

Instructional Strategies in Teacher Training



Editors

José Gómez Galán
Eloy López Meneses
Laura Molina García

INSTRUCTIONAL STRATEGIES IN TEACHER TRAINING

Edited by

**José Gómez-Galán, Eloy López-Meneses
and Laura Molina García**

UMET Press / Universidad Metropolitana / AFOE



Universidad Metropolitana, Sistema Universitario Ana G. Méndez (SUAGM)

San Juan, PR

Instructional Strategies in Teacher Training

First published: 2016

ISBN: 978-1-943697-08-3

Copyright © 2015-2016 UMET Press and editors.

UMET Press is an imprint of the Universidad Metropolitana (SUAGM).

All rights reserved. No part of this book may be reprinted or reproduced or utilized in any form or by any electronic, mechanical, or other means, now known or hereafter invented, including photocopying and recording, or in any information storage or retrieval system, without permission in writing from the publishers.

How to cite this book: Gómez-Galán, J., López-Meneses, E., & Molina-García, L. (2016). *Instructional Strategies in Teacher Training*. UMET Press, Universidad Metropolitana, Sistema Universitario Ana G. Méndez, San Juan, PR.

Published by UMET Press

A Universidad Metropolitana Imprint

P.O. Box 21150, San Juan, PR 00928-1150—www.suagm.edu/umet

Limit of Liability/Disclaimer of Warranty: While the publisher and author have used their best efforts in preparing this book, they make no representations or warranties with respect to the accuracy or completeness of the contents of this book and specifically disclaim any implied warranties of merchantability or fitness for a particular purpose. No warranty may be created or extended by sales representatives or written sales materials. The advice and strategies contained herein may not be suitable for your situation. You should consult with a professional where appropriate. Neither the publisher nor author shall be liable for any loss of profit or any other commercial damages, including but not limited to special, incidental, consequential, or other damages.

EL CINE Y LA LITERATURA EN EL ÁMBITO DE LA EDUCACIÓN: PRINCIPIOS METODOLÓGICOS Y SUGERENCIAS DIDÁCTICAS PARA EL AULA DE BACHILLERATO

Eva Álvarez Ramos. Universidad de Valladolid. España
alvarez.ramos.eva@gmail.com

Carmen Morán Rodríguez. Universidad de Valladolid. España
morancarmen@hotmail.com

1. Objetivos

El primer objetivo que planteamos es la necesaria reflexión sobre la condición actual de la enseñanza literaria en las aulas. El actual sistema de enseñanza basado en la consecución de un extenso programa (sin reflexión alguna) y la lectura trimestral obligatoria, de una obra literaria no está dando los resultados esperados, sino todo lo contrario.

Pretendemos mostrar cómo la lectura lúdica y no obligatoria desemboca en unos mejores resultados académicos y formadores. Hay que formar lectores de por vida, no lectores a tiempo parcial. Promocionar la lectura pasa por modificar los planteamientos docentes y modificar las formas más tradicionales de plantear la enseñanza.

Se trata de proponer alternativas metodológicas que rompan con la barrera que separa al alumno de la lectura y que le lleven a manifestar una posición activa y positiva hacia las obras contemporáneas y clásicas de la Literatura Española.

2. Marco Teórico

La situación nada halagüeña en la que se encuentra la Literatura en las aulas señala directamente a los docentes como los principales responsables de la misma. Hirvela (1989) o Paran (1998 y 2000) señalan entre otras muchas causas el desconocimiento metodológico de los formadores; su escaso y preocupante hábito lector; el rechazo o miedo a ciertos textos literarios (aquellos que la tradición cataloga como clásicos). El crítico Ostria González reitera que el principal problema se encuentra en la forma de enseñar:

En este marco de cambios culturales profundos cuyo horizonte no alcanzamos a percibir del todo, debe situarse lo que se ha llamado la crisis del libro y la lectura y, por ende, de la práctica literaria, entendida como el circuito comunicativo de escritura-lectura. A nuestro juicio, se trata de la crisis de ciertas formas tradicionales de entender y fomentar la lectura de textos literarios y, no, necesariamente, de una crisis de la lectura, en general (Ostria González, 2003: 2).

A estas carencias podemos añadir el desconocimiento general del mercado editorial, que pone a disposición del docente multitud de materiales, que le facilitarían su labor docente y que permitirían que el aprendizaje llegara a buen fin.

En el Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato puede leerse lo siguiente:

La materia Lengua Castellana y Literatura tiene como objetivo el desarrollo de la competencia comunicativa del alumnado, entendida en todas sus vertientes: pragmática, lingüística, sociolingüística y literaria. (...) La reflexión literaria a través de la lectura, comprensión e interpretación de textos significativos favorece el conocimiento de las posibilidades expresivas de la lengua, desarrolla la capacidad crítica y creativa de los estudiantes, les da acceso al conocimiento de otras épocas y culturas y los enfrenta a situaciones que enriquecen su experiencia del mundo y favorecen el conocimiento de sí mismos. (BOE-A-2015-37, pp. 358)

Y más adelante,

La lectura y la escritura son los instrumentos a través de los cuales se ponen en marcha los procesos cognitivos que elaboran el conocimiento del mundo, de los demás y de uno mismo y, por tanto, desempeñan un papel fundamental como herramientas de adquisición de nuevos aprendizajes a lo largo de la vida. Con el bloque de Comunicación escrita: leer y escribir se persigue que el alumnado sea capaz de entender textos de distinto grado de complejidad y de géneros diversos, y que reconstruya las ideas explícitas e implícitas en el texto con el fin de elaborar su propio pensamiento crítico y creativo. Comprender un texto implica activar una serie de estrategias de lectura que deben practicarse en el aula y proyectarse en todas las esferas de la vida y en todo tipo de lectura: leer para obtener información, leer para aprender la propia lengua y leer por placer. Asimismo, la enseñanza de los procesos de escritura pretende conseguir que el alumnado tome conciencia de la misma como un procedimiento estructurado en tres partes: planificación del escrito, redacción a partir de borradores de escritura y revisión de estos antes de redactar el texto definitivo. Del mismo modo, para progresar en el dominio de las técnicas de escritura es necesario adquirir los mecanismos que permiten diferenciar y utilizar los diferentes géneros discursivos apropiados a cada contexto (familiar, académico, administrativo, social y profesional). (BOE-A-2015-37, pp. 358)

La importancia que se le da a la lectura en el currículo (no solo en Bachillerato) es fundamental y cobra vital importancia en el desarrollo académico del discente. La paradoja a la que nos enfrentamos se asienta casi en el nihilismo más absoluto. La lectura se presenta como obligatoria para poder desarrollar ciertas competencias exigidas al alumno: comprensión, aprendizaje lingüístico, autocomprensión.... Cada vez hay que leer más, pero el alumnado lee cada vez menos. Una de las misiones del profesorado es crear en el alumno el gusto por la lectura, hacer que disfrute con ella. Basta con que un profesor te obligue a leer para que no leas. El muy irónico Fernando Savater reconoce que: "He oído a ciertas personas decir delante de criaturas de tierna edad que leer es cosa muy educativa: sin deseos de caer en extremismos, creo que deberían ser quemadas a fuego lento. No sé si leer es cosa muy educativa; lo único que sé es que la educación resulta de entrada el motivo menos seductor para dedicarse a la lectura" (1988, p. 8). La fractura lectora que se produce en el niño entre los doce y los dieciséis años se ve reforzada justo al iniciarse los dos cursos del Bachillerato y los actuales sistemas de enseñanza vienen a reforzar este 'odio' hacia la lectura. Entorno a los doce años los niños-adolescentes dejan de leer. Dicho fracaso escolar no es sólo culpa de los adolescentes, también está en sus cambios, en el contexto donde se desenvuelven diariamente y en los profesores (Colomer, 2007). Los ajustados programas didácticos a los que han de enfrentarse discentes y docentes (Desde la Edad Media hasta el siglo XIX inclusive, en el primer curso de Bachillerato y TODO el siglo XX, en el segundo curso) hacen inviable un tándem armonioso entre lectura y alumnado. No debemos olvidar la tensión que se mantiene latente en el último curso de Bachillerato, donde a los alumnos no se les enseña, sino que *simplemente* se les prepara para la superación de un examen de acceso a la universidad. García Márquez defendía el papel del maestro y cargaba las tintas, con gran razón, sobre los sistemas educativos: "Tengo un gran respeto, y sobre todo un gran cariño, por el oficio de maestro, y por eso me duele que ellos también sean víctimas de un sistema de enseñanza que los induce a decir tonterías" (1981).

La introducción del cine en el aula de Literatura puede solventar esa carencia lectora del alumno, presentando la obra de manera más atractiva para que sea así el propio aprendiz el que se sienta llamado por la obra y acceda a ella de manera libre. El cine es un gran reclamo, muchos de nuestros alumnos reconocen que han leído algún libro después de haber visto la película, tal es el caso de las actuales sagas de *Los juegos del hambre* o *Crepúsculo*.

Entre los beneficios de la utilización de la adaptación de obras literarias al cine podemos enumerar los siguientes:

El cine en el aula permite reconstruir la época de manera visual, se produce así un “viaje en el tiempo” para el alumno, que es capaz de comprobar *in situ*, cuáles son los modos y maneras de comportamiento y el sentir del tiempo en el que se desarrolla la historia. Tal y como manifiestan entre muchos otros Coy (2004), Calvo de Llanos et al. (2007), Pérez Patón (2009) o Valdés (1995), la importancia de los contextos en la comprensión literaria es vital, pues son estos los que gestan el espíritu literario de la obra. Las obras estudiadas, casi como entes positivistas, son hijas de su tiempo y del sentir y pensar de sus autores. En otras palabras, el *Cantar de Mio Cid*, no tendría vigencia seis siglos después. Es el momento histórico el que demanda y oferta ese tipo de literatura. Cualquier obra literaria es producto de un contexto específico. La contextualización no es una vestimenta ni una bagatela decorativa; sino un elemento necesario de facto. Así, mediante la asimilación y presentación del contexto, solventaríamos la fractura histórica entre el ámbito social del alumno con sus filias y sus fobias contemporáneas y la temática, ya antigua y casi inexplicable, de la trama literaria. Gallardo Álvarez (2008) y Ostria González (2003) consideran que este abismo temporal es uno de los culpables de la ausencia de motivación del alumnado hacia la literatura y por extensión, hacia la lectura. Sienten que han de leer unos libros que no comprenden y cuyos temas principales se les presentan como poco atractivos por no ser cercanos ni propios de su ambiente.

Permite, asimismo, la comprensión de la obra sin necesidad de leerla y abre la puerta a la lectura libre del alumno, que se verá atraído de manera más lúdica y dinámica por la visualización de la película que por la obligación lectora demandada por el profesorado. El acceso a las obras literarias se haría bajo el prisma de la lectura responsable y voluntaria de los discentes y llevaría aparejada el disfrute lógico del que lee por placer. Queremos recalcar una vez la importancia de la lectura libre y no impuesta. Debemos al igual que Jorge Luis Borges pensar y sentir que “La idea de la literatura obligatoria es una idea absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria” (1998, p. 107). Como bien ha indicado Tántalo (2008) la obligatoriedad de ciertas lecturas desemboca en una alergia a los libros.

También, sirve de apoyo a la lectura guiada en el aula de fragmentos de la obra literaria que encuentran su representación inmediata en el visionado de la cinta. Resulta interesante la selección de varios fragmentos representativos de la obra que recojan los puntos clave de la misma. La lectura y análisis de los mismos, que se hará siempre guiada por el docente, debe ser apoyada con las secuencias correspondientes de la película. De esta manera el alumno será consciente de las diferencias existentes entre un medio y otro. El cine no es literatura ni la literatura es cine. Además podrá ampliar su horizonte de expectativas visionando los fragmentos pertinentes del metraje.

El cine posibilita explicar de forma clara técnicas narrativas que sobre el papel son difíciles de entender (tipos de narrador, analepsis, prolepsis, niveles diegéticos...). Algunos conceptos claves en la construcción de textos narrativos son a priori un tanto difíciles de explicar sobre el papel. Requieren de una lectura pausada y detenida para poder encontrarlos en el texto y analizar después de su presencia. Esta dificultad se ve solventada en el cine, puesto que podemos visionar dichos procedimientos. Tal es el caso, por ejemplo de obras con diferentes niveles diegéticos, como por ejemplo, *El Quijote*. En la versión extendida de la serie realizada para Radio Televisión Española y dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón, escrita por Camilo José Cela y protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa en 1995, puede verse al propio

Miguel de Cervantes leyendo las aventuras del ingenioso hidalgo. Es una manera simple y visual de presentar a los alumnos la metalepsis.

Pero el docente ha de tener en cuenta, también, cuál es la problemática, derivada del uso del cine, a la que tendrá que hacer frente.

No siempre la película respeta la obra literaria. Según Sánchez Noriega,

el proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, comprensiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico. (Sánchez Noriega, 2000, p. 47)

Así pues, la adaptación puede respetar al máximo la obra literaria o puede permitirse, debido bien al gusto del director o bien al cambio de lenguaje, algunas licencias. Entre estas variantes que modifican o contaminan la obra literaria original podemos destacar tres: aquellas derivadas de la supresión de algún elemento argumental de la obra (por gusto o por la duración del metraje). Tal es el caso de la adaptación de la obra de Isabel Allende, *La casa de los espíritus*, que llevó a cabo en 1993, Bille August, donde saltan una generación y los acontecimientos y vicisitudes vividos por ciertos personajes, son agrupados en otros. Otra de las licencias que podemos señalar son aquellas en las que más que adaptar una obra literaria el espectador se enfrenta a una versión que poco tiene que ver con el original y a la que se han añadido elementos no existentes en el texto. Y finalmente las licencias, sobre todo en escenas sexuales, que rompen con toda cortesía comunicativa, hecho muy común y propio del cine español que merecería un estudio aparte. Como ha señalado José Luis Sánchez Noriega: “dentro de la relaciones cine-literatura, la adaptación es la gran cuestión, tanto desde el interés del debate cultural como desde el análisis de las formas artísticas” (2006, p.18).

Pero por el contrario podemos enfrentarnos a obras que son escrupulosamente fieles al original y que precisamente por esta similitud no se consiguen los resultados esperados. El alumno le produce el visionado la misma desidia y el mismo tedio que le produce la lectura. Entre estas adaptaciones magníficas, que podemos estimar obras de arte, pero no por eso considerarlas aptas para el aula, encontramos la magnífica adaptación de *El Perro del Hortelano* de Lope de Vega, dirigida en 1996 por Pilar Miró. El rigor con el que la directora se enfrenta a la obra literaria, da como resultado casi un calco audiovisual del trabajo de Lope y cada plano es una escena de la comedia.

Directamente relacionado con la adaptación de la obra literaria se encuentra la confusión que se deriva con los cambios producidos al modificar el medio y convertir el texto escrito en un formato audiovisual. Adaptar conlleva recortar, transformar un formato en otro. No es este momento para entrar a discutir sobre cuál es la mejor denominación para la literatura llevada al cine, optamos por el clásico término ‘adaptación’ para evitar la polémica, pero hemos de dejar patente que, tal y como indica Carmen Echazarreta

Frente al anacronismo del término “adaptación”, Sergio Wolf (2001) nos recuerda que la discusión en la que se hallan numerosos ensayistas que especulan con la idea de translación, traducción, para, finalmente, apostar por el término transposición. Este autor considera la transposición como la denominación más pertinente porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema (2005, pp. 60).

Los cambios necesarios y obligados que conlleva la adaptación pueden confundir al alumno, que encuentra dificultad a la hora de diferenciar la realidad (obra literaria) de la ficción (adaptación cinematográfica). Esto puede llevarle a generar una visión alterada del original

literario y dejarse llevar por la imaginación del director de la película. Del mismo modo, si el visionado no está guiado por el profesor, lo anecdótico puede reemplazar realmente a lo importante. De ahí la aconsejada visión fragmentada amparada siempre por la selección de partes del texto original.

Algunos actores pueden repercutir negativamente en la representación del personaje original, y ciertas producciones acaban con la seducción de la obra original. No siempre los actores elegidos son los mejores para dar vida a grandes figuras literarias. Los directores se dejan mover más por las modas y los efectos de ciertos intérpretes en taquilla, que por la interpretación. En la versión de *La Celestina* dirigida por Gerardo Vera en 1996 y adaptada por Rafael Azcona, nos encontramos con una Melibea, interpretada por Penélope Cruz, lánguida e insustancial. Siendo Melibea una mujer que decide tomar las riendas de su vida, desafiando a la norma establecida, desobedeciendo las órdenes paternas y teniendo presente que el disfrute sensorial está por encima del deber espiritual (y todo esto a caballo entre el siglo XV y XVI), no puede, bajo ningún concepto, ser interpretada desde esa perspectiva. La crítica se cebó con razón con las interpretaciones (salvando el magistral trabajo de Terele Pávez en el papel de la Celestina). Así en Filmaffinity podemos leer:

Logra hacer tuyas las palabras (en referencia a la actriz que interpreta a Celestina), suenan creíbles en su boca, algo tan difícil en este tipo de adaptaciones, y arrincona con su paso firme y decidido al mediocre dúo protagonista. Penélope Cruz y Juan Diego Botto se pierden en una declamación desgana y evidencian una deficiente experiencia teatral, tan necesaria para insuflar vida y calor a los personajes de un clásico inmortal. (2006, s.p.)

3. Algunos ejemplos representativos

Los conflictos entre adaptación cinematográfica y obra literaria han sido tratados a lo largo de la historia del cine, puesto que tal y como reconoce García Jambrina la adaptación cinematográfica “es, por supuesto, la forma más obvia y recurrente de la relación entre literatura y cine” (1998, p.149). El enfrentamiento entre original y adaptación no ha de empañar el gran caudal de buenas historias que la literatura ha proporcionado al cine durante sus ciento veinte años de vida (Fernando Soto y Checa y Olmos, 2010). Mostramos a continuación dos meros ejemplos bastante representativos de la utilidad que el cine tiene en el aula. Hemos de señalar que estos dos ejemplos son solo el vértice de la pródiga relación que cine y literatura han tenido desde los orígenes del cinematógrafo con dispares resultados. La *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* pone a disposición de los investigadores y docentes un catálogo de toda la filmografía existente de obras literarias españolas en su *Adaptaciones de la literatura española en el cine español. Referencias y bibliografía*, realizada por la profesora Gloria Camarero Gómez, donde se recogen las películas españolas y/o las realizadas en coproducción con otros países que son adaptaciones de obras de la literatura española, tanto teatrales como cuentos o novelas. Puede consultarse en: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>

2.1. La Celestina

Dentro de la filmografía española encontramos varias versiones cinematográficas de la obra de Fernando de Rojas: la dirigida en 1969, por César Fernández Ardavín, una coproducción de dos horas de duración entre Herperia y Aro Films (España) y Berlin Television System (Alemania). La producida por RTVE para la serie *Los libros* en 1974, dramatización de la obra de Fernando de Rojas, dirigida por Jesús Fernández Santos y protagonizada por María Luisa Ponte, Tony Isbert, Carmen Maura, José Yepes, Maribel Hidalgo, Luis Gaspar y Sagrario Sala. Puede visionarse *online* en la página de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/los-libros-ficcion/libros-celestina/3355632/> . No es esta la primera puesta en escena hecha por RTVE, ya

en 1967, Eduardo Fuller y Federico Ruiz habían dirigido el clásico, para la serie *Teatro de siempre*, con la participación de Francisco Guijar, Lola Herrera y Lola Gaos, entre otros. La dirigida por Juan Guerrero Zamora también para Radio Televisión Española en 1983. La última adaptación hecha se corresponde con la de 1996, citada con anterioridad, dirigida por Gerardo Vega con el siguiente reparto: Penélope Cruz, Juan Diego Botto, Terele Pávez, Jordi Mollà, Nancho Novo, Maribel Verdú. Una adaptación no muy aceptada por la crítica, que también le achaca la amputación de la parte cómica y paródica del texto (Iglesias, 2013). Para una mayor información sobre las adaptaciones cinematográficas del clásico de Fernando de Rojas puede consultarse Franco Anchelergues (2001). Recoge este autor, también algunas de las versiones teatrales realizadas. Así: “En la escena, la Compañía Nacional de Teatro Clásico estrenó una versión en 1988, con dirección de Adolfo Marsillach, adaptación de Gonzalo Torrente Ballester, y protagonizada por Adriana Ozores (Melibea), Juan Gea (Calisto) y Amparo Rivelles (Celestina). En 1995 Hermann Bonnin presenta un renovador montaje, según una versión de José Ruibal” (pp. 533).

Dejando de lado la calidad de las adaptaciones, sobre todo de la última versión realizada (1996), que tantas malas críticas ha recibido, señalaremos de manera breve las secuencias que pueden ser utilizadas en el aula.

El docente prestará especial atención primeramente a la descripción psicológica de los personajes vital en la comprensión global de la obra. La película muestra a un protagonista masculino arrebatado por el amor, exagerado e irreverente a la hora de expresar sus sentimientos, cayendo a veces en la blasfemia. Se salta todas las barreras morales y éticas importándole más el amor de Melibea que la muerte de sus criados. Se le presenta como anticristiano, perjura y antepone a Melibea a Dios. Es un hombre, que habiendo perdido la mesura, es dominado por las pasiones, lo que le llevará sin remedio a su trágico final. Melibea, por el contrario, se nos muestra con toda la espiritualidad que le falta a Calisto. Se siente tentada por un amor que le lleva a sobrepasar los límites morales establecidos para una mujer del siglo XVI. Rechaza la imposición paterna, no quiere un casamiento concertado. Es dueña de su vida hasta el extremo de que decide ponerle final. Reconoce su pecado, reconoce su goce y el poco tiempo que ha tenido para disfrutarlo. Se nos presenta como en la obra, como una mujer renacentista, frente a otros personajes que actúan siguiendo preceptos medievales. El papel de la alcahueta aparece representado en varias escenas de la película. Desde la regencia de una casa de prostitución, hasta la venta de aceites y alhajas para las mujeres, la recuperación del virgo de las muchachas y el arreglo de encuentros amorosos. Pero también se nos muestra la personalidad avara de Celestina y el poder de manipular a todos los que la rodean para alcanzar un beneficio propio. Es perversa e inteligente y a cada uno sabe darle aquello que más necesita. Gran conocedora de las debilidades ajenas usa esta información en su provecho.

La película también muestra también de forma clara la estructura interna de la obra, asentada bajo los conceptos de amor y muerte, un maridaje permanente de la literatura. La primera cita de Calisto y Melibea que coincide con el triunfo del amor se desarrolla de manera paralela a la muerte de Celestina (acto XII). Este fallecimiento es el que desencadenará la muerte de los demás personajes y la estructura de línea descendente de la obra. La muerte se convierte en el verdadero motor de la acción. Una muerte que ha sido anunciada de antemano a todos los personajes y que en la película puede también advertirse. Todos en algún momento, escuchan en boca de otros cómo van a morir.

2.2. El Lazarillo

La novela anónima *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* también ha sido llevada al cine en varias ocasiones. Así tenemos una versión de 1925 dirigida por Florián Rey con un reparto formado por Carmen Viance, Manuel Alares, María Anaya, Antonio Cabero, Alfredo Hurtado, José María Jimeno, Antonio Mata, Manuel Montenegro, Guillermo

Muñoz, José Nieto y Enrique Ruiz. En 1959 César Fernández Ardavín dirige la coproducción de Hesperia Films (España) y Vertex Films (Italia), *El lazarillo de Tormes*, que cuenta con Pilarín San Clemente, Emilio Santiago o Memmo Carotenuto, entre otros muchos. *Los alegres pícaros*, dirigida por Mario Monicelli fue otra coproducción italo-española de Producciones Cinematográficas Día (España) y Clemi Cinematográfica (Italia) de finales de los ochenta (1988), que también versó sobre las aventuras de Lázaro. Cuenta con actores de la talla de Vittorio Gassman, Giancarlo Giannini, Alfonso del Real o Blanca Marsillach. coproducción hispano-italiana dirigida por César Fernández Ardavín.

Nosotros vamos a hacer referencia a la rodada en el año 2000 (no se estrenó hasta el año siguiente), que llevó por título *Lázaro de Tormes* y que bajo la doble dirección de José Luis García Sánchez y Fernando Fernán Gómez, recogió a los siguientes actores: Karra Elejalde, Manuel Alexandre, Rafael Álvarez ("El brujo"), Juan Luis Gallardo, Agustín González, Manuel Lozano, Álvaro de Luna, Paco Rabal, Beatriz Rico. El film nos sirve tanto para la historia argumental de la novela como para algo que consideramos más importante: las características formales de la novela picaresca, nuevo género al que se enfrenta el alumno.

A través del visionado se puede ver claramente qué es un pícaro, personaje perteneciente a una clase social baja, un antihéroe que lucha por el ascenso social sin llegar a conseguirlo. El carácter autobiográfico y el uso de la primera persona en la narración, es otro de los elementos propios de este género que queda claramente explicitado en la película. La existencia de un narratario está gráficamente representada cuando se nos presenta a Lázaro contando su vida ante el tribunal. El carácter abierto de su estructura con la pluralidad de aventuras que se narran sin orden establecido sin que por este motivo se desvirtúe la obra aparece también claramente representado. La analepsis, tan propia de esta obra, con continuos saltos en el tiempo que retrotraen al protagonista a su infancia y juventud son fácilmente asimilables en el cine.

El contexto social que la obra critica queda plasmado con gran naturalidad en la película y la sátira del género es un elemento constante en la misma. El alumno además comprueba cómo, a pesar de la desgracia constante en la que se ve envuelto Lázaro, el espectador ve alegremente la película, llegando incluso a reírse en muchas de las escenas, que descontextualizadas representarían un gran drama, por la crudeza de las mismas. Algo que también es tangible en el texto literario.

Ninguna de las dos películas reseñadas son aptas para ser vistas enteras en el aula. El trabajo del docente no debe consistir en dar al *play* simplemente. Si queremos que la enseñanza literaria realmente mejore, el profesor necesita realizar un trabajo previo para seleccionar las escenas señaladas. Escenas que irá comentando en el momento y que pueden acompañarse de fragmentos del texto original para que el alumno se enfrente a los dos medios: el visual y el textual. Se desarrolla así la capacidad de transcodificación entre el código literario y el audiovisual (Echazarreta, p. 63).

4. Conclusiones

Creemos que es tangible el uso del cine en el aula como instrumento didáctico que contribuye a la lectura voluntaria de las obras estudiadas. Es necesaria una variación metodológica en la enseñanza de la Literatura si queremos formar lectores permanentes y no lectores temporales que lo hagan por obligación. El éxito de docente pasa por la modificación imperativa de los viejos planteamientos didácticos y nos lleva a la ampliación de miras en el uso de recursos metodológicos.

El docente ha de tomar conciencia de los nuevos cambios que se están produciendo en la educación literaria del nuevo siglo y actuar acorde a las necesidades demandadas por el

alumnado, máxime en esta época donde la cultura visual ha superado con creces a la textual, y las imágenes nos rodean por doquier contribuyendo al desarrollo de una construcción del pensamiento en imágenes.

Se puede dar fin a ese anunciado ocaso de la cultura de la palabra impresa buscando un aliado en el cine. Nuestros alumnos han sido criados al amparo de la televisión y la era digital, donde conviven palabra e imagen.

Al relacionarse directamente el cine con la diversión y el ocio variamos la perspectiva de la enseñanza-aprendizaje contextualizándola en un ambiente distendido y ameno que el alumno recibe con mayor agrado. La dimensión lúdica, encierra una clara faceta formativa, que el docente debe aprovechar.

El uso del cine en el aula incentiva la lectura libre; facilita la comprensión de las obras al discente; las dinamiza haciéndolas más asequibles y contribuye a crear un ambiente más distendido, eliminando de la literatura esa pátina rancia que la lejanía temporal imprime en los clásicos españoles.

Los beneficios que aporta la inclusión activa del cine en el aula superan con creces a los prejuicios derivados de este arte.

5. Referencias

BORGES, J. L. (1998). *La memoria de Shakespeare*. Madrid: Alianza Editorial.

CALVO DE LOS LLANOS, M., GARCÍA POMADERA, J. Y ZAMBRANO SALVADO, R. (2007). *Taller de Lengua y Literatura I*, Madrid: Ediciones de la Torre.

COLOMER, T. (2007). *Introducción a la literatura infantil y juvenil*. Madrid: Síntesis.

COY, J. J. (2004). *Entre el espejo y el mundo: texto literario y contexto histórico*. 2. vols. Valencia: Universitat de València.

ECHAZARRETA, C. (2005). "Literatura a través del cine. Cine gracias a la literatura. Una mirada conjunta en el bachillerato. En *Textos. Didáctica de la Lengua y la Literatura* 40, pp. 58-69

FERNÁNDEZ SOTO, C. Y CHECA OLMOS, F. (2010). "El cine de Pilar Miró. Homenaje y puente hacia la literatura". En *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 741, pp. 79-88.

FRANCO ANCHELARGUES, V. (2001). "La Celestina y el cine". En Pedraza Jiménez, F. B., González Cañal, R. y Gómez Rubio, G. (coords.). *Actas del Congreso Internacional La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha/Cortes de Castilla la Mancha, pp. 531-538.

GALLARDO ÁLVAREZ, I. (2008). "La lectura de textos literarios en el colegio: ¿Por qué no leen los estudiantes?". En *Educación* 30/1, pp. 157-172.

GARCÍA JAMBRINA, J. L. (1998). "De la palabra a la imagen: las relaciones entre cine y literatura". En *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 3, pp. 143-154.

HIRVELA, A. (1989): "Five Bad Reasons Why Language Teachers Avoid Literature". En *British Journal of Language Teaching* 7/3, pp. 127-132.

- IGLESIAS, Y. (2013). "Los grandes ausentes en la adaptación cinematográfica de La Celestina de Gerardo Vera: El humor, la parodia y el público". En *Lemir* 17, pp. 9-22.
- OSTRIA GONZÁLEZ, M. (2003). "La enseñanza de la literatura en los tiempos que corren". En *Ciber Humanitatis* 14, pp. 34-52.
- PARAN, A. (1998). "Helping Learners to Create and Own Literary Meaning in the ELT Classroom", *Ideas*, 1. (08.03.2013): <http://rdg.ac.uk/acadepts/slals/helping>
- PARAN, A. (2000). "Survey Review: Recent Books on the Teaching of Literature", *ELT Journal* 54/1, pp. 75-88.
- PÉREZ PATÓN, M. (2009). "Cómo enfocar la enseñanza de la literatura en la educación secundaria". En *Innovación y experiencias educativas* 21, pp. 1-12.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000). *De la literatura al cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- SAVATER, F. (1988). "Lo que enseñan los cuentos". En *CILJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 1, pp. 8-12.
- TÁNTALO (2008). "Alergia a los libros: riesgos de la lectura obligatoria", en *Mi biblioteca: La revista del mundo bibliotecario* 14, pp. 52-55.
- VALDÉS, M. J. (1995). *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria*. La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea, Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.
- WOLF, S. (2001). *Cine / Literatura*. Buenos Aires: Paidós.