



REVISTA  
DE INVESTIGACIÓN  
Y PEDAGOGÍA  
DEL ARTE,  
FACULTAD DE ARTES,  
UNIVERSIDAD  
DE CUENCA;  
**NÚMERO 10,**  
**JULIO-DICIEMBRE DE 2021,**  
ISSN 2602-8158.  
COPYRIGHT © 2021.  
ARTÍCULO DE ACCESO  
ABIERTO CON LICENCIA  
CREATIVE COMMONS  
ATTRIBUTION

## ESCRIBIR SOBRE CINE EN LA UNIVERSIDAD: ANÁLISIS FÍLMICO Y ENSAYO ACADÉMICO / WRITING ABOUT CINEMA AT UNIVERSITY: FILM ANALYSIS AND ACADEMIC ESSAY

GEOVANNY NARVÁEZ

Universidad de Cuenca / walter.geovanny.narvaez@ucuenca.edu.ec

**RESUMEN:** Esta contribución propone un acercamiento metodológico en torno al análisis fílmico y la escritura académica. Escribir sobre cine en la universidad consiste, en un primer momento, en profundizar el placer estético y la reflexión intelectual que una determinada película puede provocar en cada espectador/estudiante y, en un segundo momento, en propiciar una herramienta metodológica para la redacción de ensayos sobre cine. De esta manera, el ensayo argumentativo se presenta aquí como opción, una suerte de modelo posible entre análisis fílmico y texto académico, a través de la reflexión que favorece el arte cinematográfico en el aula universitaria.

**PALABRAS CLAVE:** Análisis fílmico; escritura académica; ensayo argumentativo; praxis pedagógica.

**ABSTRACT:** This paper proposes a methodological approach around film analysis and academic writing. The writing cinema at university consists, at first, in deepening the aesthetic experience and intellectual reflection that films can incite in each viewer / student and, secondly, by providing a methodological tool for the writing essays about cinema. In this way, the argumentative essay is presented here as an option, a kind of possible model between film analysis and academic writing, through reflection that cinema provides at university classroom.

**KEY WORDS:** Film analysis; academic writing; argumentative essay; pedagogical praxis.

**RECIBIDO:** 21 de febrero de 2021 / **APROBADO:** 6 de mayo de 2021

### 1. INTRODUCCIÓN

No hay duda alguna de que la escritura, en general, y la escritura académica, en particular, contribuyen al desarrollo del pensamiento individual y colectivo. Basta con mencionar que la mayoría de las cátedras universitarias exigen un texto escrito para ser evaluado y calificado durante y al final de un curso; en ciertos casos, ese documento tiene mayor peso, pues a través de ese instrumento un estudiante puede aprobar o no una materia en cuestión. Y para obtener un título de pregrado y posgrado se exige

normalmente un texto académico, llámese trabajo de graduación o de titulación, monografía, tesina, tesis, etc. A este respecto, Robert Day de forma precisa dice que: “Si una tesis sirve para alguna finalidad real, esta podría ser demostrar que se sabe leer y escribir” (2005, pág. 173). Más en concreto, la escritura es uno de los medios eficaces mediante el cual es posible expresar, verificar y compartir los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos a lo largo de una formación o investigación, así como la capacidad de reflexión, de experimentación, de producción de conocimientos en determinadas áreas de estudio.

La escritura es importante, pero para llegar a esta práctica la vía paralela es la lectura: desde niños aprendemos a leer y a escribir, leemos y escribimos a lo largo de nuestra formación educativa y de nuestra vida. Sin embargo, la palabra *lectura* no se limita solamente a textos escritos, al igual que en la comunicación humana no se utiliza únicamente el lenguaje verbal; existen, por lo tanto, diferentes lenguajes, lecturas y escrituras, como precisamente la lectura de la imagen cinematográfica.

En lo que sigue, asumiendo el reto y riesgo, presentamos una posibilidad para escribir sobre cine en la universidad con cierto rigor académico. Para ello, en la primera parte realizamos un breve vistazo sobre los estudios cinematográficos y el análisis fílmico. En la segunda parte esbozamos algunas consideraciones en cuanto a la lectura y escritura sobre cine, donde incorporamos una experiencia de clase. Finalmente, en la tercera parte presentamos la posibilidad de análisis fílmico en formato de ensayo académico.

## **2. DESARROLLO**

### **2.1 Estudios cinematográficos y análisis fílmico**

Dentro de la educación superior del Ecuador no existe, en estricto sentido, una tradición de estudios cinematográficos; sin embargo, es posible encontrar varios trabajos académicos, algunos de carácter científico, ensayístico e incluso pedagógico, concebido desde el mundo universitario.<sup>1</sup> En el caso de la Universidad de Cuenca, los estudios enfocados en el campo cinematográfico y audiovisual se abordan generalmente en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, en las carreras de Literatura, Filosofía y Comunicación, y a partir de 2010, luego de reabrir aulas y laboratorios, en la carrera de Cine y Audiovisuales.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo: Christian León (2005), Renata Egüez (2007), Galo Torres (2011) y Marcelo Báez (2013).

Este apartado, más que una revisión minuciosa sobre los estudios cinematográficos, intenta mostrar las múltiples formas de análisis y de escritura que ha propiciado y propicia el cine en la academia. A manera de compendio, Lauro Zavala (2008) diferencia las tradiciones académicas de los estudios sobre cine en cada continente, y señala que la tradición europea se interesa por la reflexión semiótica y estética; mientras que la tradición norteamericana, en el estudio pragmático de la relación entre el efecto estético y la tecnología cinematográfica; en cambio, la hispanoamericana se enfoca en la historia regional y la sociología de los medios (p. 67).

Cuando se ensaya una comprensión por medio de la escritura de lo que significa e implica el hecho de presentar sucesos o narrar historias con medios audiovisuales, la narratología aplicada al cine atiende una pregunta central: ¿qué es lo que cuenta una película y cómo lo cuenta? Interrogante que examina la dramática y la dramaturgia del cine (Vanoye, Beylot, Gaudreault y Jost, Chatman). La semiología, o la ciencia de los signos en el seno de la vida social, propuesta de Saussure hacia 1913, fue retomada por pensadores franceses en los años sesenta. Es así que la semiología y, su variante terminológica anglosajona, la semiótica, entran en el campo de los estudios cinematográficos como producción cultural y producción de signos; allí sobresalen los trabajos de Christian Metz (1977). De esta primera semiología son resultantes la narratología del cine y el análisis estructural del filme; la segunda, una semiología lingüístico-psicoanalítica, ha engendrado en cambio un análisis textual y las investigaciones sobre la enunciación en el cine a través de las reflexiones sobre la identificación del espectador en el dispositivo (Aumont y Marie, 2012). También están los análisis desde una visión autoral, generada por la teoría francesa de la política de autor; asimismo está la sociología del cine que se ha desarrollado en distintos dominios, tales como los estudios socioeconómicos, como mercancía de la industria cultural, como institución y organización social, y como representación de lo social en los filmes (Ethis, 2009).

Respecto del análisis filmico, algunos autores afirman que no existen modelos universales o canónicos para analizar una película, de igual manera dejan claro que cualquier tipo de análisis será siempre impreciso e interminable (Aumont y Marie, 2004; Jullier 2012; Zavala 2008). Detrás de la imposibilidad de analizar una película de forma completa y pormenorizada, además de ser un trabajo muy complejo e incluso vano, hay, sin embargo, varias formas y posibilidades de analizar ciertos elementos de un filme. Por esta razón, y sobre todo por cuestiones de organización teórica y metodológica, estos y

otros especialistas advierten que se debe tomar un elemento de entre los muchos que puede ofrecer una película para enfocarse, por ejemplo, en una temática y/o en una técnica (imagen, sonido, puesta en escena, encuadre, montaje, etc.). Laurent Jullier (2012) sostiene, por su parte, que para que se dé un buen análisis con fines interpretativos este debe partir obligatoriamente del análisis de ciertos componentes de la historia y de la forma, es decir, el qué se cuenta y el cómo se cuenta. Jullier también indica que la descripción y la apreciación cinematográfica (análisis estructural) son estrategias útiles para llegar a una interpretación que relacione una película con el medio socio-histórico y cultural en el que aparece. En este punto es preciso tener en cuenta que el cine es, ante todo, y primordialmente, imagen, y el cine de ficción es imagen narrativa<sup>2</sup>; entonces, si la historia narrada por la imagen cinematográfica se presta para distintos análisis, varios componentes de esa imagen reclaman sus propios métodos de aproximación. En ese sentido, los estudios de la imagen y la iconología resultan también útiles.

Visto en panorámica, el análisis fílmico aparece como un campo abierto y con varias posibilidades dentro del cual el analista debe escoger u optar por una de ellas; este punto de vista es muchas de las veces definido, de manera implícita o explícita, por ideologías e intereses personales y/o culturales. Tal y como se pudo constatar más arriba, varias disciplinas y análisis desarrollados alrededor del cine incluyen múltiples modalidades, entre otras, las siguientes: análisis valorativo o estético, el lugar que tiene la película en la historia del cine; análisis estructural; análisis de componentes (imagen, sonido, puesta en escena, montaje y narración). Estas formas o modalidades, dice Lauro Zavala, “son el resultado de la evolución de la disciplina académica de los estudios sobre el cine en los últimos 50 años [lo que ha permitido] integrar diversas tradiciones disciplinarias en un proyecto claramente disciplinario, de carácter humanístico, en el terreno de la estética y la semiótica” (2010, p. 68). Por último, y de acuerdo con este mismo autor, “ésta es la herencia que permite mantener un diálogo con el resto de la comunidad académica contemporánea” (Zavala, 2010, p. 68).

---

<sup>2</sup> En este punto vale una aclaración: no se debe asimilar cine narrativo y esencia del cine, puesto que con ello se desatenderían otras formas cinematográficas no-narrativas o experimentales, filmes susceptibles de ser analizados con el mismo rigor.

## **2.2 El cine en el aula universitaria: experiencia de clase**

Este apartado toma como punto de reflexión una experiencia de clase, concretamente la asignatura “La doble mirada: lectura de la imagen cinematográfica”, impartida por quien escribe estas líneas entre 2012 y 2015. Esta asignatura, que ofertaba la Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales como parte de los créditos de libre elección, se dirigía a todos los estudiantes de pregrado de la Universidad de Cuenca. Entre sus principales objetivos constaban los siguientes: aproximar al estudiante a la apreciación y análisis filmico, y proponer herramientas para una interpretación en un texto de carácter universitario. Efectivamente, esta asignatura tenía como base mejorar o complementar los estudios, pero también, y eso es lo destacable de esta asignatura y de la libre elección en general, permitir el acceso a otros campos de conocimiento durante una formación particular, en este caso el cine. Estar al frente de esta cátedra durante alrededor de tres años fue entonces el detonante de esta reflexión y propuesta.

Es importante anotar que cada semestre, por naturaleza de la libre elección, se conformaba con grupos de alrededor de veinticinco estudiantes, en su mayoría de diversas facultades y especialidades (Medicina, Economía, Ingeniería, Artes, Arquitectura, etc.).<sup>3</sup> El curso así instituido contenía desde nuestra perspectiva un valor agregado por las diferentes visiones y experiencias personales y profesionales reunidas todas alrededor del cine. Ahora bien, es cierto que en treinta y dos horas de clase difícilmente un estudiante pueda adquirir todos los conocimientos, competencias teóricas y metodológicas del campo cinematográfico que le permitan entender, apreciar y analizar cualquier película en toda su complejidad. Sin embargo, este primer acercamiento es válido porque invita, propicia y prolonga el placer o experiencia estética que un estudiante, en tanto individuo, puede establecer en una relación directa con el séptimo arte. En efecto, esta experiencia, aunque desarrollada en un ambiente grupal, es una experiencia individual, puesto que se tienden puentes entre la película y su visión del mundo, entre el cine y su bagaje cultural, es decir, una adquisición y reconocimiento de una doble mirada (qué cuenta y cómo cuenta) mediante sus propias actitudes en los niveles subjetivos y objetivos cuyos resultados devienen lecturas y escrituras singulares. En este contexto, una de las

---

<sup>3</sup> Se proponían dos modalidades: un curso de dos horas semanales durante todo el ciclo; y otro “intensivo”, impartido los sábados. Por cuestiones didácticas es preferible los cursos intensivos porque permiten visionar una película completa y realizar actividades, específicamente el cine foro y la escritura, con mayor detenimiento.

alternativas para escribir sobre cine en la universidad, es decir, con cierto rigor académico, es recurrir al ensayo. En efecto, el ensayo argumentativo es uno de los formatos de escritura adaptados y aceptados en el mundo universitario, como es el caso de la Universidad de Cuenca.

### 2.2.1 *¿Enseñar a leer y escribir sobre cine de forma académica?*

François Truffaut en cierta ocasión dijo que “todo el mundo tiene dos profesiones: la suya propia y la de crítico de cine” (citado en Frodon, 2008, pág. 15, traducción nuestra). De hecho, es cierto que el cine es uno de los productos artísticos y culturales presentes de manera permanente en el mundo, sea del tipo de cine que fuere, comercial o independiente, de espectáculo o de arte (etiquetas que sirven para diferenciar distintas prácticas socioculturales o *habitus*, en términos bourdieusianos). Miramos, pensamos, juzgamos y comentamos películas luego del visionado y en diferentes contextos (en casa, en los pasillos, en los bares), comentarios breves o extensos, ligeros o sesudos, hablados o escritos. Pero justamente allí radica la distinción entre las actividades de comentarista o crítico de cine y, en lo que aquí nos concierne, dentro del aula universitaria donde la escritura se presenta tanto como un ejercicio intelectual y como una actividad formativo-profesional.

### 2.2.2 *Lectura y escritura cinematográfica*

El acto mismo de escribir es solo concebible a partir de la práctica de la lectura. La consecuencia casi inevitable del acto de leer (textos impresos o imágenes audiovisuales) es el acto de escribir. Es desde esta perspectiva que puede pensarse que la estrategia idónea para hacer cine es ver cine. (Zavala, 2003, pág. 2)

[...] el film se construye por la puesta en relación de varias imágenes haciendo actuar ellas mismas diferentes potencialidades expresivas (formas, luz, movimiento, palabras, eventualmente música), ordena su material para sacar mensajes accesibles a un número casi indefinible de espectadores y por ahí se vuelve “escritura”. (Sorlin, 2010, pág. 93)

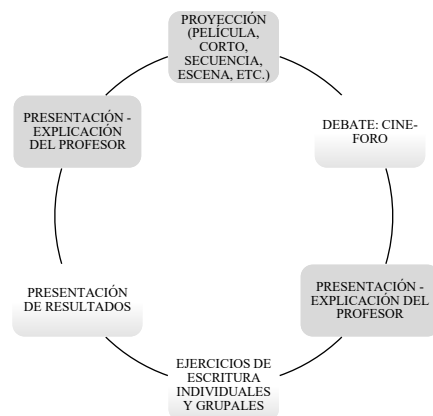
En la introducción de *Lire les images de cinéma* (2012), Laurent Jullier y Michel Marie hablan de lo paradójico que puede resultar la necesidad de un manual para aprender a leer cine, puesto que sentarse frente a una pantalla, mirar y disfrutar una película parece algo muy fácil. Se aprende a leer, sí, pero el cine no es literatura, remarcan estos autores. De este modo, no se trata de dar al cine una cierta respetabilidad que la literatura posee al transportar sus protocolos de estudio, porque el séptimo arte desde hace varias décadas

no tiene más necesidad de ello, enfatizan Jullier y Marie. Más adelante, remarcan estos mismos autores que para leer cine no existe un método definitivo; sin embargo, es posible dar algunas herramientas que ayudan a la lectura, y, por ende, agregamos nosotros, a la escritura. En este sentido, en primer lugar, es indispensable conocer los elementos básicos del cine, como una parte del lenguaje, narrativa y técnicas cinematográficas, sobre todo si se analiza un filme narrativo. Por lo tanto, la lectura de la imagen cinematográfica consiste, en primera instancia, en dar un nombre y reconocer esas figuras y elementos presentes en un filme (Jullier y Marie, 2012). En esta misma línea, Lauro Zavala (2003) manifiesta que:

[...] un elemento esencial del aprendizaje consiste en un proceso nominativo. Dar nombres precisos a elementos que siempre hemos sabido reconocer y que hemos hecho entrañablemente nuestros, equivale a bautizar los elementos propios de nuestro universo personal. Un buen modelo de enseñanza propicia que el estudiante tome conciencia de las habilidades que ya había puesto en práctica de manera espontánea. (pág. 2)

### *2.2.3 De la mirada reflexiva al ejercicio escritural*

A continuación, basándonos en el esquema del curso (ilustración 1), presentamos el desarrollo de una clase la cual consistía esencialmente en la interrelación de cada actividad, teniendo obviamente la posibilidad de variaciones respecto de las actividades puntuales. Así, de forma general, la clase comienza con una proyección (película, corto o fragmento) para enseguida solicitar la participación de los estudiantes en una suerte de cine foro; esta actividad se complementa con una presentación por parte del docente (historia del cine, géneros, lenguaje, narrativa y técnicas cinematográficas, etc.). Otro procedimiento es el empezar con una presentación por parte del docente y luego proyectar una película, corto o fragmento, para dar paso después a la intervención de los estudiantes con comentarios o ideas espontáneas. Las etapas siguientes son los ejercicios individuales y grupales: escritura de comentarios, respuestas escritas a preguntas precisas, etc.; finalmente, la presentación o lectura de los trabajos que incluye una retroalimentación constituye un momento importante para la discusión y reflexión en el aula.



**Ilustración 1.** Esquema del curso “Lectura de la imagen cinematográfica”. Fuente: elaboración propia

#### 2.2.4 Algunos elementos básicos para el análisis filmico

Antes de continuar, vale recalcar que no pretendemos agotar en este texto los conceptos y elementos de la teoría y práctica cinematográficas, por esa razón remitimos a la bibliografía para ampliar estos y otros temas aquí apenas esbozados.

De manera esquemática, el lenguaje cinematográfico hace referencia a los procedimientos utilizados en el momento de contar una historia con la cámara. Es decir, se trata de entender la forma y el significado que adquiere un encuadre, plano, ángulo y movimiento que se ha captado de una puesta en escena (espacio, tiempo, lugar, acción, elementos pro-filmicos, iluminación, color, sonido, etc.) los cuales se ensamblan —o no— en un montaje, y cuyo resultado es la película que se proyecta en una pantalla. De este modo, varios datos audiovisuales verticales y horizontales (acciones, diálogos, gestos, sonidos, etc.) se presentan en un filme como un todo. Entonces, el análisis debe interesarse en los diferentes códigos y elementos presentes en una película; dicho de otra manera, en los diversos procedimientos que movilizan el acto de narración y la materialidad del significante ícono-sonoro (Aumont y Marie, 2012), tanto para una lectura paradigmática (horizontal) como sintagmática (vertical). René Gardiès en *Comprender el cine y las imágenes* (2014) sugiere analizar el encuadre como espacio de representación en su realidad multidimensional, su significación narrativa, axiológica y plástica, y en su proceso de incesante transformación.

En otros importantes textos se proponen también una serie de herramientas para la lectura cinematográfica, el caso del citado libro *Lire les images de cinéma* (2012), de Jullier y Marie, donde encontramos ejemplos prácticos, tales como: a la escala del plano (movimientos de cámara, iluminación y color, combinaciones audiovisuales, etc.); a la escala de la secuencia (el montaje, la escenografía, las metáforas audiovisuales, etc.); a la



escala del filme (los resortes de la historia (dramática), la distribución del saber (puntos de vista, enunciación y mostración), géneros, estilos y dispositivos, el juego con el espectador, etc.). En ese libro se incluyen modelos de análisis de secuencias de películas de distintas épocas y géneros. Otro referente es *Précis d'analyse filmique* (2012) de Goliot-Léte y Vanoye, libro en el que luego de la parte teórica se consagra la práctica, es así que se detallan análisis de secuencias, de inicios y finales, análisis de un plano, etc. En todos los casos, la mirada reflexiva y analítica debe ser trasvasada hacia la escritura.

### **2.3 Análisis filmico y ensayo académico**

En este contexto, la cátedra “Lectura de la imagen cinematográfica” acogió de manera hábil el ensayo académico de cinco párrafos como estrategia de escritura en el contexto enseñanza-aprendizaje enfocando el análisis filmico. El ensayo académico ha sido abordado en manuales de escritura académica —para el caso local y nacional véase Raúl Vallejo (2003) y Manuel Villavicencio (2011)— donde se indican los criterios y las exigencias de este, tales como: coherencia, cohesión, claridad, unidad. Y las partes imprescindibles del ensayo que permiten estructurar y organizar las ideas son: introducción (un párrafo); desarrollo (tres párrafos); y conclusión (un párrafo). De forma general, el ensayo debe desarrollar un *asunto* —problema o tesis— con, al menos, tres ideas de apoyo —una para cada párrafo de desarrollo— que se desprenden del asunto, idea principal, problema o tesis.

Es importante darse cuenta de que la estructura del ensayo aquí planteada es la misma estructura que se sigue para ensayos más largos —del tipo de las ponencias para los congresos de especialistas—, o para la escritura de una monografía. Por tanto, el ejercicio permanente de escritura de este tipo de ensayos nos facilitará enormemente la escritura de trabajos más extensos y de mayor profundidad académica. (Vallejo, 2013, pág. 101-102)

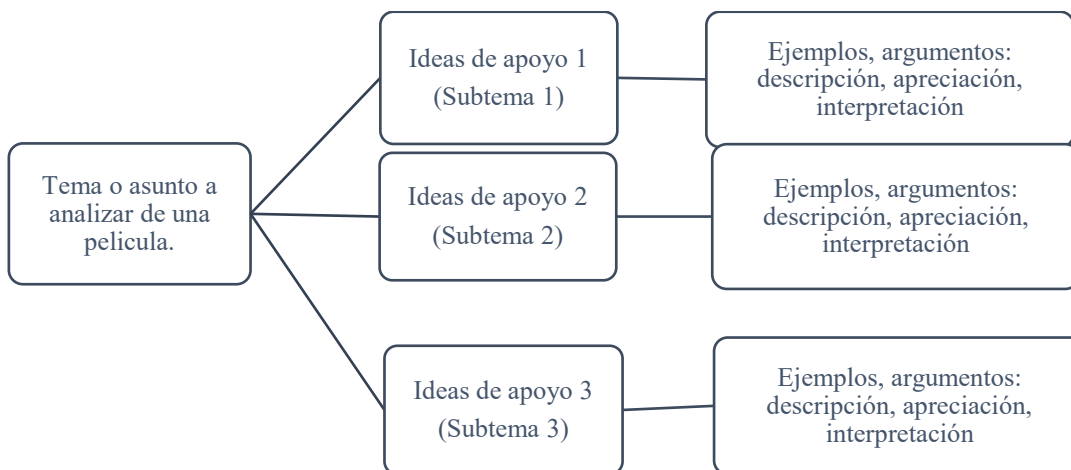
Para analizar un filme en un ensayo el primer paso, aunque parezca obvio, es seleccionar una o más películas (fragmentos, secuencias, escenas, planos, etc.) y tras el visionado elegir un tema o asunto, es decir, se parte de la mirada para determinar la temática, los elementos y el tipo de análisis. En un primer acercamiento con el cine desde una visión analítica, suele ocurrir que al mirar una determinada película surjan temas susceptibles de análisis que para el estudiante/espectador/analista resulten interesantes o pertinentes, por ejemplo: la música, el personaje, el espacio, el montaje, etc. De esta

manera, la subjetividad y curiosidad personal en cuanto a la selección del filme y del tema a analizar son sumamente importantes y deben considerarse antes de iniciar cualquier análisis en un texto escrito. Pero también, la delimitación y la selección deben mantener una coherencia con las preguntas iniciales, problema o tesis que, por otro lado, vale cerciorarse que no se haya realizado antes para no repetirlo. En otras palabras, el criterio de selección, a menos que el contenido del curso plantee otras exigencias, debe partir de la necesidad o motivación personal y profesional de aprender algo desde y con el cine. Respecto de lo anterior, pensemos por ejemplo en un arquitecto en formación que se interesa en la presencia de la ciudad en el cine, o del futuro médico que analiza los pacientes y enfermedades enfocados desde el séptimo arte. Y los casos pueden multiplicarse en cada área de conocimiento.

Una vez seleccionado el filme y la temática a analizar, el segundo paso consiste en identificar partes o elementos clave (fotogramas, planos, escenas, secuencias) que apoyen y sostengan la problemática que se quiere analizar. Para ello, la elaboración previa de un esquema o plan de trabajo será indispensable (ver ilustración 2). Es preciso recordar que no es posible analizar toda una película, menos aún en un ensayo académico de cinco párrafos, pero sí es factible analizar algunos elementos o partes que incluyan un estudio potencial o total del filme (Aumont y Marie, 2008; Jullier, 2012). En este punto el estudiante sabe que para analizar un filme debe enfocarse en algún elemento de la historia (qué cuenta) y de la forma o relato (cómo cuenta) para con esos datos proponer una interpretación que compruebe o refute el asunto o tesis formulada en su ensayo. La revisión y comprensión de la dramática y dramaturgia del filme, a breves rasgos, es en este paso transcendental. Del mismo modo, el lenguaje cinematográfico (planos, ángulos y movimientos de cámara) y las técnicas narrativas cinematográficas serán revisados y puestos en práctica por el estudiante durante la pre-escritura, escritura y pos-escritura del ensayo.<sup>4</sup> Vale recordar que el tema planteando (asunto o tesis) guiará el estudio para llevar a buen término el ensayo, es decir, la delimitación del tema y los subtemas son imprescindibles, así como la identificación de partes clave (fragmento, fotograma, etc.) de la historia o de la forma del filme.

---

<sup>4</sup> El curso propuso dos plataformas digitales en donde se albergaron, entre otros contenidos, diapositivas y ejemplos de la asignatura: <http://es.slideshare.net/geovannynarvaez58> y <http://apreciacionproduccioncinematografica.blogspot.com/>



**Ilustración 2.** Plan de trabajo. Fuente: elaboración propia

El tercer paso refiere a la manera de proponer una interpretación valedera, evitando que el estudiante incurra en elucubraciones o sobreinterpretaciones. El proceso o triángulo analítico descripción-apreciación-interpretación, propuesto por Jullier (2012), es uno de los caminos indicados para evitar juicios valorativos anticipados y sin argumentos. Este proceso analítico consiste en la presentación o descripción del ejemplo (película, secuencia, escena, plano, fotograma), luego se propone una apreciación personal de las características formales y técnicas presentes, para finalmente proceder a una interpretación de los componentes y elementos analizados. En este sentido, para poder analizar una película es indispensable primero reconocer los elementos básicos del lenguaje y narrativa cinematográficos, y en la medida de lo posible y de acuerdo con la película, recurrir a disciplinas, teorías o conceptos que coadyuven a fortalecer el análisis. Así, por ejemplo, si se intenta saber el contexto histórico, político o económico; la psicología del personaje y su caracterización; entender los objetos o sujetos presentes en tanto signos culturales o simbólicos, etc.; en cada caso tendrá que recurrir a las ciencias o disciplinas que se ocupan de esos temas específicos (historia, psicología, semiótica, etc.). Por lo tanto, sería incorrecto en contextos y textos académicos lanzar afirmaciones o interpretaciones sin fundamento. A esta altura vale acotar una precisión: si los estudiantes están iniciándose en el análisis fílmico, la cuestión del marco teórico será al menos sugerido o potencial, puesto que no se esperará un trabajo profundo, sino más bien una aproximación personal al estudio con y desde el cine.

El siguiente esquema pretende ilustrar el formato de ensayo académico relacionado con el cine, para ello planteamos algunas sugerencias que deben tomarse en cuenta en cada párrafo (ver ilustración 3).

<b>Introducción</b>	<b>Párrafo 1:</b> Presentación o exposición del asunto, tema, problema o tesis a tratar (oración principal). Presentar el contenido y subtemas (ideas de apoyo) que abordará el ensayo. En esta parte, la información de la película (ficha técnica: título, año, país, director) debe estar integrada de manera adecuada.
<b>Desarrollo</b>	<b>Párrafo 2:</b> Desarrollar el subtema 1 con ideas de apoyo y argumentar con ejemplos extraídos del filme (fotograma, escena, secuencia). Exponer los conceptos pertinentes (teorías, disciplinas) sobre el tema (opcional). Aplicar el proceso descripción, apreciación e interpretación.
	<b>Párrafo 3:</b> Desarrollar el subtema 2 con ideas de apoyo y argumentar con ejemplos extraídos del filme (fotograma, escena, secuencia). Exponer la investigación (teorías, disciplinas) sobre el tema (opcional). Aplicar el proceso descripción, apreciación e interpretación.
	<b>Párrafo 4:</b> Desarrollar el subtema 3 con ideas de apoyo, y argumentar con ejemplos extraídos del filme (fotograma, escena, secuencia). Exponer la investigación (teorías, disciplinas) sobre el tema (opcional). Aplicar el proceso descripción, apreciación e interpretación.
<b>Conclusión</b>	<b>Párrafo 5:</b> Exponer los resultados obtenidos sobre el tema tratado en el ensayo y, de ser pertinente, algunas recomendaciones.

**Ilustración 3.** Esquema de ensayo. Fuente: elaboración propia.

Una vez expuesto todo lo anterior, queda por definir cuestiones formales. En cuanto al aparato crítico se sugiere utilizar APA (6ta edición) (Times New Roman, 12 puntos, espacio 1,5, con al menos una referencia bibliográfica), puesto que es el formato utilizado para los trabajos de titulación de pregrado y posgrado. Respecto a la extensión, planteamos que cada párrafo se construya entre un mínimo de 150 palabras y un máximo de 250 palabras; esto permite desarrollar adecuadamente la idea de apoyo con ejemplos y argumentos. A continuación, como una suerte de modelo, presentamos un texto que contiene las características de forma y contenido requeridas para un análisis filmico en formato de ensayo académico.

***Quando me toque a mí (2006): un retrato urbano-social glocal***

*Quando me toque a mí* (Ecuador, 2006), segunda película de Víctor Arregui, es una adaptación de la novela *De que nada se sabe* (2002) del escritor ecuatoriano Alfredo Noriega. Esta película presenta varias historias y personajes que viven, sobreviven y mueren en la ciudad de Quito: un asesino, un taxista, un joven migrante de la costa ecuatoriana, un extranjero, etc. El protagonista es Arturo Fernández (Manuel Calisto, 1968-2011), un médico forense y misántropo, quien habla con los seres inertes cuando llegan a la morgue, lugar de trabajo convertido en su espacio íntimo. Este ensayo plantea entender cómo una ficción cinematográfica puede ser local y global a la vez, es decir, cómo esta película retrata asuntos urbano-sociales desde una perspectiva glocal. Para ello, en un primer momento, se observa la puesta en escena del espacio urbano; en un segundo momento, de forma sucinta se propone una exploración de los personajes y estereotipos que surgen en ese relato polifónico y, en la parte final, se hace una breve reflexión sobre el tratamiento local y global, es decir, sobre lo glocal en el filme.

Los conflictos que se despliegan en el universo filmico de *Cuando me toque a mí* alegorizan problemáticas cosmopolitas tanto de orden social como personal, problemas situados y enfocados en un Ecuador cinematográfico a inicios del nuevo milenio. Más precisamente, esta ficción armada en puzzle narrativo realiza un retrato audiovisual de la ciudad de Quito y de sus ciudadanos. De este modo, emergen varias temáticas urbanas, entre otras: la soledad, el amor/desamor, el desempleo, la migración, la muerte, resaltando el crimen pasional y la muerte violenta. Las historias que contiene *Cuando me toque a mí*, aunque múltiples y fragmentarias son lineales; de hecho, el montaje paralelo incorpora y teje esos relatos que acontecen en diferentes partes de la ciudad y que en su mayoría convergen en la morgue del hospital. Los lugares y ambientes de la urbe, gracias a la fotografía y cromática en tonos fríos (azul, gris), remiten a los problemas y a los estados de ánimo de los personajes, sobre todo el del personaje principal, el médico legista. Como contraposición, está el recurso a colores vivos, el caso del personaje homosexual cuyas características son las de una persona feliz y equilibrada que habita en un ambiente colorido, también está el despertar del coma de un niño hacia el final de la cinta. Hay entonces distintos seres y acontecimientos que giran en torno a la vida y muerte en la capital.

Los personajes que aparecen en el filme se presentan como un efecto sintomático del espacio y de la vida urbana: un ladrón, un asesino, un extranjero, un homosexual, etc., algunos de los cuales se han configurado desde el estereotipo. Es el caso concreto de los estereotipos nacionales que recaen sobre todo en el personaje-tipo, caracterizaciones que sirven para marcar señas particulares de las regiones del Ecuador (Costa/Sierra, costeño/serrano). También recaen en la distinción de clases sociales (clase baja, media y alta; pobre, rico) o en la identidad sexual. No obstante, es el personaje mestizo-ciudadino quien adquiere protagonismo en ese Quito cinematográfico; por lo tanto, se asiste a una suerte de invisibilización de otras identidades y nacionalidades del Ecuador, como la población indígena que habita en la capital. En otras palabras, una capital de un país latinoamericano, como muchas capitales del mundo, aloja a una serie de individuos que pertenecen a diferentes estratos y grupos culturales, étnicos e incluso sexuales. En este sentido, la propuesta de esta película no sería solamente un tema local, sino glocal, pues intenta cartografiar ampliamente una población y sus peripecias cotidianas.

En efecto, el término glocal remite a una suerte de interacción entre lo local y lo global y cuyo origen se rastrea en el neologismo forjado por Roland Robertson hacia 1995. Al hablar de cine glocal se entiende que una película establece por medio de distintas estrategias (económicas, narrativas, estéticas, etc.) formas de identificación entre lo particular y lo universal. Tal y como se desarrolla el filme deja pensar que varios de esos problemas no son particulares (locales, regionales, nacionales), sino más bien universales: la depresión, la violencia, la muerte. Es decir, hay un proceso de traducción y adaptación, incluso un proceso de (re)construcción de lo local, regional y nacional hacia lo global. Respecto de lo anterior, el matiz local/nacional se establece evidentemente por el protagonismo de la capital ecuatoriana, Quito, que aparece como escenario y personaje en el filme, y de los personajes y estereotipos con sus particulares señas de identidad. El interés de esta película radica, por lo tanto, en la forma de representación de esas problemáticas cosmopolitas en un espacio y contexto específicos los cuales, desde la imagen y la ficción cinematográfica, retratan una faz de la sociedad ecuatoriana actual.

¿Cómo una película puede retratar elementos locales que se convierten en globales? No hay duda de que una ciudad se presenta como un laboratorio social que exhibe y oculta problemas e imaginarios que coexisten a nivel mundial. Precisamente, *Cuando me toque a mí* pone en

escena y pone en relato a la ciudad y sus personajes, algunos de los cuales adoptan una caracterización estereotipada para identificar y mostrar de manera directa tal o cual elemento o seña particular, rasgos que adquieren formas de identificación incluso de distinción de grupos sociales y culturas locales y nacionales. Pero, a través de este filme, estamos frente a una suerte de (re)construcción de una capital latinoamericana que acoge a múltiples personajes donde lo único certero y definido es la muerte. Es así que la morgue y su sombrío personaje, alejados del vértigo urbano, guardan a la espera del próximo cuerpo sin importar la procedencia, la afinidad o la condición social. *Cuando me toque a mí* repliega y despliega entonces un retrato audiovisual glocal.

**Referencia bibliográfica:**

Robertson, R. (1995). Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity. En E. Featherstone, M. S. Lash y R. Robertson (eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). Thousand Oaks: Sage.

**Ilustración 4.** Ejemplo o modelo de análisis filmico en formato de ensayo académico. Fuente: elaboración propia.

En lo que respecta a la evaluación y aprobación de la asignatura, el curso precisaba de dos ensayos argumentativos: uno para el interciclo y otro como trabajo final. Vale aclarar que no son los únicos trabajos de escritura. De hecho, durante el curso otros ejercicios individuales o grupales se realizan *in situ* (comentarios, resumen, reseña, preguntas y respuestas puntuales, etc.), los cuales permiten acercarse a los diversos modos de analizar una película. Esos ejercicios previos tienen la intención de converger en un texto relativamente más extenso y elaborado, como es el caso de un ensayo académico, donde es posible evidenciar la comprensión y la reflexión de un discurso audiovisual a través de la escritura.

### 3. CONCLUSIONES

La relación entre cine y formación universitaria se establece aquí a través de la comprensión, reflexión y expresión personal de la práctica de lectura y de la escritura de la imagen cinematográfica en contextos académicos. El ensayo argumentativo, como recurso pedagógico, permite elaborar textos que vinculan placer estético y placer intelectual, un formato textual que utiliza retóricas y formalidades de escritura exigidas por la academia. Esta propuesta intenta fortalecer formas de leer y escribir discursos cinematográficos y, al mismo tiempo, propicia una herramienta útil para el desarrollo personal y profesional en el aula universitaria, a través de la reflexión y la escritura desde y con el arte cinematográfico.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. y Marie, M. (2008). *L'Analyse des films*. Lassay-les-Châteaux: Armand Colin.
- Aumont, J., Bergala A., Marie, M. y Vernet M. (1996). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. y Marie M. (2012). *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*. Paris: Armand Collin.
- Báez, M. (2013). *Cine y Literatura: Encuentros cercanos de todos los tipos*. Quito: Libresa.
- Cordero, G., Villavicencio, M. y Riera, G. ¿Enseñar a escribir en la universidad? La emergencia de la alfabetización académica. *Pucara Revista de Humanidades*, (25), Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, Universidad de Cuenca, pp. 223-242.
- Day, R. A. (2005). *Cómo escribir y publicar trabajos científicos*. Washington, D.C.: The Oryx Press.
- Egüez, R. (2007). *Literatura y cine: lecturas paralelas*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo, colección Luna de papel.
- Ethis, E. (2009). *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin, collection 128.
- Frodon, J.M. (2008). *La critique de cinéma*, Paris: Cahiers du cinéma/CNDP.
- Gardiès, R. (comp.). (2010). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.
- Jullier, L. (2012). *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*, Barcelona: Flammarion.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito: Editorial Abya Yala.
- Metz, C. (2001). *El significativo imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca.
- Torres, Galo. (2011). *Héroes menores: neorrealismo cotidiano y cine latinoamericano contemporáneo de entresiglos*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Vallejo, R. (2003). *Manual de escritura académica. Guía para estudiantes y maestros*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Villavicencio, M. (2011). *Escribir en la Universidad. Guía para estudiantes y docentes de pregrado y posgrado*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Zavala, L. (2014). El análisis cinematográfico en el salón de clases. Recuperado de <http://www.sepancine.mx/>

Zavala, L. (coord). (2013). *Posibilidades de análisis cinematográfico. Actas del Primer Encuentro Nacional de Análisis Cinematográfico*. México: Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México.

Zavala, L. (2010). El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica. *Casa del tiempo, III* (30), 65 -69. Recuperado de <http://www.sepancine.mx/>