

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Utilización didáctica del cine documental socio-político actual.

Blanca Nieves Torrigino.

Cita:

Blanca Nieves Torrigino (2005). *Utilización didáctica del cine documental socio-político actual*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/230>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia
Rosario 20, 21, 22 y 23 de setiembre de 2005
Sede: Facultad de Humanidades y Artes - UNR

Mesa temática N° 23: *“La historia enseñada: finalidades, perspectivas, enfoques, problemas”*

Lic. Blanca Nieves Torrigino. Licenciada en la enseñanza de la historia otorgado por la Universidad CAECE

Pertenencia Institucional : Profesora de historia y geografía en Escuela Normal Superior N° 8 de la Ciudad de Buenos Aires.

Dirección: Estados Unidos 2272. Ciudad de Buenos Aires.

Teléfono: 4942-0990

Correo electrónico: blancaene@infovia.com.ar

Título:

Utilización didáctica del cine documental socio-político actual

REFLEXIONES ACERCA DEL DOCUMENTAL

Introducción

Las innovaciones tecnológicas de los últimos años generan nuevas formas de comunicación donde la imagen ocupa un lugar de privilegio. Gran parte de la información se encuentra mediada por lo que hoy se denomina “cultura de los medios” y sobre todo de los medios audiovisuales

Debemos reconocer que los “Medios Audiovisuales” son una fuente de poder y que a la Escuela le corresponde hacer conocer a los alumnos como mediatizan la información y la propia realidad, brindarles elementos que les permitan sustraerse a la omnipotencia de la imagen y transformar su emisión en objeto de estudio.

Los discursos emitidos por los Medios son textos , las imágenes son signos que debemos decodificar, por lo tanto es en la escuela donde se debería desarrollar las capacidades necesarias para manejar ese lenguaje para que los estudiantes tomen conciencia de la artificialidad, subjetividad y arbitrariedad de esas representaciones. Capacitar para que puedan comprender, valorar y analizar críticamente, no sólo el argumento, sino todos los elementos que componen el lenguaje de las imágenes en movimiento.

Existen sobradas razones para considerar a estos saberes como “socialmente productivos” porque desarrollan en los alumnos la capacidad para operar sobre la realidad material y simbólica, sirven para crear nuevos conocimientos y los modifican a ellos mismos.

El espacio de Historia nos permite incorporar estos contenidos a través del Cine, porque es un recurso potente para desestructurar y despertar una atención diferenciada. Las imágenes imaginarias o “reales” dan para mucho más que la lectura del discurso histórico explícito, si el alumno maneja su código podrá analizar el discurso implícito.

Aunque esta relación entre Cine e Historia no es ninguna novedad, en Europa M. Ferro, P. Sorlin y J. Monterde entre otros, vienen trabajando sobre esto desde hace más de treinta años, en nuestro ámbito se utiliza muy poco el cine, con esa modalidad, sobre todo en Enseñanza Media. Más ignorado y desvalorizado que el cine ficción aún está el cine documental.

Haré referencia específicamente al género **Documental** que posee su especificidad y esto no aparece demasiado diferenciado en su tratamiento didáctico, con respecto al de Ficción.

Los documentales, y sobre todo los de carácter socio-político, constituyen un material adecuado para incorporar en la Escuela porque comparten códigos visuales y auditivos de muchos de los Medios y requieren saberes adicionales para decodificarlos o para producirlos.

Aproximaciones a un concepto de documental

Es difícil lograr una definición cerrada y estable acerca de qué es el **cine documental**, por eso por tal razón voy a explicitar ciertas características y cuestiones en torno a este género de cine.

Desde su nacimiento el cine, ficción o realidad, se valoró como el instrumento mejor dotado para reproducir la realidad tal cual es, de crear la “impresión de realidad”, ocultando la existencia de una ideología subyacente que, tratándose del documental, es conveniente aclarar.

Las *imágenes* “originales” del mundo histórico que presenta el documental aparecen como si no estuvieran mediatizadas. Su relación indicativa con ese mundo histórico, la autenticidad de los sonidos, los individuos con su aspecto cotidiano y las situaciones o los sucesos que

conservan la disposición cronológica de su acontecer real, potencian el realismo y hace que pensemos: “esto es así”. Se crea la ilusión de que no existe una figura mediadora entre la narración y la referencia; pero hay un narrador, por eso hablamos de *representación de la realidad*, de interpretación y no de reflejo.

El documental nunca es reflejo directo de la realidad, es un trabajo en el que las imágenes, ya sean del pasado o del presente, conforman un discurso narrativo con un significado determinado. Si consideramos los artificios de la técnica que intervienen en la elaboración de las imágenes, la selección, el encuadre marcado por el camarógrafo que delimita un sector de la realidad y el montaje en secuencias al servicio de un discurso para la defensa un punto de vista concreto, es fácil demostrar que la “verdad” de un documental es fruto de la recreación y no de su capacidad para reflejar toda la realidad. Aun el fragmento fílmico documental en estado bruto.

Ese carácter de “ocurrido” no es una garantía de verdad, sino que sólo forma parte de una estrategia de la representación. Cuando se habla de “realismo de la representación” se refiere sólo a las apariencias formales. La cualidad indicativa de la imagen no garantiza su autenticidad histórica, sólo puede garantizar el nexo entre la imagen y lo que estuvo presente ante la cámara. Además una imagen fotográfica representa el suceso visible, no la motivación.

Estas representaciones que nos dirigen la atención hacia el mundo histórico, pueden ser continuas y sumamente perceptibles o implícitas. Son construcciones, no de lo que existe en el mundo, sino del significado que le asignan los protagonistas, a lo que allí existe, de su “punto de vista”.

Esto comporta una limitación porque un punto de vista se identifica con una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, se nos sitúa en una perspectiva y no en otra. Concentrar la atención en algo, ponerlo en evidencia, privilegiarlo, implica excluir el resto automáticamente. Reconstruir el punto de vista, de la imagen o del film, equivale a reconstruir lo que recorta y a la vez lo que evidencia.

Es importante señalar que las intencionalidades del punto de vista del emisor no necesariamente agotan las posibilidades de significación de la realidad observada, más aún, elementos fuertes de la imagen recogida pueden

permanecer ajenas al realizador/cámara de la imagen. El grado de ceguera es tanto mayor cuando mayor es el posicionamiento en su punto de vista. La ceguera es inherente a la fuerza de su intencionalidad y dependiente de los “regímenes de visibilidad”¹, es decir de lo que somos capaces de ver o de no ver en una determinada época.

Es tarea del historiador, más que la contrastación de las imágenes para ver si las representaciones se corresponden a la realidad, la observación de lo que incluyen y excluyen, lo que proponen y suprimen y el análisis de esta deformación, de la disfuncionalidad entre representación y realidad, porque esto marcará o aludirá al conjunto de lo visible que una sociedad entroniza. De esta característica surge un nuevo motivo de interés.

Las escenas del documental están firmemente organizadas en torno al principio del sonido, o al *comentario* hablado. El documental se basa considerablemente en la palabra hablada. El comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales, por esta razón se hace muy difícil inferir el argumento de un documental sin tener acceso a la banda sonora. Los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratadas como tales. Se puede saltar de una escena a la otra (sin respetar las reglas del *raccord* de la ficción) pero el tema continúa en la banda sonora. El montaje está al servicio de un discurso.

El *discurso*² documental es un relato que sólo puede comprenderse en función de su situación de enunciación, es decir de la situación cuando apareció el enunciado, de la que conserva una serie de señales que no tienen valor de una información que se comunica, sino que son huellas, portadoras de sentido que aparecen como expresión de la subjetividad del sujeto que

¹ Según el filósofo contemporáneo Foucault existen mecanismos cognitivos que hacen a la visibilidad, a través de los cuales las sociedades establecen por medio de diferentes dispositivos qué podemos ver y qué imágenes construimos del mundo, de los otros y de las cosas. Son visiones naturalizadas, instaladas por el régimen de visibilidad dominante.

² “El *discurso* es el enunciado considerado en su marco enunciativo, es decir desde el punto de vista del mecanismo discursivo que lo condiciona”. [El estudio lingüístico de las condiciones de producción del texto documental o de sus enunciados hará de él un discurso y su significación dependerá de las circunstancias de comunicación.] L Guespin, *Langages* 23, p.10 en MAINGUENEAU D. *Introducción a los Métodos de Análisis del Discurso*. Buenos Aires, Hachette, 1989. P.17

enuncia. Su mensaje está atravesado por su conocimiento y representación del mundo, creencias, valoraciones, más las determinaciones psicológicas (sus emociones y las imágenes que tiene de sí mismo y del otro y de la situación) y la posición social y cultural.

En el documental se construye un enunciador real, un “autor”, cuya realidad avala a la de la película e induce al espectador a considerar que se trata de un *documental*.

Procesamos el documental no sólo como una serie de sonidos e imágenes, sino también como pasos sucesivos en la formación de un modo de ver o pensar característico y textualmente específico. La visión del documentalista manifiesta un *punto de vista*³ acerca del mundo histórico.

El documental toma pruebas del mundo histórico, para dirigir nuestra atención hacia un tema, hecho o problema, pero va más allá de ellas y lo puramente factual para invitarnos a la construcción de una *argumentación*. Esta crea el contexto para la presentación de una visión, una *perspectiva* particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo a través del *comentario*. Todo esto se convierte en la voz del documental.

Objetividad nunca hay y saludamos que sea subjetivo, porque entonces hay un punto de vista. Nosotros apostamos a ese punto de vista subjetivo que es profundamente ideológico y se encuentra en todas las ramas del arte.⁴

La subjetividad que va unida a la cámara y la respuesta emocional que busca provocar en el público transmiten una ideología y un código ético implícitos que rigen la conducta de la cámara/el realizador. Estos elementos de subjetividad están aceptados en la representación documental y en parte ha contribuido a su aceptación las prácticas periodísticas actuales.

Desde el punto de vista de la argumentación la objetividad se basará en el reconocimiento de que es una cierta mirada (sin falsedad) del mundo

³ “El ‘punto de vista’ no es otra cosa que el producto de la coacción que ejercen las estructuras del mundo histórico sobre la subjetividad del narrador, es decir, sobre su esquema de percepción y categorizaciones con que aprehende la realidad”. De LUQUE S. “Pierre Bourdieu: las prácticas sociales” en DÍAZ Esther. *La ciencia y el imaginario social*. Buenos aires, Biblos, 1998. P.193

⁴ Entrevista realizada a Claudio REMEDI, perteneciente al Grupo Boedo Film y profesor en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Noviembre de 2003.

histórico desde la limitada visión que corresponde a la situación del realizador en la sociedad.

El documental como fuente histórica

Estos films que tienen la capacidad para registrar la actualidad, dar noticia del presente, guardar las voces de sus actores sociales, se convierten así en un registro nada despreciable y poco usual para cualquier investigador. Es historia viva. Tan importantes son las características observables de un acontecimiento como la interpretación subjetiva que le conceden los que participan en el mismo.

El mundo social tiene una estructura de significaciones para los seres humanos que viven, piensan e interactúan, dentro de él. Ellos, con conciencia o sin conciencia de que el mismo es un producto humano, han interpretado *su* mundo, *su* realidad cotidiana, mediante una serie de construcciones de sentido común, que orientan sus acciones, que le dan sentido.⁵

Esto crea múltiples visiones de la realidad, diversidad de “mentalidades”, que se complementan mutuamente. Cada una de ellas ofrece perspectivas diferentes, una visión del mundo en una época determinada matizadas de forma singular por cada sujeto o grupo. El cine documental, como los restantes medios de comunicación, son los vehículos privilegiados de estas representaciones que circulan en el imaginario social..

El documental reproduce y recrea simbólicamente las representaciones del mundo desde una **ideología**, por eso es constituyente de subjetividad, que aparece en forma más o menos explícita a través del *comentario* y no se transmite solamente en el plano de los contenidos sino también en el plano formal y técnico.

Este discurso enunciado dice muchas cosas y de diferentes maneras que pueden interesar al historiador sin necesidad de que se dedique a una imposible búsqueda de la *verdad*, ésa que ningún historiador puede asegurar poseer. El “alto grado de politización” no debería constituir una traba al proponer la categoría de **fuentes históricas** para el documental socio-político, no

⁵ Para Alfred Schütz y los autores inspirados en la sociología fenomenológica, es en la cotidianidad, vivida a partir del sentido que los actores adjudican a la realidad cultural que los rodea, en donde formulan verdaderas pre-teorías inspiradas en el sentido común que constituyen el piso sobre el cual se asentará el edificio de la ciencia social.

está reñido con el rigor e es ésta una de las características esenciales en la Historiografía Argentina Contemporánea.

Si existe un peligro en la utilización del documental es lo que señala Rosenstone (1997) para el cine en general: su tendencia a comprimir el pasado y convertirlo en algo cerrado, mediante una explicación lineal, una interpretación exclusiva de una única concatenación de acontecimientos y la imposibilidad de la representación por medio de imágenes de todos los aspectos del acontecimiento o proceso relatado. Según la estrategia narrativa utilizada, no permite ver la complejidad de los factores actuantes ni la multiperspectividad y excluye la sutileza del discurso histórico textual.

El documental como agente de la historia

Su análisis deberá apuntar a desencadenar un proceso de reflexión en los miembros de la sociedad ¿Por qué no pensar que la enorme producción documental ayudará a la interpretación y reinterpretación permanente de las condiciones e imágenes de la sociedad por parte de los propios sujetos sociales?

Gracias a estas significativas investigaciones de la “historia reciente” que hacen los documentalistas, las imágenes de la Argentina, se están convirtiendo en palabra pública. Los films documentales aparecen mostrando, presentando, representando este tiempo presente o el pasado con todos sus conflictos. Este papel activo que está asumiendo el documental lo convierte en un **agente de la historia** y puede motivar una toma de conciencia, evitando el olvido y haciendo presente el pasado.

El documental que rescata esas voces, contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones.

Las imágenes del documental movilizan a sus protagonistas y también a quien las ve, pero es imposible conmover sin antes haber sido el cineasta conmovido y sorprendido por los hechos que registra. El documental sigue actuando después de su filmación, en cada exhibición.

Las imágenes tienen una función: no pueden reponer una historia, ni pueden por sí solas explicar lo ocurrido, pero son una “llamada”. Ellas confrontan al espectador con una realidad que no puede ser captada

espontáneamente. ¿Qué hacer con eso que poco antes podía pasar desapercibido y que ahora se impone incluso a aquellos que preferirían no verlo?. Este acceso a otra realidad es un paso necesario para producir una acción reparadora. Sirven para convocar la conciencia de lo que existe y estimular el recuerdo de lo que pasó. Es la amnesia lo que conduce a la insensibilidad. El arte es una herramienta para el conjunto de la sociedad facilitando procesos de reflexión y concientización.

EL DOCUMENTAL Y SU UTILIZACIÓN DIDÁCTICA

La incorporación del documental dentro del marco curricular como contenido educativo, formativo e informativo, como elemento de intervención exige una planificación cuidadosa. El documental contiene todos los rasgos definitorios de los temas transversales, permitiendo acercar la escuela a realidades sociales altamente significativas, favoreciendo la adquisición de valores, normas y estrategias de actuación personal y social abarcando todos los niveles del sistema escolar.

El film es un texto, es decir “un entretejido (textum) de significaciones que pueden reducirse a un significado global, por eso se lo considera una unidad de comunicación”.⁶ La configuración de los mensajes cinematográficos forman un *complejo sistema lingüístico* que se fundamenta en componentes lumínicos-visuales y sonoro-auditivos, con los lenguajes asociados a cada uno de ellos (imagen, voces, música, ruidos), lo que tradicionalmente se llama *lenguaje cinematográfico*, que obligan a su conocimiento para hacer el análisis de contenido de los films. Es el docente el que guiará el proceso de alfabetización audiovisual para la adquisición de destrezas y habilidades en el empleo de estas nuevas tecnologías, guiará el *ver* para que los alumnos se transformen en espectadores activos y críticos.

¿Qué significa analizar un film?

El *análisis* no es otra cosa que “la descomposición del film y su sucesiva recomposición, con el fin de identificar mejor los componentes, la arquitectura,

⁶ MARÍN; Marta. *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Bs. As., Aique, 1999. P. 115

los movimientos, la dinámica, etc.; en una palabra los principios de la construcción y el funcionamiento”.⁷

Por todo lo dicho, el *análisis* resulta una extraordinaria estrategia pedagógica, porque no sólo transforma ese film una vez analizado, sino también la propia manera de ver los films en general, el abordaje crítico de las *representaciones* de la sociedad y de los grandes temas que nos preocupan.

Un buen análisis les permite no sólo el contacto con el propio film sino también con la historia que representa, con el problema que ilustra y sobre todo con la sociedad que lo produjo. Al analizarlo los alumnos lo resignifican, participan en su construcción y a la vez las imágenes modifican su percepción de la realidad.

El análisis nos da la oportunidad de:

- reflexionar y analizar los films y por extensión los medios de comunicación audiovisuales como *representaciones* de la realidad que no se pueden tomar como verdades absolutas.
- ejercitar la argumentación para sostener una idea
- opinar respecto a la objetividad, autenticidad, validez de las fuentes de información que usa el documental
- conocer la mirada de actores sociales con diferentes puntos de vista
- desarrollar una actitud analítica, reflexiva y crítica
- comprender lo qué dicen, cómo lo dicen y para qué lo hacen los films
- integrar los saberes específicos del área con los otros saberes que podríamos llamar “conocimiento del mundo”

Entre **los protagonistas** *el espectador* aparece como uno de los elementos esenciales del proceso de análisis, que lo lleva a tener un rol más activo en el visionado pues lo obliga a seguir las cadencias y las direcciones impuestas por la película. No hay film sin espectador.

En su aplicación pedagógica los espectadores son los alumnos, un público cautivo. Se debe tener en cuenta que no eligieron tal o cual película, por eso es importante crear el gusto, tener en cuenta sus intereses y evaluar junto con ellos al final de cada proyección. De cualquier manera no todos los alumnos la van a recepcionar con el mismo interés.

⁷ CASETTI, Francesco- DI CHIO. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1994. P.17

Además como los alumnos pasan muchas horas del día frente al televisor, vienen acostumbrados a mantener una atención fluctuante y no una mirada analítica. Esto para nosotros docentes tiene sus inconvenientes pues nos exige aceptar estas prácticas televisivas y ayudarlos a descubrir otra modalidad de visionado, la que requiere el cine, visión ininterrumpida, atenta a las cadencias y las direcciones impuestas por la película que se desarrolla externamente a él.

El análisis de films es una de las vías privilegiadas para la educación de la mirada. Cada espectador aporta otra forma de mirar y en consecuencia de entender. En su construcción del film, de acuerdo a su interpretación, arma un nuevo sistema relacional entre las piezas. Termina construyendo un modelo diferente al que existía, donde incluye una serie de conocimientos sobre el film, la temática y de experiencias previas.

Esta arbitrariedad entre espectadores, hace que un mismo film represente cosas distintas y a veces contradictorias para diferentes personas o incluso en momentos diferentes de aproximación para una misma persona.

El análisis le exige al espectador un distanciamiento del objeto analizado para evitar quedarse pegado o implicado en él, pero no tan lejos como para no captar sus características. Y en su análisis e interpretación incorpora ese otro componente intransferible que remite a las resonancias que el objeto fílmico despierta en el mundo interno de la persona que lo ve.

La crítica más reiterada que se hace a este recurso didáctico es que fomenta una actitud contemplativa, pasiva, pero una clase expositiva del docente puede ser tan poco activa y monótona como el cine.

La contemplación, el visionado va a ser necesario, pero si se hace para activar su análisis, para interpretar su contenido como discurso, allí el alumno mostrará una actitud activa y crítica.

Pero en este proceso el alumno no está solo frente al objeto de conocimiento y a su manipulación, para llegar a conclusiones. *El docente*, que actúa como mediador, va regulando la complejidad con que se debe gestionar o manipular mentalmente los diferentes contenidos para convertirlos en conocimiento y va capacitándolos en el manejo de técnicas que tienen que ver con el *como pensar*, es decir con el conocimiento de estrategias cognitivas que

es uno de los factores, entre otros, para convertir a los estudiantes en individuos competentes.

Es importante que este desarrollo sea gradual, constante y coherente, a través de la instrucción explícita, la exposición de modelos mentales, la articulación y la retroalimentación, seguido de motivación, refuerzo y reiteración toda vez que la enseñanza lo permita.

La más seria dificultad que plantea al docente, la incorporación de este material, es el esfuerzo de aproximación al funcionamiento de los medios audiovisuales. Es lamentable que aún hoy cuando se está revalorizando la relación Cine/Ciencias Sociales, los medios audiovisuales mantengan una posición de marginalidad en el programa de los profesorados.

En cuanto a **los materiales** tiene igual importancia el saber cómo usarlos que el qué seleccionar. Lo aconsejable es incorporar el material de circulación habitual en nuestra sociedad y no solamente los materiales considerados “didácticos”, porque de lo que se trata es que su aplicación sea didáctica.

El análisis del film sólo puede comenzar cuando el objeto está disponible para su visionado. Uno de los mayores obstáculos que se presentan para esta tarea es la inaccesibilidad de las copias de los films documentales socio-políticos por las características de la distribución que es propia del documental actual, es muy difícil tener una copia original. Lo que está en los videos o la que llega de mano a mano hizo un largo recorrido y es copia de copia y por lo tanto llega con fuerte deformación por precariedad y/o intencional.

Operaciones preliminares

Sabemos que para aprender significativamente es necesario no sólo que el contenido, en este caso la temática representada en el documental, sea potencialmente significativo sino también que el alumno maneje el lenguaje utilizado y tenga una actitud favorable para aprender, debe estar motivado para relacionar lo que aprende con lo que ya sabe. Si el alumno maneja las competencias necesarias no sólo analizará los documentales sino también las películas de ficción, los noticieros y las publicidades, serán receptores competentes, capaces de interpretar los distintos códigos, comprender sus

mensajes e introducirse en el mundo de las comunicaciones, no como receptores pasivos, sino como intérpretes críticos.

Cuanto más elementos maneje más rica será la producción de significaciones: conocimientos de elementos básicos del lenguaje cinematográfico y del proceso de producción de un film; capacidad para el análisis de la estructura narrativa; práctica en el reconocimiento del tema principal y subtemas y conocer las características del film documental (objetividad / subjetividad, realismo e ideología).

Para el docente:

Este momento es muy importante para lograr los fines propuestos. El docente deberá haber visionado y analizado previamente la película. Estas preguntas pretenden ser una guía para la *planificación de la actividad* porque es aconsejable preparar, incluso, las actividades posteriores para su aplicación, antes de la exhibición :

- ✓ Especificación del tema.
- ✓ Selección del material
- ✓ Sentido y destinatarios.
- ✓ Propósitos de enseñanza.
- ✓ Contenidos curriculares con los que se relaciona el material fílmico?
- ✓ Metodología o estrategias que se utilizarán.
- ✓ Actividades a partir de la película o en relación con ella para lograr un aprendizaje significativo.

Para los alumnos:

Indagación de ideas previas acerca del género del film, lectura paratextual del mismo ,expectativas.

:Durante

El espacio de proyección de las instituciones educativas no está preparado como el de las salas de cine. En la mayoría de los casos no sólo no contamos con el soporte cinematográfico adecuado para proyectar en pantalla grande sino que ni siquiera tenemos una sala cómoda, que se pueda oscurecer bien y posea buen sonido. Esto nos exige un mayor esfuerzo para crear el

ambiente de atención y cómodo que permita recrear, en lo posible, la magia del cine, donde además de la experiencia personal intransferible, se va generando paralelamente una especie de sensación colectiva, una singular experiencia comunicativa.

Es importante tener todo preparado de antemano para no distraer la atención de los alumnos, brindarles una acogida en orden y crear un clima relacional relajado entre los participantes para que sea posible el silencio. De esto dependerá que la observen atentamente, que la comprendan, que les interese y así llegar a valorarla. No es aconsejable reunir varios cursos para una exhibición si la finalidad es un análisis como aquí se plantea.

Es interesante citar acá las características de la técnica grupal: "CINE-FORUM" que formula González Martel⁸, con el fin de adoptarla. El autor la define como una actividad grupal en la que a partir del lenguaje cinematográfico o el cine, y a través de una dinámica interactiva o de comunicación entre sus participantes, se pretende llegar al descubrimiento, la interiorización y la vivencia de unas realidades y actitudes latentes en el grupo o proyectadas en la sociedad. La película brinda la oportunidad para un intercambio de vivencias personales, donde se entrecruzarán múltiples coincidencias y curiosas diferencias que pondrán de manifiesto la riqueza y la variedad de los planteamientos y de las sensaciones percibidas por cada uno de los alumnos.

Los objetivos de la aplicación de esta técnica es lograr una mayor implicación de los alumnos como espectadores, una reflexión personal comprometiendo las propias experiencias, lo sentido y lo percibido. Se pretende activar capacidades perceptivas, de descubrimiento, de interiorización para llegar a un conocimiento más profundo de la problemática planteada. Esto los llevará a desarrollar a una actitud más crítica frente a la realidad, a la búsqueda de cauces de acción sobre ella, de compromisos y de cambio de actitudes, en síntesis a ser un "espectador activo".

Fijado el tema, seleccionada la película y definida la estrategia inicial de trabajo la de Cine-Forum, González Martel plantea los siguientes pasos, que cada docente adaptará a cada caso y en cada circunstancia:

⁸ GONZÁLEZ MARTEL, J. *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid, Grupo Anaya, 1996.

Presentación del film
Proyección de la película
Fase intercomunicativa

Presentación del film

El profesor/a realizará una breve presentación donde sólo planteará con sencillez los siguientes aspectos:

- **El tema** sobre el que girará el film.

- **Los propósitos de enseñanza perseguidos.**

La dinámica de trabajo que se va a seguir con la lectura previa y detallada de la guía de análisis para que les permita conocer en que aspectos fijar la atención.

- **La lectura histórica del film:**

El film cumple una función social y es producto de una sociedad determinada por lo tanto el conocimiento de las condiciones y los medios de su producción así como su recepción puede ayudar, no sólo a esclarecer su análisis, sino también a ampliarlo con la consideración de lo histórico. Muchas veces es más importante para el historiador, no la constatación de una mayor o menor fidelidad a la verdad, sino la interpretación de la visión particular de la sociedad representada y el contexto en que fue concebido el film, contexto productor de sentido.

Condiciones socio-culturales: contextualizarlo en el marco histórico-cultural nacional e internacional, en el que fue producido y estrenado para poder explicar su significado. El film es un discurso enunciado desde una determinada situación por lo tanto sus representaciones de la sociedad están ligadas al imaginario colectivo de la sociedad que lo produjo. Esta *fente* nos remite no sólo al hecho en sí mismo (fuente secundaria) sino que representa metafóricamente a la “mentalidad” de la sociedad que lo produjo (fuente primaria).

En cuanto a *agente* de la historia, el film interviene en la sociedad, con sus sucesivas reapariciones contribuye a la configuración del momento histórico. Es interesante prestar atención a los efectos del film sobre los jóvenes o sobre algunos aspectos de relevancia social.

Condiciones personales: quién lo realizó, su trayectoria, movimiento cinematográfico o estético al que pertenece y si se conoce el para qué lo realizó.

El documental es producto de una labor colectiva, de un equipo que puede englobar a amplios sectores de la sociedad, que en forma más o menos directa están presentes. El interés histórico del film está más allá de cualquier intencionalidad del "autor". El valor de un film puede ser inestimable para nosotros y las intenciones explícitas del autor irrelevantes.

Condiciones técnicas: la ficha técnica de la película que va a proyectarse y el género que predomina. Es interesante agregar declaraciones y comentarios periodísticos porque son significativos, no tanto para el contenido real del film sino como orientación de la lectura de los públicos.

Tratándose del documental toma importancia conocer las condiciones de producción, financiamiento y difusión del material, su participación en festivales nacionales e internacionales, premios ganados así como la intervención de los poderes públicos con algún tipo de control, directo o indirecto.

La forma más tradicional de ejercer control estatal es la censura, pero no es la única. Están las subvenciones directas o indirectas o las facilidades crediticias; la participación en festivales y premios; el papel promotor de la televisión o otras instituciones públicas; la disposición de salas para su exhibición; las políticas y la legislación cinematográficas. También hay una censura industrial o comercial: los proyectos que no encuentran apoyo y financiación, las modificaciones sufridas durante su producción por imposiciones económicas, las alteraciones del producto acabado por motivos o excusas comerciales, los mecanismos de distribución y la subordinación a las tradiciones narrativas en función de la comercialización del film.

Así como la censura oficial nos remite a los mecanismos de control social y a la voluntad de transmitir una determinada ideología para modelar las mentalidades, estas formas implícitas de censura industrial o comercial lo que hacen es desvelar el funcionamiento del aparato económico.

En este tipo de films se deberá considerar los casos de autonomía, bien respecto al Estado por su marginalidad e independencia militante o bien respecto a la industria porque adopta formas industriales débiles como el cooperativismo o la autoproducción.

Estos aspectos son significativos para el análisis histórico, para ver el límite de lo decible en función de los intereses de los poderes sociales. No debe despreciarse tampoco el funcionamiento del film en relación a grupos concretos más o menos importantes en el conjunto de la sociedad. Pueden ser sectores corporativos (militares, policías, médicos) que se consideren afectados por la imagen de ellos expuesta en los films, grupos sociales (campesinos, jubilados) o minorías étnicas (inmigrantes) que de alguna manera constituyen un segmento de población específica sensibilizados por las repercusiones que una determinada visión dada por el film pueda tener sobre la sociedad.

El anticipar o no su contenido para facilitar su comprensión depende del documental que se seleccione pero lo que es necesario evitar dar nuestra opinión para que los alumnos, en ningún caso, se sientan mediatizados o condicionados en sus percepciones o sentimientos.

Proyección de la película o las secuencias seleccionadas.

Sería interesante exhibir la película una primera vez sin intención de análisis, para “sentirla”, y luego repetirla en su totalidad o sólo algunas secuencias con una guía para analizar. Es el momento de trascender la emoción para tratar de pensar el cine. En cuanto a tomar notas durante la proyección el docente debe decidir en cada caso lo que considere más adecuado.

La presentación y la exhibición de la película nos ocupará más tiempo que el de la clase. Como pasarla en partes, a lo largo de varias clases, distorsiona y atenta contra la riqueza de la propuesta, es aconsejable combinar

con otros profesores, para que continúen con ellos el visionado del documental o realizar la aplicación vinculando las disciplinas.

El análisis como un verdadero recorrido

Lo que se hizo es adaptar al análisis del documental aquello que estuvo pensado para el film de ficción.

Este análisis implica por un lado el *reconocimiento* (descomposición) de los distintos elementos que aparecen sobre la pantalla en el desarrollo temporal de la proyección como los personajes, las luces y las sombras, los sonidos, los tonos de voz, los símbolos etc. para captar su identidad, y la *comprensión*, que por el contrario, trata de relacionar y recomponer todos estos elementos como partes de un todo más amplio: el encuadre, la secuencia. El manejo del lenguaje cinematográfico se asocia a la comprensión. No se da como un contenido descontextualizado. La reflexión acerca de escenas o secuencias colabora a la interpretación eficaz de la totalidad del film. Nos tiene que servir como instrumento para facilitar la comprensión de las imágenes y el relato.

Este doble movimiento, *reconocimiento* y *comprensión* que se dan simultáneamente, necesita aprendizaje y conlleva, como corolario, la capacidad de *describir* la organización de los elementos en forma de estructura para *interpretar* su significado. Describir un objeto implica una descomposición y una recomposición con el ordenamiento, reagrupamiento y modelización que permite la inteligibilidad del fenómeno investigado.

Pero cabe aclarar que es necesaria una idea del modelo, de que la descomposición esté dirigida por una hipótesis que pondrá a prueba la interpretación del mismo.

Muchas veces resulta de gran utilidad la construcción de un esquema que represente las relaciones narrativas que se dan en el interior del film analizado. Su visualización resulta ser muy valiosa, puesto que nos hace comprender inmediatamente redes de relaciones en principio muy complejas. Este instrumento sólo interviene, ya que, precisamente, la situación que se quiere esquematizar ya ha sido analizada y caracterizada.

De acuerdo a lo anteriormente dicho se deriva que el contenido o mensaje surgiría a posteriori, como resultado de una determinada forma de recepción y apropiación, por lo tanto el espectador sería una especie de

coautor, es decir un elemento activo en el proceso de construcción de ese nuevo tipo de significado. Esto lo convierte en *significativo*. Este proceso demuestra que no hay lecturas de un film originarias ni en estado puro. Siempre se parte de un objeto que lleva adherido el proceso histórico de sus sucesivas lecturas como parte integrante de su sistema de significación.



CONCLUSIÓN

Esta investigación tuvo la pretensión de producir “una nueva mirada” sobre el cine documental. Una mirada totalizadora, interdisciplinaria y compleja, portadora de un compromiso con la historia, con la enseñanza y con la realidad.

Incorporar el documental al campo de las Ciencias Sociales para su utilización didáctica implica reconocer y aceptar otros cambios que se produjeron, en los últimos años en la Argentina, a nivel historiográfico, epistemológico, antropológico y en las teorías del aprendizaje.

Las imágenes documentales, por su parentesco con muchos de los materiales que circulan en los medios, sobre todo noticieros, brinda la posibilidad de “alfabetizar” con el código audiovisual y organizar la información

globalizada, para que el alumno pueda operar en la realidad material y simbólica.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques y MARIE, M. *Análisis del film.(L'analyse des films)*. Barcelona, Paidós,1990.

AUMONT, Jacques. *La estética del cine (Esthétique du film)*. Buenos Aires, Paidós,1995.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1991.

CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid, CATEDRA signo e imagen,1996.

CASSETTI, Francesco y DI CHIO. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Paidós, 1994

FERRO, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995.

GONZÁLEZ MARTEL, J. *El cine en el universo de la ética. El cine-fórum*. Madrid, Grupo Anaya, 1996.

MALLIMACCI, Fortunato y MARRONE, Irene.(comp.) *Cine e Imaginario social*. Buenos Aires, UBA, 1997.

MARÍN, Marta. *Lingüística y enseñanza de la lengua*. Buenos Aires, Aique, 1999.

MARRONE, Irene. *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires, Biblos, 2003.

MONTERDE, José E. *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia,1986.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

POZZI, Pablo y SALAS, Ernesto. "La historia Argentina, el revisionismo y la búsqueda de la hegemonía cultural". *Cuadernos del Centro de Estudios Universitarios José Carlos Mariátegui*. N°1. Buenos Aires, octubre de 1992.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel, 1997.

SCHUSTER, Federico (compilador). *Filosofía y métodos de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Manatíal, 2002.

SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Buenos Aires, Paidós, 1996.

TOTAH, Juan y CORVATA, M. Teresa (coord.). *Módulos 0,1 y 2 de la Capacitación Docente 1995*. La Plata, Dirección Gral. De C y E de la Pcia. de Buenos Aires, 1995.