre todos los de la hipnosis (vieja linterna psicoanalítica que el psicoanálisis sólo trata con condescendencia), es el más antiguo: el poder de curación.”* (Roland Barthes, 1975)

Pensemos por un momento que esa hipnosis, que precede a la reflexión del espectador después de ver un filme, es lo que perseguimos con cada película que se realiza. Cuando una película no produce ese efecto, estamos ante la presencia de una película de menor valor artístico, que a lo mejor ganó mucho dinero, pero que no impactó culturalmente.

En un país como el nuestro, que ve incrementadas las posibilidades de producir y realizar películas, merced a la política pública de 1998 y la Ley de fomento al audiovisual del 2005 y al propio desarrollo de la actividad audiovisual, con cerca de veinte estrenos y varias decenas de películas en producción, con un aumento de interesados en expresarse a través del cine, con una presencia constante de imágenes cinematográficas producidas en

el país, y que hoy vuelve a debatir los temas de la libertad de expresión y de la creación, conviene preguntarse entonces acerca de cómo, para qué y para quienes escribimos y filmamos.

De allí surge entonces el desafío del sentido de la creación de quien inventa imágenes y sonidos que conformarán un filme. ¿Qué es lo bueno y qué es lo malo para el ser humano?. ¿Qué quiero ser, o sea, qué quiero expresar?. Estas preguntas que la ética nos propone son viejas pero marcan una siempre vigente cuestión, en especial para los creadores. Schopenhauer la precisa de mejor manera al señalar: *“el problema de la autodeterminación no consiste en si puedo hacer lo que quiero, sino en si soy libre de querer lo que quiero”*. Por una parte, esta línea a que vuelve la filosofía moderna centra el núcleo más profundo de la subjetividad. Asimismo, estos desafíos de la ética, asociados al arte y la cultura, no son problemas nuevos en el rol del arte y el artista, y también del espectador de cine.

Agrega el filósofo español Fernando Savater: *“¿que es lo que quiere el individuo? Llegar a ser plenamente yo, es decir no-cosa,;mantenerme, dice, en una totalidad abierta en la que pueda confirmarme como autodeterminación, o sea, como creación y libertad. Para ello debo ser reconocido –identificado- por otro sujeto al que a mi vez haya reconocido como tal. ¿Cómo puedo lograrlo?”*. Se pregunta y responde Savater, *“que es a través de instituir una comunidad de sujetos de la que ningún objeto infinito quede por principio excluido, en la que se pacten relaciones de auténtica y explícita reciprocidad y donde a nadie le sea menoscabada ni vedada la realidad de lo posible”*. Y agrega que, *“lo que el YO quiere es reconocimiento de su abierta totalidad creadora, relación de mutuo apoyo y estímulo con el otro, obtenible en una comunidad social en que la voluntad de reconocimiento y la autodeterminación humanas hayan encontrado una adecuada institucionalización.*

Gilles Deleuze, en la conferencia “¿Qué es el acto de creación?” (dictada en la Fundación Femis en 1987), al preguntarse ¿qué es tener una idea en algo?, reflexiona que “no se dice, voy a hacer tal película. Tiene que haber

una necesidad, si no, no hay nada”. Se dirige a la audiencia y les dice, “ustedes que hacen cine, ¿qué hacen?, yo diría, lo que ustedes inventan, no son conceptos, pues esa es tarea de la filosofía, inventan lo que podríamos llamar “bloques de movimiento-duración; el cine supongamos que cuenta historias con bloques de movimiento-duración. Y la serie que le es común a todas (ciencia, filosofía, arte, cine) es el espacio tiempo. Jacques Ranciere reivindica el concepto de la fábula cinematográfica por sobre el relato o la historia, para designar algo como la intriga, como el “plot” inglés, es decir, la forma ficcional que mantiene cohesionado un relato, donde el cine busca poner una fábula sobre otra; se trata más bien, dice Ranciere, de una película de doble historia, donde está lo que cuenta el guión y está lo que cuenta la película misma (a través de la articulación entre tiempos, de la articulación entre varias fábulas, de la forma cinematográfica, de los componentes de estilo como el caso de Hitchcock). “Bueno – dice Ranciere – , fábula es una película construida sobre un guión, una película construye una fábula con el tiempo, con las imágenes y el tiempo de la película, y también el cine cuenta historia sobre lo que es el cine. Esto da al menos tres fábulas...”

Vuelvo el recuerdo hacia al viejo Jean Renoir, quien decía que la forma es ya el contenido. Esto es, cuando un artista decide trabajar en una obra, impelido por la necesidad de expresar una determinada cuestión, está simultáneamente pensando tanto en su tema como en la forma con que la obra asumirá ese tema. De allí surge relevante la capacidad de autodeterminación del artista para plasmar su obra a través de la narrativa temática (los contenidos) y la narrativa modal (el modo de la expresión).

Así se abren relaciones necesarias entre creador y público, sobre lo que volveremos más adelante.

Pero dado entonces que el ser humano concretiza esta relación ética a partir de una comunidad determinada, debiéramos entender que hay una manera en que dicha tendencia se efectúa, desde “la tierra y los sueños” como dice Bachelard. En un mundo, o realidad, en que la globalización de

la economía y los medios de comunicación han instalado una proyección cultural estandarizante, parece ser necesario entender que la ética y la cultura, dimensiones que apelan al individuo y a la comunidad de sujetos, requieren ser reflexionadas para que la actividad humana orientada a la “poiesis” aristotélica, pueda dejar como remanente productos que efectivamente respondan a los sueños y a la tierra. Castoriadis, filósofo africano de origen griego, formado en Francia y que ejerció su academia desde el país galo, una influyente figura del pensamiento contemporáneo, se definía a sí mismo como *“un hijo de la tierra y del cielo estrellado”*.

Es esa la actitud ética del artista, cuestión que debe ser comprendida al momento de establecer la manera en que la comunidad social institucionaliza el reconocimiento y la autodeterminación en que éstos pueden llevar a cabo su actividad, y al mismo tiempo, como en un espejo, devuelve al artista su grado de responsabilidad en el ejercicio de su expresión que atiende a un reconocimiento profundo con el otro yo que le escucha, le ve o le lee. De aquí deviene a mi juicio que la responsabilidad del artista es resistir la superficialidad y aspirar a la profundidad.

Nuestros cines

En nuestro territorio del sur del mundo, los creadores han venido ensayando aproximaciones para responder a ese misterio de la creación y a la responsabilidad del artista. Creaciones cinematográficas que deben luchar para llegar a sus destinatarios en condiciones difíciles, dada la conformación del cine como industria cultural que deja escaso espacio en el mercado para las producciones propias, en un mercado dominado por la hegemonía del cine norteamericano.

Para acotar un tanto esta mirada, bástenos fijarnos en el período más reciente, desde los nuevos cines de los 60 a los nuevos cines de los 90.

Según comentan varios intelectuales del cine, desde Gilles Deleuze en Francia a latinoamericanos como el brasileño José Carlos Avellar, entre otros, las dimensiones políticas y culturales del cine de la región han

marcado desde esos nuevos cines de los 60 una línea de conexión pero también inflexiones relevantes.

Avellar comenta que en el cine de los 60, *“las relaciones familiares y los trazos individuales de los personajes aparecían fuera de foco, para que pudieran ser comprendidos como representaciones de la escena política y social, para desplazar el conflicto de lo particular hacia lo general”*. Estábamos ante un cine político clásico, al decir de Gilles Deleuze (que lo analiza en referencia a los nuevos cine neorrealista italiano y nueva ola francesa, que tanto influyeron en nuestros nuevos cines), donde *“el pueblo -que hasta antes de esa época parecía ausente de las pantallas- constituye el objeto de la representación; los problemas estéticos giran en torno a la problemática de mostrar la opresión del pueblo, su dolor, su sojuzgamiento, y los hallazgos se cifran en captar más profundamente lo popular”*. Se entendía una suerte de misión para el cine.

Así es que aparecen los retratos de *“Alias Gardelito”* de Lautaro Murúa (1961) en Argentina, *“Vidas Secas”* de Nelson Pereira dos Santos y *“Dios y el Diablo en la tierra del sol”* de Glauber Rocha (1964) en Brasil, o el hombre solo ante las diferencias sociales de *“Morir un poco”* de Alvaro Covacevich (1966), el niño que pierde la inocencia en una ciudad inhumana en *“Largo viaje”* de Patricio Kaulen (1967), la familia que sucumbe ante la injusticia en *“Valparaíso mi amor”* de Aldo Francia (1969), el niño salvaje ante la pena de muerte de *“El Chacal de Nahueltoro”* de Miguel Littin (1969) o las relaciones familiares desquiciadas por la relación dominante-dominado de nuestra sociedad en *“Los tres tristes tigres”* de Raúl Ruiz (1969). Asimismo, tendencias más radicales, como el tercer cine conocido como el cine militante de Fernando Solanas y Octavio Getino, autores de *“La hora de los hornos”* (1968) y nuestro Patricio Guzmán, autor del tríptico *“La batalla de Chile”* (1975-1979) entre otros notables documentales, y el llamado 4ª cine o cine experimental, donde resaltó Alejandro Jodorowsky, autor de *“El Topo”* (1970), ilustres cineastas aún vigentes, que desbordaron los límites del cine convencional y ampliaron las opciones de difusión y de producción de un cine imperfecto.

Este momento del cine en nuestros países sufre una fractura dolorosa. Los golpes de estado que se suceden en Latinoamérica, y en particular para nuestro análisis en Brasil, Chile y Argentina, interrumpen dramáticamente ese proceso en desarrollo. Al salir de las dictaduras, por el impacto que ellas provocaron sobre los individuos, a los que debíamos agregar los cambios en la producción de cine, por las nuevas tecnologías y el propio espectáculo cinematográfico, se observa un período de transición. Desde los 80 y hasta bien avanzado los 90, dependiendo del proceso que cada país vivía, se conocieron numerosas películas que aludían a la situación política bajo las dictaduras, los llamados “años de plomo”. Filmes sobre la violencia institucional, económica y física, como los argentinos “Tiempo de revancha” y “Últimos días de la víctima” (Adolfo Aristarain, 1981-1982), y “La historia oficial” (Luis Puenzo, 1984), y los chilenos “Nemesio” (Cristián Lorca, 1985), “Hijos de la guerra fría” (Gonzalo Justiniano, 1986). “La Frontera” (Ricardo Larraín, 1991), “La luna en el espejo” (Silvio Caiozzi, 1986-1990), “Imagen latente” (Pablo Perelman, 1987), “Los Náufragos” (Miguel Littin, 1994), entre otros.

Pero pronto comenzó una transición hacia problemáticas más individuales. En 1983, el argentino Sergio Renán realiza “Gracias por el fuego”, basado en un texto de Mario Benedetti, para exponer el conflicto con el padre, como una metáfora sobre nuestra sociedad, que deviene en una temática ampliamente desarrollada, y que abre las puertas a los nuevos cine de los 90.

En los 90 (especialmente desde la mitad de la década), según Avellar, adviene un nuevo cine, donde *“el foco parece concentrarse en lo individual y en las relaciones familiares, para que los personajes puedan ser sentidos como reafirmación de la escala política y social en lo individual, en la familia”*. Justamente, como ya se veía, *“el padre como país, la autoridad, y la madre como la fragilidad de la nación”*. Agrega Avellar que *“el padre es impulsado por un aire de tragedia, una presión externa más fuerte, que*

determina lo que debe hacer, ya sea por la brutalidad de su presencia o por la agresividad de su omisión o su ausencia, como en "Estación Central" de Walter Salles (1998), como una representación /reproducción del poder latinoamericano, del Estado, del país, en el espacio familiar opresor que se explica a sí mismo como protector. Donde los padres se acuestan sin ningún proyecto, lo que importa es el encuentro entre los hermanos". Lo mismo pasa, dice Avellar, en "La ciénaga" de Lucrecia Martel (Argentina, 2001), donde los hijos del noroeste argentino apuntan a uno y otro lado, el alcohol entra por una puerta y no sale por la otra, acaeciendo una pérdida de voluntad casi suicida donde nadie ve a la madre sangrando en el piso. Agrega el caso de "Ciudad de Dios" de Fernando Meirelles (2002), donde se expresa "la brutalidad descontrolada de los arrojados al margen de la sociedad".

Gilles Deleuze defiende su tesis de que el cine moderno es político, pero a diferencia de los nuevos cines de los 60, ahora porque *"sabe mostrar que el pueblo es lo que falta, lo que no está"*; dice Deleuze que en muchos filmes el pueblo ya no existe, o no existe todavía, y su objetivo pareciera ser mostrar su falta, apostando por la invención de un pueblo una vez constatada su ausencia. Considerando que para Deleuze, al igual que para Jacques Rancière, el cine es político, pero como agrega este último, no lo es por los mensajes y sentimientos que transmite acerca del orden del mundo, ni por la manera en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales, sino que lo es por la misma distancia que toma con respecto a sus funciones, por la clase de tiempo y de espacio que instituye, por la manera en que recorta este tiempo y puebla este espacio. Es así que este sentido se manifiesta para ambos, porque el cine es una práctica del montaje, es a través del montaje, a través de esta forma de articular el espacio- tiempo y de priorizar y relevar que es político. (El malestar en la estética. Jacques Ranciere. Clave Intelectual, Buenos Aires, 2012)

En América Latina esto pareciera expresarse en nuestros nuevos cines, donde se abren paso nuevos directores que trabajan más en la tradición

del neorrealismo, en filmes intimistas, historias minimalistas, conmovedoras, donde lo que importa no es la llegada, es el camino, no el resultado, sino el proceso. Películas argentinas como “Pizza, birra y Fasso” (1998) y “Bolivia” (2001) de Israel Adrián Caetano, “Mundo grúa” (1999) y “El bonaerense” (2002) de Pablo Trapero, o las películas de la ya mencionada Lucrecia Martel, “La niña santa” (2004) y “La mujer sin cabeza” (2008), y desde Chile en películas como “La fiebre del loco” (2001), “Machuca” (2004) y “La buena vida” (2008), las tres de Andrés Wood, en las cuales los individuos se debaten ante el marco de la historia del país, o en filmes de novísimos directores, como “Sagrada familia” (2004) y “Navidad” (2009) de Sebastián Lelio, o los filmes “Sábado” (2003), “En la cama” (2005) y “La vida de los peces” (2010) de Matías Bize, y “Play” (2005) y “Turistas” (2009) de Alicia Scherson, “Matar un hombre” (2014) de Alejandro Fernández, recientemente “Rara” (2016) de Pepa San Martín y “Mala junta” (2017) de Claudia Huayquimilla, que cuestionan los valores de los padres y expresan un desamparo.

Como un apunte transitorio, al aventurar una mirada sobre el perfil del cine chileno, que aún no deja los clamores de los sesenta y ya tiene que encaminar sus trancos al siglo veintiuno, en una apreciación de sus temáticas y aspectos formales, observamos que evidentemente apunta más a la diversidad, al azar, que a características homogéneas.

Así, pienso que los estrenos desde 1999 hasta la fecha comienzan a configurar los caracteres que marcarán la producción, diversa en forma y contenido, y quizá debido justamente a la coexistencia de cinco generaciones de directores: desde aquéllos formados en los años 60, como Miguel Littin (“*Dawson Isla 10*”, 2009), una segunda, formada en los 70, como Silvio Caiozzi (“*Coronación*”, 2000), y Valeria Sarmiento (“*Amelia López O’Neill*”, 1990), la tercera, que emerge en Chile durante la dictadura militar, como Gonzalo Justiniano (“*B-Happy*”, 2003) y Juan Carlos Bustamante (“*El vecino*”, 2000), o que surge en ese período en el exilio, como Sergio Castilla (“*Te amo, Made in Chile*”, 2001), Andrés Racz (“*Tendida mirando las estrellas*”, 2003-2010), Luis Vera (“*Los bastardos en el paraíso*”,

2000, coproducción Suecia-Chile), Orlando Lübbert (*"Taxi para tres"*, 2001), y Sebastián Alarcón (*"El Fotógrafo"*, 2002, coproducción con España), una cuarta generación que se da a conocer en los 90, proveniente del video, el cortometraje y la publicidad, como Cristián Galaz (*"El chacotero sentimental"*, 1999), Edgardo Viereck (*"Desde el corazón"*, 2009), Martín Rodríguez (*"En un lugar de la noche"*, 2000), Alex Bowen (*"Mi mejor enemigo"*, 2006), Andrés Wood (*"Machuca, 2004"*), y la novísima que surge de las escuelas audiovisuales, como Jorge Olguín (*"Ángel negro"*, 2000), Nicolás Acuña (*"Paraíso B"*), Sebastián Lelio (*"Navidad, 2009"*), Sebastián Silva (*"La Nana"*), Andrés Waissbluth (*"Los debutantes"*, 2003), Matías Bize (*"En la cama"*, 2005), Ernesto Díaz (*"Mandrill"*, 2009), Alejandro Fernández (*"Huacho"*, 2009), Pablo Larraín (*"Tony Manero"*, 2008). Esta lista parcial, propone una diversidad que constituye el valor agregado del cine chileno de la presente década, pero también marca el hecho de que estamos frente a una cinematografía que no acaba de constituirse.

3. Cine y educación.

Entretanto, muchos cambios han ocurrido en el campo del cine y el audiovisual. En el mundo, una profunda transformación en el espectáculo cinematográfico ha tenido lugar. La incorporación definitiva de la televisión como el medio de entretención masiva y como una ventana de exhibición de películas, ha modificado los hábitos de consumo cultural de la población en todas partes del mundo; en nuestro país, un 95% en promedio de la gente reconoce que ve televisión, contra un 35% que reconoce ir al cine, como lo han revelado las recientes encuestas de consumo cultural en Chile (2005). Al mismo tiempo, se han incorporado otras ventanas para ver películas, como la tienda de arriendo de videos, la masificación de la venta de videos, incluyendo la piratería, los medios de transporte, el acceso a películas y otras formas audiovisuales a través de Internet. El espectáculo de las salas de cine ha debido buscar una nueva fórmula), las multisalas -un centro de entretención generalmente asociado a los megacentros comerciales-, que en nuestro país se incrementan a partir de los años noventa (1995) y que hoy ensaya con el cine 3D. Con todo

ello, la cantidad de películas que cada habitante ve durante su vida se ha multiplicado de una forma insospechada.

En una dimensión de país, con el advenimiento de la democracia, se generan también condiciones que favorecen la producción de la cinematografía nacional: políticas públicas y ley de fomento al cine nacional, una nueva ley de calificación cinematográfica que elimina el flagelo de la censura, el propio desarrollo de la actividad y los nuevos especialistas egresados de las escuelas. Como resultado, en la última década, más de una docena de estrenos anuales permiten a los chilenos tener la oportunidad de ver en la pantalla lugares conocidos, historias familiares y personajes reconocibles.

Sin embargo, las multisalas, presionadas por el cine norteamericano, ofrecen espacios limitados en cuanto a permanencia en pantalla y a cobertura territorial para las películas chilenas, observándose una disminución preocupante de espectadores a nuestras películas. Recientemente, la consolidación del cine digital podría diversificar las salas, favorecer redes de salas independientes y abrir espacios para los nuevos cines latinoamericanos. Ya se encuentran en funcionamiento redes de salas digitales independientes.

La formación de espectadores

Constatamos que necesitamos incrementar los espectadores que ayuden al artista a cumplir su rol, al estar en condiciones de establecer una profunda relación con su obra y, por tanto, que pueda disfrutarla, discutirla, confrontarla y, sobre todo, hacerla parte de su memoria, de su patrimonio. Recordemos que la obra cinematográfica es una experiencia de comunicación. En este punto es bueno recordar que una narración fílmica forma parte de un proceso comunicacional artístico. Cuando enfrentamos un filme, lo primero que nos preguntamos es ¿quién narra?. La figura de un creador siempre saldrá inmediatamente a nuestra mente. Pero debemos recordar que ese autor generalmente no está solo, hay un coguionista, un

productor, fotógrafos, músicos, inclusive muchas veces un escritor que creó la base literaria, esto es, lo que llamamos una instancia narrativa, ese mega narrador que propone con su obra el inicio de un diálogo artístico. La obra se trasmite a través de un filme que contiene ese relato con un punto de vista particular sobre la condición humana, la que ha vivido un complejo proceso técnico-industrial tanto como artístico. El espectador o narratario, de acuerdo a su capacidad de lectura de la obra, podrá completar el circuito comunicacional y plantear su propia visión de la obra. En muchas ocasiones ese narratario se enfrentará a películas que corresponden a una instancia narrativa externa, que propone un relato que contiene una historia manipuladora o culturalmente ajena. Es por ello que para que en la experiencia comunicacional se genere realmente un diálogo entre artista y espectador, éste debiera estar preparado, ser formado como espectador activo y dialogante.

Volvemos a Jacques Rancière, que introduce el concepto de “régimen estético”, donde señala que lo que llamamos “arte” u “obra de arte” se define como tal a partir de un régimen de experiencia, que sugiere modos de recepción sensible de dicha obra devenida en arte, la que vive un momento estético que considera pertenecer a un tiempo, a una civilización, a un pueblo y así sucesivamente. Agrega que también pertenece al régimen estético un pensamiento de la comunidad estética. Por ello enfatiza la educación estética de la humanidad, para que se constituya una comunidad fundada en la experiencia sensible y ya no en las leyes, las instituciones.

Es con la perspectiva más integral de la estética, que la formación de los estudiantes en cine incide en constituir personas sensibles. Procurar la igualdad de las personas en su participación democrática en la experiencia artística de cine, no es solo por abordar las desigualdades económicas y las territoriales, sino que abordar la desigualdad estética.

Podemos sugerir preguntas: ¿existe un rol del arte del cine en la educación? ¿qué puede aportar el audiovisual en la educación?

Para abordar las preguntas iniciales, es apropiado reconocer que por una parte está la tendencia natural en nosotros en el interés de que el arte cinematográfico y audiovisual forme parte y enriquezca la formación de los alumnos, para beneficio del arte cinematográfico.

Existe también otra dimensión que tiene que ver con la formación integral y que responde a las preguntas ¿qué le puede aportar el arte como el audiovisual en su formación integral a los alumnos? ¿De qué manera esta relación se pueda establecer de un modo mucho más fuerte, más interactivo?

Gabriela Mistral (1889-1957) fue una entusiasta receptora del cine a la educación. Decía *“creo que el cine es el acontecimiento de mayor bulto que ha venido a llamar a las puertas de las escuelas, colegios y universidades, pero sé también que la alarma del magisterio sigue creciendo por causa de que el cine y la recién nacida televisión no han vivido aún en anchura de tiempo, de lugares, de crítica, y sobre todo carecen del material pedagógico indispensable, que no es todavía ni suficiente ni cualitativo”*. Alertaba acerca del cuidado que se debía tener al escoger películas para la escuela, *“por la proliferación de películas que corrompen a las masas”*, pero concluye señalando que *“gracias al auge que ha obtenido el cine, los profesores comprenderán que el huésped cuya presencia les pareció un peligro, es realmente el mayor y el mejor de los aliados”*.

*“¡Con qué alegría yo vi y oí la primera clase hecha a
cuatro anchas imágenes!*

Se trataba del invierno y del estío en África, Asia, Europa Nórdica y el Trópico sudamericano. Se daban los tipos de deportes en esos lugares y la vida de los Continentes bajo las estaciones extremosas. Ninguna clase escolar de tipo verbalista habría podido dar a los muchachos, ni aun por el profesor más ilustre, el caliente interés de aquella cinta viva, coloreada por la vida misma y asistida en su relato de movimiento, de expresividad, de color y de calor, de arte, belleza y verdad”

Gabriela Mistral. Julio-agosto 1956

(En Magisterio y Niño, 1979. Edición reciente: Pasión de enseñar. Universidad de Valparaíso, 2017).

Comparto la preocupación de que normalmente las artes están visualizadas como un elemento separado del conjunto de la educación, casi como una actividad complementaria, muchas veces alternativa.

En otros foros se ha ido concordando en que el gran desafío de la educación hoy en día es cómo las artes, con sus potencialidades, influyen en la formación de la personalidad, lo que llaman los expertos el desarrollo de las capacidades abiertas. Existe un amplio convencimiento de que las artes en general debieran pasar a formar parte integral de la formación y no simplemente como una actividad alternativa y a veces secundaria.

Pensemos por un momento que actualmente la televisión es una realidad mediática que ha superado todas las expectativas, incluso de la ciencia-ficción y ya es parte básica de la realidad cotidiana de la gente. Las encuestas de consumo cultural señalan que más del 90% de la población reconoce que su principal fuente de consumo cultural es la televisión.

Algunos expertos plantean que la televisión y ahora el internet, han roto el tabú del conocimiento, esto es, que los chicos cuando llegan al colegio ya conocen mucha información a través de la televisión y de la internet. No es el maestro el que abre la puerta al conocimiento, sino que ese conocimiento llega con el niño y por lo tanto su problema es más bien cómo puede discriminar en relación con el conocimiento que ha adquirido.

Algunos expertos manifiestan que el gran desafío de la educación hoy en día no está simplemente en la entrega de información o de instrucción de información, sino más bien en como la educación puede abordar el gran desafío del desarrollo de la personalidad, que es una de las cuestiones que con mayor fuerza se da en aquellos chicos que están en situación de vulnerabilidad o de riesgo. Este es un tema muy relevante que trabajar. Nos hemos dando cuenta de que si hay algún campo en que el arte del audiovisual y en general de las artes, pueden aportar a la formación

integral, ése es justamente el desarrollo de las capacidades abiertas. Se ha planteado que la educación en el campo de las capacidades abiertas es la que permite formar una persona capaz de pensar, de tomar decisiones, de seleccionar información relevante y de relacionarse positivamente con los demás. Más aún, debe desarrollar la capacidad de abstracción, la creatividad, la capacidad de pensar de forma sistémica, la capacidad de asociarse y emprender proyectos colectivos. En este ámbito, dice Fernando Savater (en *El Arte de Educar*), es posible proponer a los educandos los modelos de autoestima, de cómo enfrentamos nuestra relación con la educación.

Desde la perspectiva de las artes audiovisuales un primer interés está en formar espectadores críticos, es decir, personas sensibles que enriquezcan la apreciación de las artes. También que de una manera complementaria sean espectadores más sensibles y más interesados en las producciones audiovisuales nacionales. Para ello la experiencia del análisis colectivo de una obra cinematográfica y la experiencia de construir sus propios discursos audiovisuales son determinantes en la experiencia formativa.

El cine y el video permiten a los alumnos plantear un espejo de sí mismos. Como sabemos, en el caso del video en particular se trata en general de experiencias colectivas. Es necesario que alguien sostenga la cámara, Habrá otro que estará al frente entrevistando a alguien, otro editará, alguien va musicalizar, en fin... Es una experiencia colectiva donde la asociatividad y los roles sociales se van intercambiando, lo que les permite ponerse en varias situaciones durante ese proceso.

Estas experiencias permiten a los niños que valoricen altamente el trabajo colectivo. Finalmente esa experiencia va a ser mostrado a otras personas. Para algunas eso va ser interesante, para otras será divertido y para otras, emocionante. La autoestima de lo que ahí está colocado va a ser también un elemento que va a potenciar esta expresión. La difusión del video producido les va a reforzar el nivel de autoestima.

Un par de experiencias

Video creación

Voy a contar un pequeño caso: en Chiloé, en una zona que se llama Quicaví que está en la comuna de Quemchi, se hizo una experiencia que se ha dado a conocer por un programa de televisión que es el TV 8, el canal Aquelarre, de la escuela del mismo nombre que está ahí en esa zona. Se trata de una escuelita básica rural, y no es menor el tema que sea rural, por lo siguiente: esos chicos están ahí durante la semana en régimen de internado y sólo vuelven a sus casas el fin de semana. Los papás y las familias de algunos de estos chicos viven en esa pequeña caleta que no tiene más de diez o quince casas, pero en realidad casi todos los chicos viven en islas de los alrededores. Estos niños tienen que ir a embarcarse y navegar por el mar interior un trecho hasta llegar a sus hogares. En el invierno, no alcanzan a volver del fin de semana.

Los profesores que instalaron esa experiencia, hace una decena de años atrás, conducidos por el profesor Arsenio Aguilar, cuando llegaron a la escuela, se dieron cuenta que estos chicos estaban en situación de bastante vulnerabilidad, por dos motivos: primero, porque luego de hacer un diagnóstico detectaron que tenían una evidente autoestima muy baja y una capacidad de expresión oral y escrita muy rudimentaria, aunque estuvieran en niveles de cursos más avanzados. Además todos ellos desertaban prontamente de la escuela, regresaban a sus casas y eran reabsorbidos por sus familias en las labores del campo, o sea, volvían a trabajar y nunca más seguían estudios.

En parte eso sucedía por el gran temor que sentían de exponerse - y sus familias también - a ir a ciudades más grandes a estudiar, ya que allí no tienen liceos. Su autoestima les impedía avanzar hacia allá. Por otro lado, la economía familiar los tomaba, los reabsorbía.

Después de un período utilizando el video - una especie de televisión interna - se dieron cuenta que lograron hacer avanzar a los chicos, lo que hizo subir su autoestima.

Por otro lado las capacidades de expresión y los resultados medidos a través de SIMCE y de otros instrumentos, en cuanto al rendimiento escolar que estaban, dieron cuenta de un proceso de extraordinario desarrollo, de un gran cambio, de manera que en los últimos años prácticamente todos los chicos manifestaban su interés de continuar estudios.

En sus hogares gradualmente tendieron cada vez menos a reclamar a los niños para que volvieran al campo a trabajar con los papás.

¿Cómo se produjo esto?... De la siguiente manera:

Ellos utilizaron el video no como una simple herramienta artística, sino que utilizaron el lenguaje audiovisual y lo que son las técnicas de producción para el desarrollo integral de la formación. A modo de ejemplo: les encargaron hacer un trabajo sobre la *maja* de la manzana que es una de las actividades características típicas de Chiloé.

Los chicos hicieron un video para lo cual tuvieron que investigar sobre la actividad que ocurría allí, tanto desde el punto de vista cultural como también económico y desde el punto de vista de la ciencia, esto es, lo que significa transformar manzana en chicha.

Investigaron y crearon un programa en video; salieron y entrevistaron a los campesinos, a la gente del lugar, recogieron antecedentes de gente que lo había hecho durante muchos años.

Ese video posteriormente lo procesaron en sus equipos con la guía de sus profesores, pero básicamente fue trabajado por alumnos y posteriormente lo mostraron al colegio en su conjunto, a través de un sistema de circuito cerrado.

El video fue aprovechado no sólo como una experiencia de cultura local, que es uno de los temas que trabaja la educación rural, sino que también lo aprovecharon para la tarea inicial desde el punto de vista de la ciencia, y

por su parte los profesores de matemática lo aprovecharon para analizar el tema de la teoría de conjunto.

Desde el punto de vista del lenguaje y la comunicación les sirvió a ellos para realizar toda una aproximación sobre esta actividad popular y de la cultura local y transformarlo también en su propio discurso expresando ellos sus propias ideas sobre este tema.

Se dieron cuenta que los padres estaban muy interesados en lo que estaba pasando por lo que les contaban los chicos cuando volvían, pero no tenían oportunidad de ir a una reunión de apoderados. En esos lugares es un poco más complicado que en la ciudad, donde llegan el 30% a las reuniones de apoderados. Entonces se les ocurrió a ellos como un proyecto, comprar una antena para poder transmitir todas las tardes a los padres que estaban en las islas lo que hacían en la comunidad escolar.

La apreciación cinematográfica

En el campo de la apreciación artística del cine y del video, se estarán potenciando ciertos elementos de estas capacidades abiertas al goce estético, que es una cuestión esencial en el tema de la educación de las artes.

En las experiencias con profesores, siempre nosotros potenciamos o tratamos de potenciar en ellos la idea de que en la medida que haya una mayor comprensión del lenguaje y de las claves que las obras cinematográficas y audiovisuales presentan, el nivel de goce estético y las posibilidades de discernir con libertad van a ser mayores.

Una persona que solamente puede seguir lo que llamamos el nivel de los sentidos patentes, es decir, la historia, el puro argumento, va a tener evidentemente un nivel de goce estético bastante inferior a otro que es

capaz de descubrir o de develar ciertas claves que están entregadas por otros mecanismos, los sentidos latentes. Entonces, su goce estético va a crecer y por tanto una formación en este campo tiene que orientarse a potenciar esas capacidades, la capacidad de observación crítica, la formación de criterios individuales, éticos y morales.

El cine y las artes audiovisuales tienen elementos que son propios, aunque hay mucha interacción con otras artes, especialmente con las artes visuales, con la música, con la actuación, con las artes de la representación.

Una de las grandes dificultades que nosotros podemos ver cuando estamos atacando el punto de la relación o de la inserción del audiovisual en la educación es de qué manera en la educación se logra comprender el tema de las artes audiovisuales. A nuestro juicio, ahí está el principal “talón de Aquiles” y seguramente eso pasa con las otras artes. Cuando hablamos de cine y de artes audiovisuales estamos hablando de una cultura, con características distintas, con un lenguaje que en el caso del cine, además es un lenguaje analógico, o sea si mostramos una casa se trata de una casa concreta, con tamaños, colores, arquitectura, mobiliario y otras características; en lo verbal, sabemos, dado que se puede escribir casa y cada uno de nosotros imaginará casas distintas, necesitamos una descripción mucho más larga para dar cuenta de esa casa. Por tanto, hay características del lenguaje audiovisual que hacen que no pueda ser incorporado a la educación con los mismos criterios con que en ella están funcionando.

Se debe plantear una revisión más profunda de las metodologías, de los conceptos con que se está operando, porque si no se asume el lenguaje audiovisual en su propia integralidad, difícilmente vamos a poder tener una interacción fructífera.

Con esto quiero decir que nosotros vemos con mucha criticidad el viejo concepto de las tecnologías educativas que han sido aplicables al audiovisual, que plantea solamente una especie de incorporación de contenido a través de otro medio.

El tema del audiovisual y de las otras artes es que en realidad todas ellas permiten que el alumno tenga una mirada sobre el mundo, una comprensión del mundo de una manera mucho más compleja, más vasta, que resulta del seguimiento de lo verbal.

Hoy la principal dificultad es que en el sistema educacional y en general en la formación de los profesores si no se incorporan los lenguajes artísticos en su integralidad va a ser difícil pasar de esta especie de minusvaloración de las artes en la formación integral o del tratamiento casi marginal que tienen las artes hoy día en el campo de la educación.

Me ha tocado impulsar desde sus inicios el programa la “Escuela al Cine – Cineclubes escolares”, iniciado hace 20 años (1997) en la División de Cultura del Ministerio de Educación, y retomado posteriormente desde el 2007 en la Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda (Hago un saludo a este aniversario no celebrado). Sus objetivos, junto con aportar al desarrollo integral de los estudiantes, incluye la formación de espectadores que sean sensibles dialogantes con la producción nacional y que valoricen el patrimonio audiovisual como componentes relevantes de su desarrollo cultural. Los datos básicos son los siguientes: su estrategia ha priorizado la formación de formadores, los profesores, para que a través de ellos se desarrolle la experiencia en el aula, considerada como el espacio natural de formación inserta en el proceso educativo. La formación de cine clubes escolares, como experiencias colectivas de análisis de filmes y de experiencias creativas, es la segunda fase y la más relevante del proceso. Un conjunto de actividades de estimulación y nexo entre dicho programa y esos colegios complementa el programa para los efectos tengan continuidad e impacto.

Incluso está hoy disponible on-line:

<http://www.ccplm.cl/redcineclubescolar/programa-escuela-al-cine/>

Observamos que se han multiplicado las experiencias de formación de público, tanto en los cursos de apreciación de cine en universidades, las experiencias educativas en el colegio, la incorporación de nuevas y más

amigables tecnologías de video que han permitido la apropiación creciente de la producción creativa de videos en la escuela. La formación de públicos para el cine ha ido tomando un lugar en la enseñanza y en el medio cultural y audiovisual, promoviendo un mejor desarrollo de las nuevas generaciones, al estimular el desarrollo de las capacidades abiertas en los educandos, que con el cine y el audiovisual investigan, crean, trabajan en equipo, mejoran su expresión, en fin, amplían su discernimiento y elevan su autoestima. Quisiera resaltar que un aspecto fundamental de la experiencia formativa es que propone la construcción de un espacio de enseñanza signado por una práctica democrática, donde la opinión de los alumnos está a la par que la del maestro/a, se enfatiza una creación colectiva y una búsqueda del conocimiento entre todos. Afortunadamente ha ido creciendo el interés por la educación artística del cine y el audiovisual, faltando que sea parte de la formación integral de las nuevas generaciones en los planes educativos formales.

Defensa del cine en salas

Como habrán notado, a lo largo de este discurso he puesto en valor el cine en la sala oscura. Y ella debe ser el referente para quienes participen de una formación en la escuela o en la comunidad. Es el cine en la sala que permite una experiencia holística para el participante, donde el autor puede expresarse a plenitud. Participar en la sala oscura, con otros participantes, salir de la sala aletargado, como decía Roland Barthes, representa sentirse parte de una comunidad que establece una relación del régimen estético al que alude Jacques Rancière. En definitiva, relevar el constituir un ser social, actitud tan trascendente para la vida en democracia.

Cuestiones finales

En definitiva, podemos aplicar a la situación cultural de los espectadores, en especial de las nuevas generaciones que se están educando, la misma

sentencia de Schopenhauer que citamos para referirnos a la ética de la creación:

*“...El problema de la autodeterminación no consiste en si puedo hacer lo que quiero, sino en si soy libre de querer lo que quiero”.
(Schopenhauer)*

*O como lo dijera Carlos Fuentes:
La manera en que vemos es la manera en que elegimos,
y la manera en que elegimos es la manera en que somos libres*

Frente a un público con evidentes signos de estar colonizado por las historias venidas de otras partes, con una domesticación del gusto, ¿seremos libres de querer ver los filmes que realmente queremos?

Es por ello, finalmente, que el cine, para ser asumido como una obra de arte, una manifestación de la memoria y una expresión cultural, y no simplemente consumido como una mercancía, necesariamente debe ser parte de la experiencia educativa.

Vienen a nosotros las palabras del escritor uruguayo Mario Benedetti, *“Lo que se aprende en la juventud debería constituir un soplo vital capaz de acompañarnos hasta el fin de los días”.* (Mario Benedetti)