

Pedro A. Klimovsky

Universidad Nacional de Villa María
Universidad Nacional de Córdoba

La producción audiovisual: entre el “arte y la industria”. ¿Qué podemos enseñar cuando enseñamos a realizar?

Audiovisual production: between “art and industry”.
What can we teach when we teach to make films?

Resumen

El trabajo parte de caracterizar a la realización audiovisual y al cine en particular, como el *arte de la era industrial*, para recorrer algunas de las problemáticas que esta caracterización supone al concebir a los films como *obras-mercancías*. Inmediatamente nos remitimos al concepto de director, para plantear algunas de las controversias que supone el proceso de formación de un realizador audiovisual, los saberes que debería dominar y los caminos para acceder a dichos saberes. Finalmente, en este marco, realizamos algunas consideraciones sobre la discusión concerniente a la relación entre la formación teórica y la formación práctica de un director o realizador audiovisual –y, por qué no, de casi cualquier artista o profesional en general–.

Abstract

The paper starts by characterizing audiovisual production, and cinema in particular, as the art form of the industrial era, in order to explore some of the problems posed by this characterization, and the conception of films as works of art and merchandises. We immediately refer to the concept of director, to raise some of the disputes involving the process of formation of an audiovisual producer, the knowledge that s/he should dominate and the ways of access to such knowledge. Finally, in this context, we make some considerations regarding the discussion about the relationship between the theoretical and practical training of an audiovisual director or filmmaker –and, why not, almost any artist or professional in general–.

Palabras Clave

Dirección cinematográfica
Realización cinematográfica
Educación en Cine
Formación en Arte

Keywords

Film direction
Filmmaking
Film teaching
Art education

7. Para ser riguroso también es hijo de la imaginación romántica y el sueño del "doble" intentando reproducir la vida. No es objeto de este trabajo, pero indagar seriamente en el origen del cine nos obligaría a pensarlo no sólo a la luz de la revolución industrial –quedando atrapados así en un pensamiento mecanicista y positivista con el cual no coincidimos– sino a la luz de todos los cambios económicos, sociales y culturales que significó el triunfo definitivo del mundo burgués y la instauración de una economía libre de mercado. El cine es el "arte / entretenimiento / industria" por excelencia de la sociedad burguesa industrializada y en ese sentido del esplendor del desarrollo capitalista en el más amplio y profundo sentido de la palabra.

El cine, nace a fines del siglo XIX a la luz (o a la sombra) de ese impulso arrollador que significó la revolución industrial. Hijo del experimento curioso y del desarrollo de una ciencia positiva que buscaba la construcción de una imagen precisa del mundo, se transformó rápidamente en una exitosa atracción de feria o de "Caffe Concert" y en una *variedad* de los espectáculos de "Vaudeville", para terminar instituyéndose en la más impresionante y rentable industria del espectáculo y del entretenimiento del siglo XX.¹

En ese proceso se desplegó, podríamos decir *se inventó*, una serie de dispositivos expresivos que transformaron al medio, al menos potencialmente, en un arte tan legítimo como ya lo eran la pintura, la literatura o el teatro entre otros.

La diversidad de medios de comunicación y expresión audiovisual con los que hoy contamos, sus recursos de lenguajes y sus modalidades de representación, tienen su antecedente y su fundamento en los logros alcanzados por el cine.

La doble condición de proceso nacido y atado a los mecanismos de la producción industrial, por un lado, y a la disponibilidad de capacidades comunicativas y expresivas dignas de cualquier obra de arte, por otro, supone una situación de conflicto para analizar y comprender algunas de las lógicas de funcionamiento de las producciones audiovisuales y sobre todo para pensar los problemas que implica su enseñanza.

Así como parece superfluo destacar la dimensión expresiva del cine o del audiovisual, que constituye –o al menos podría constituir– la parte más significativa de éste, resultaría necio olvidar su simultánea adscripción a lógicas de elaboración industrial, regidas por principios economicistas de relación costo/beneficio, pues olvidar esto nos dejaría inoperantes para actuar en un sistema de producción de alta complejidad. Decir hoy que el cine, la TV y el video son producciones industriales es casi una obviedad; pero sostener que *sólo* son producciones industriales supondría concebir el hombre sólo como *homo-economicus*, una abstracción que lo reduce a la única capacidad de producir e intercambiar productos (Bárbaro en Catalá Domenech, 2004: 27). En todo caso si ésta es la concepción hoy dominante en una sociedad de consumo regida por los principios de la economía libre de mercado, se hace más necesario que nunca reivindicar la dimensión y la potencialidad estética y artística del audiovisual como un espacio expresivo y reflexivo particular, diferente al de otros medios (como el teatro, la literatura, la plástica, etc.).

Por otra parte, negar la potencial *artisticidad* del medio por lo que podríamos llamar *la mala calidad* de gran parte de los productos cinematográficos sería como negar la literatura por *la mala calidad* de un altísimo porcentaje de textos que se publican.² En todo caso, en lugar de discutir si el cine y el audiovisual son arte o industria –falsa dicotomía que nos distrae de los problemas centrales– o de reducir la respuesta a la casi *perogrullada* de que son *arte e industria* simultáneamente, pensamos que es más productivo asumir que resultan ser *el arte de la sociedad industrial*. Esto le da características particulares a las producciones, en tanto *obras y mercancías*³ simultáneamente, y a la figura del realizador en tanto *artista*, a la vez que crea un novedoso escenario de debate sobre cuál es el rol de ese artista, cuál es la formación y las competencias que demanda y cuáles serían las modalidades más adecuadas para alcanzarlas. ¿Cómo se forma entonces este nuevo artista?

Enseñar a Dirigir

¿Se puede enseñar a realizar o a dirigir una película? Si les preguntamos a algunos de los directores más reconocidos del mundo, la respuesta generalizada parecería ser *no*. Basta recorrer rápidamente las páginas de *Lecciones magistrales de cine* de

Laurent Tirard (2003) para encontrarse con una respuesta casi unánime: "el cine puede aprenderse, pero no puede enseñarse" (Almodóvar en Tirard, 2003: 96), o "es imposible dar a nadie indicaciones sobre la manera de hacer una película" (Kusturika en Tirard, 2003: 187) y, en el extremo, saber dirigir simplemente es algo que "lo tienes o no lo tienes" (Woody Allen en Tirard, 2003: 54).

Sin discutir la paradoja de que los interrogados participan de un libro llamado *Lecciones magistrales*, ya que esto es una decisión del autor o de la editorial y no de los entrevistados, todos ellos declaran haber aprendido mucho a lo largo de su vida profesional, aprendido en la práctica, rodando, grabando o en la escena con los actores y en las salas de edición. Paradoja de las paradojas: aun aquellos directores, egresados de escuelas de cine o de universidades declaran –como suelen hacerlo muchos de nuestros alumnos– que es muy poco lo que aprendieron en las aulas y que el verdadero conocimiento lo alcanzaron con la experiencia.

Resulta notable la incapacidad de relacionar este aprendizaje alcanzado en el ejercicio de la profesión con un proceso pensable más o menos sistemáticamente y con la posibilidad de conceptualizar esta dimensión del *aprender haciendo*. Es llamativa la insistencia en prácticamente anular la posibilidad de transmitir este conocimiento metódicamente, transformando el aula en un lugar donde parecería que sólo se habla de lo que no se sabe o de lo que no se hace, dejándola así ubicada en las antípodas de un espacio para el aprendizaje y conocimiento (Cfr. Gómez 2008: 67-78). Se pone así en evidencia, lamentablemente –desde mi perspectiva– el corto alcance que tiene en general el pensamiento teórico y didáctico que sale de la propia profesión, cuando se mira a sí misma.

Es generalizada la utilización de los términos *instinto* o *intuición* para definir el recurso utilizado al momento de tomar la mayoría de las decisiones creativas, tales como la resolución de problemas de puesta en escena, dirección de actores y fijación de puntos de vista o puesta de cámara. Esta pobreza epistemológica hace gala de una imaginación romántica que considera que en el arte no hay importantes procesos de enseñanza-aprendizaje ordenados y ordenables (sistematizables) y que concibe la capacidad de decidir, de elegir, o de crear, sólo como producto de una *genialidad natural, innata*, desvinculada de todo tipo de reflexión intelectual racional y ajena a cualquier proceso sistemático de formación y entrenamiento; transformando así a la creatividad en una suerte de metafísica.

Si supusiésemos que realmente es así y lo tomásemos seriamente deberíamos terminar proponiendo el cierre de Escuelas de Cine y TV, de Realización y Producción audiovisual, y quizá también –¿por qué no?– de todas las escuelas de arte. En definitiva no creo que este pensamiento esté muy alejado de lo que algunos músicos piensan respecto de enseñar a componer o algunos pintores respecto a pintar. Por suerte en estos últimos veinticinco años, en Argentina, ha sido importante el número de escuelas de arte y comunicación que se reabrieron o se inauguraron; además de la incorporación de las disciplinas artísticas y de la comunicación como espacios curriculares dentro de los polimodales de la enseñanza media.

Entonces, si creemos que es posible enseñar algo, a contracorriente de lo que muchos influyentes profesionales parecerían pensar, y que hay algo que puede y merece ser aprendido, no podemos eludir las discusiones alrededor de qué es aquello que puede y debe ser enseñado, y cómo.⁴

Estas preguntas, o mejor dicho sus posibles y diversas respuestas, dominan y tensionan casi todas las relaciones entre docentes –y entre docentes y alumnos– en las instituciones de formación en el campo audiovisual. Apresada en esta doble trampa

2. Tomemos el término *calidad* en el más amplio, y si se quiere impreciso, sentido de la palabra. Asumimos la relatividad del mismo y su inscripción en un contexto histórico y social que lo valida, y que en cada lugar y tiempo hay cánones más o menos hegemónicos y contra-hegemónicos de calidad y a ellos habrá que remitirse específicamente en el caso de análisis concretos.

3. En este punto es ineludible la referencia a un trabajo clásico como es "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica" de Walter Benjamín, en *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2004.

4. No es por descuido ni por olvido, que eludimos aquí la discusión de por qué pensamos que la formación en realización audiovisual, o en artes en general, sí tiene sentido. Sencillamente no es éste el tema de análisis del artículo. Aquí tomamos esta afirmación como un punto de partida.

–por un lado arte o industria; por otro un don natural o técnica a ser aprendida– la enseñanza de la realización audiovisual, como la de casi todas las artes, flota sistemáticamente entre la estética, la historia, la técnica, el análisis, la crítica “y por encima de este archipiélago planea siempre la sombra de la gran teoría como un ave de mal agüero a la que parecería que hay que evitar a toda costa” (Catalá Domenech 2004:14).

Entre la práctica y el aprendizaje

Si a efectos de esta presentación simplificamos –quizás hasta lo imperdonable– el proceso de realización de una película diremos, como casi todos los manuales, que éste se puede comprender dividiéndolo en tres etapas: preproducción, producción / realización propiamente dicha y posproducción. En realidad estas tres fases –que se pueden y suelen superponer varias veces entre ellas– son la división analítica, y sólo a efectos de su comprensión, del aspecto medio de un proceso mucho más amplio, también divisible en tres partes, a saber:

1. Concepción, diseño y gestión de un proyecto de producción / realización AV.
2. Producción y realización efectiva de dicho proyecto (divisible en preproducción, producción / realización propiamente dicha y posproducción, como ya dijimos).
3. Distribución, comercialización y exhibición del producto.

Centrémonos, en este caso, en el punto 2, nuestra primera división –pre producción; producción y posproducción–, que es el ámbito donde claramente se ubica el trabajo del realizador audiovisual, y sobre todo el ámbito donde se despliega el ochenta por ciento, o más, de los contenidos de la currícula de enseñanza en las carreras de Cine y TV, Audiovisión, Realización Audiovisual, o como se llamen. Estas tres etapas implican un complejo de actividades y de conocimientos necesarios para llevarlas adelante con cierto grado de éxito. Podíamos enumerarlas muy sintéticamente:

La preproducción implica entre otras cosas:

1. Diseño del plan de rodaje. Lo que significa definir qué se va a hacer, cuándo, dónde, cómo y con quiénes se va a hacer.
2. Lectura crítica y modificaciones o ajustes del guión. Implica o requiere conocimientos de dramaturgia.
3. Búsqueda de locaciones concretas y/o diseño y construcción de decorados. Implica o requiere de conocimientos de escenografía.
4. Casting o selección de actores y/o modelos. Implica trabajo con los actores y el guión y la evaluación de su capacidad actuarial. Requiere tener conocimiento de actuación y/o dirección de actores.
5. Propuesta provisoria y de modo tentativo de la puesta en escena, o sea de la relación entre la cámara, el espacio (la escenografía) y el movimiento de los actores.
6. Anticipo de la puesta en cámara, esto es: saber desde dónde y qué verá la cámara en cada puesta. Esto supone conocimientos específicos de narrativa audiovisual.

La producción o realización significan concretamente:

1. Realización real de los planes anteriores; manejo de actores; decisiones de puesta de cámara. Conocimiento de las operaciones de registro fílmico o videográfico, del manejo de la luz, la fotografía y el registro de sonido.

2. Concreción de la puesta en escena y la puesta en cámara (o puesta en cuadro) – Dirección de actores, dirección y coordinación de todo el equipo de producción. Necesidad de liderazgo.

La post-producción supone, entre otras cosas:

1. La concreción del montaje o edición audiovisual. Implica conocimientos de narrativa audiovisual y de la operación de los equipamientos correspondientes para poder ejecutarla.

Esta enumeración es sólo a efecto de pensar algunos de la enorme cantidad de conocimientos puestos en juego a la hora de hacer una película y la complejidad didáctica que implica su enseñanza.⁵ Y no hablamos del guión, por considerar que corresponde a la etapa de concepción, diseño y gestión de un proyecto audiovisual (AV), pero que se incluye en la currícula de todas las Escuelas de Cine, TV, Realización o Comunicación Audiovisual.

Si desglosáramos todos estos ítems mencionados y les sumáramos algunos de los omitidos tendríamos un largo listado de las cosas que debe saber quien pretenda abordar una realización AV, que van desde nociones de iluminación y sonido hasta conceptos de dramaturgia y estética, sin olvidar conocimientos elementales de normativas legales y administrativas, más la capacidad de organizar y gestionar el trabajo en equipo.

Surgen entonces algunos nuevos interrogantes: ¿Debe o puede una persona tener todos estos saberes?, ¿Se pueden enseñar?, ¿Cómo?, y además ¿Son suficientes estos conocimientos para garantizar una obra audiovisual *exitosa, provocadora* o sencillamente *digna*?⁶

Sería muy presuntuoso pretender dar una respuesta acabada sobre cada una de ellas aquí. Procuraremos hacer unas breves digresiones que pensamos pueden ser útiles para guiar alguna reflexión más sistemática al respecto.

Quizás la primera pregunta (¿Debe y puede una persona tener todos estos saberes?), resulte, en principio, la más sencilla, sin embargo no carece de conflictos. La producción AV profesional, de alto nivel presupuestario, implica y se sostiene sobre una estructura articulada en función de una alta división del trabajo y la especialización que conlleva, en correspondencia con las lógicas de la producción industrial. En las producciones de menor envergadura, donde los equipos de producción y realización son mas pequeños y los presupuestos reducidos, los roles a cumplir son multifacéticos y requieren de un conocimiento más integral y amplio, con la consecuente pérdida de especificidad de roles y de especialización en los saberes. Entonces, ¿debemos brindar una formación integral o especializada?

No obstante, aún en grandes producciones es frecuente que el director sea el guionista, así como en las producciones más comerciales frecuentemente es el productor quien define el corte o montaje final. En todo caso, siempre es necesario y útil que quienes trabajan en el ámbito de la realización tengan un conocimiento común, una, podríamos llamarle, *cultura general* sobre la realización, que les permita comprender el proceso completo y comunicarse fluidamente con el resto del equipo. La discusión entre la apuesta por una formación *integral* o una formación *especializada* no está totalmente saldada. En todo caso la tendencia general parece decantar hacia la especialización, particularmente en los roles *más técnicos*.⁷ Aquí las discusiones apenas comienzan y ya se superponen con las de contenidos y metodologías.

5. Aunque muy incompleto aún, y sólo a efectos de ejemplificar la diversidad de conocimientos puestos en juego en la realización de un film, este desglose de las actividades desarrolladas en los procesos de pre-producción, producción y post-producción y de los saberes que suponen, es una ampliación del desarrollo que propone Jorge Gómez en *Sales de Plata*. "De qué hablamos cuando hablamos de realizar" en *Escritos sobre audiovisión*, Editorial de la Universidad de Lanús, 2008.

6. Para estos términos valen las mismas consideraciones de la Nota 3.

7. Digo "más técnicos", porque me niego a considerar, en tanto la realización audiovisual como obra de arte, que haya roles que sean "sólo" técnicos. En distintos grados en todos ellos hay necesidades y posibilidades creativas y potencialidades expresivas.

8. En este sentido la realización audiovisual, como todas las artes en la contemporaneidad, queda atrapada en la paradoja de tener que enseñar a hacer algo nuevo. Para antiguos y clásicos, el arte, en tanto "tekné", consistía en una serie de técnicas y procedimientos. El problema era sencillo, sólo se trataba de enseñar precisamente esas técnicas y procedimientos. Incorporado los conceptos, hegemónicos hoy, de novedad y originalidad, surge la pregunta acerca de cómo enseñar a hacer lo nuevo, a crear algo nuevo. En principio sólo se puede enseñar lo que ya se sabe, lo que ya se conoce, lo que se ha experimentado; pero entonces ya no sería nuevo, no sería totalmente original. ¿Cómo se da el salto a lo nuevo?

9. Usamos "lenguaje" aquí en el sentido más amplio de la palabra y con el plural ("lenguajes") reconocemos las diferencias entre crear y producir para

En relación a qué enseñar y cómo, parecería no haber muchas dudas, nuevamente, respecto a los contenidos de carácter más técnico-operativo; el verdadero conflicto se plantea en cómo se enseña a *realizar*, a *crear* una *obra* nueva. Aquí comienza la *gran* discusión sobre cuál es la relación entre teoría y práctica.⁸

Recuerda una vieja anécdota (quizás apócrifa, pero simpática) que allá por los años '70s el director alemán Werner Herzog instaba a los estudiantes a robar una cámara si era necesario, para *hacer* cine, para realizar. La única forma de aprender a *hacer* cine es haciendo, era la hipótesis. Nadie discute hoy respecto a la necesidad de hacer para aprender; en todo caso lo que resulta lamentable es que esta sentencia se repita y se sostenga, muchas veces, con la pertinaz insistencia en una práctica irreflexiva. Aquello que en los años '60s y '70s fue el resultado de una posición teórica, es decir ideológica, va hoy camino a convertirse en el sustituto de cualquier reflexión.

Es cierto, en principio, que no se necesita una gran teoría, ni demasiadas especulaciones para hacer cine, así como no hace falta el manejo de una gran teoría literaria para escribir una gran novela. Sin embargo, como alguna vez dijo John Gardner en referencia a la literatura: "*ningún ignorante –ningún escritor que se haya mantenido a sí mismo alejado de la educación– ha producido un arte verdaderamente grande*" (Gardner en Catalá Domenech 2004: 24).

¿Puede entonces reducirse el trabajo de realización audiovisual o de dirección cinematográfica al puro funcionalismo? ¿Se trata de manejar una serie de teorías cual si fueran recetas, o unas técnicas instrumentales y operativas que nos garanticen salvar las distintas etapas de una producción? Sostener esto sería como pensar que el correcto conocimiento de las leyes de la gramática nos transforma en grandes literatos. Pero deberíamos reconocer, simultáneamente, que su más absoluta ignorancia abona el camino al fracaso.

En principio no habría dudas de que se aprende haciendo, que la práctica realizativa y el taller son la base existencial de la producción y la creación artística, audiovisual en este caso. Pero ¿puede ser ésta una práctica automatizada, librada a la copia y la repetición o, como alternativa opuesta, a la creación irreflexiva, supuesto resultado de la genialidad, el talento, o la intuición de un individuo?

Si pretendemos que las rutinas de producción, tan importantes en otras industrias, no vayan en desmedro de las potencialidades expresivas del audiovisual y, si aspiramos a valorizar la capacidad creativa del realizador, no podemos reducir nunca su trabajo al puro funcionalismo. Pensar que la capacidad representativa, creativa y expresiva del audiovisual se acaba en la mera operatividad es tenerlo por muy poco. Tampoco podemos dejarla librada a la pura espontaneidad o a la intuición. Si el cine es, o pretende ser, algo más que sólo una práctica industrial destinada a producir mercancías y entretenimiento en el sentido más limitado de la palabra, la reflexión sobre la práctica se hace imprescindible.

En este sentido es que sostenemos que hay conocimientos, llamados *teóricos*, que resultan claramente necesarios, aunque asumimos que probablemente insuficientes, para aproximarnos a un proceso de realización audiovisual. Se trata de incorporar, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, las dimensiones estéticas, históricas y sociales, y buscar en ellas las especificidades que hacen a la aparición y desarrollo de los *lenguajes audiovisuales* y del funcionamiento de sus productos.⁹ Quizás podríamos pensar en una especie de poética, en el sentido de Aristóteles, una dramaturgia audiovisual, como conjunto de procedimientos creativos de la obra de arte. Sumar a esto la estimulación de un pensamiento visual que permita encontrar y construir, en la propia experiencia realizativa, esa dimensión dramático/narrativa de

la imagen en movimiento. Pero esa *poética* debe ser simultáneamente una *poética histórica*, en el sentido de un estudio de cómo las películas son construidas y cómo, en determinados contextos, provocaron determinados efectos (Bordwell en Catalá Domenech 2004: 17).

la "pantalla grande", para la "pantalla chica" o para "Internet", entre otras cosas.

Es real que la mayoría de los *aparatos críticos y analíticos* se han desarrollado en general alrededor de las obras terminadas y no en torno a su proceso de construcción. En todo caso es, precisamente, un desafío de la actividad docente tratar de realizar las traslaciones necesarias para ver cómo algunos de esos mecanismos teóricos resultan utilizables a la hora de concebir una realización concreta, apostando (o aportando) así a la construcción de una teoría de las prácticas creativas.

Deberíamos recordar que la obra audiovisual, como toda obra de arte, tiene más dimensiones que la ansiosa inmediatez por su concreción. Sería ingenuo, por no decir tonto, olvidar la capacidad de gestionar el imaginario social que ha tenido el cine y la televisión desde mediados del siglo pasado, trascendiendo no sólo las necesidades expresivas de sus realizadores sino incluso la rapacidad económica de sus productores. La obra –artística, audiovisual– nunca significa sólo en sí misma, se dirige a un individuo, a su mundo interior y simultáneamente a una sociedad, a su contexto. Allí es donde puede adquirir un carácter trascendente y ser objeto de controversia a través del consenso, o el disenso, que origina el debate sobre ella.

En ese sentido es innegable el fuerte carácter político de una producción. Sin embargo *"los artistas, por mucho que lo pretendan, nunca debaten entre sí sólo por medio de sus obras, sino que éstas se enfrentan siempre en el marco teórico que las acoge y desarrolla ideológicamente"* (Catalá Domenech, 2004: 18). Si este debate es a espaldas de los artistas, la teoría, por legítima que sea, parece convertirse en una discusión bizantina. Pero, simultáneamente, si el trabajo artístico se aleja y se aísla de la reflexión y el debate teórico, es decir estético e ideológico, podría perder la capacidad creativa que otorga el genuino diálogo con los intereses culturales de su tiempo.

Por eso, si pensamos que enseñar es dar una serie de "recetas" de cómo realizar, o peor aun, dar una serie de parámetros para medir con precisión cuándo hemos hecho las cosas bien o cuándo las hemos hecho mal, estamos condenados al fracaso y los directores antes mencionados –y nuestros alumnos – tendrían razón: no habría mucho que enseñar ni que aprender. Si enseñar es dar sólo los instrumentos técnicos-operativos para realizar una producción, entonces tendríamos técnicos-operadores y no realizadores. Pero, si no hacemos nada de esto y dejamos todo librado al azar, a la intuición o al instinto, quizás tendríamos algunos realizadores brillantes y nunca sabríamos porqué. Sólo podríamos explicarlo como el resultado de un *don* divino. También tendríamos un montón de diletantes inoperantes, artistas incomprendidos, incapaces de entender las condiciones de producción de su propio estado y las reglas del juego del mundo en el que participan, y sin capacidad para adaptarse, o sin formación para enfrentar con firmeza esas condiciones. Pero si asumimos que es la capacidad *aprendida* para detectar problemas dramáticos y estéticos, y conectarlos con un imaginario social más amplio, el lugar donde los lazos de la cultura se transforman en obras singulares, entonces estaremos potenciado las capacidades expresivas y sensibles de nuestros alumnos, y dándoles algunas herramientas para enfrentar los problemas que les aparecerán en el ejercicio de su profesión, o en el desarrollo de su arte, como quieran llamarlo. Es que si bien el talento no se enseña, ni en la escuela ni en la universidad, la creatividad tampoco se desarrolla si no es en un adecuado caldo de cultivo.

BIBLIOGRAFÍA

BENJAMIN, Walter (2004), *“La obra de arte en época de la reproductibilidad”*, en *“Sobre la fotografía”*, Pre-Textos, Valencia.

CATALÁ DOMENECH, J.M. (2004); *La puesta en imágenes*; Paidós, Barcelona y Buenos Aires.

GÓMEZ, Jorge (2008), *“Sales de plata. De qué hablamos cuando hablamos de realizar”* en *Escritos sobre Audiovisión*, Libro 3, (Comp. Susana Espinosa), Ediciones de la UNLa., Bs. AS. (pag. 67-78).

SCHÖN, Donald (1992), *La formación de profesionales reflexivos*, Paidós, Madrid.

TIRARD, Laurent (2003), *Lecciones de Cine*, Paidós, Buenos Aires.

TIRARD, Laurent (2008), *Más Lecciones de Cine*, Paidós, Buenos Aires.

Pedro A. Klimovsky

Pedro A. Klimovsky es Magister en Teoría y práctica del documental creativo (Universidad Autónoma de Barcelona –2000–). Es docente e investigador de la Universidad Nacional de Villa María y de la Universidad Nacional de Córdoba, donde es Profesor Titular de las Cátedras de Historia del cine. Dirige actualmente el proyecto de investigación “Realismo, verosimilitud y veracidad en el audiovisual argentino contemporáneo” en el Instituto de Investigación de la UNVM.

Contacto: pklimovsky@gmail.com