**CINE DEBATE**

**El cine debate es una actividad de apreciación, valoración, crítica y/o análisis de una obra;** puede emplearse para el análisis de determinados temas de interés como apoyo audiovisual. **Es una técnica muy útil y poderosa para realizar análisis de la realidad social, cultural y/o política desde la perspectiva de género.**

El **cine debate** consiste en la proyección de una película, sin discriminación de géneros o metrajes, para posteriormente ser discutida por un auditorio determinado.

Para que el **cine debate** tenga la calidad requerida el/la moderador/a requiere estar bien preparada/o en el tema en cuestión y seguir mínimamente los siguientes principios metodológicos:

• Realizar una introducción teórica o hacer una presentación del filme

• Iniciar la proyección

• Generar el debate con preguntas acordes al enfoque que se quiera discutir

• Realizar conclusiones parciales y conclusión final

**Para ir más allá del debate**

Muchas veces, y sobre todo por imposibilidad en tiempos pasados de entrar más a fondo en el mundo del cine, nos hemos quedado en el debate ideológico, técnico, literario o conceptual. Hoy ya es posible, al tener a nuestro alcance la tecnología del vídeo, incluir en el cine club comunitario otras posibilidades.

Podemos acercarnos al cine haciendo semblanzas o perfiles de las actitudes morales y éticas de cada personaje. Compararlos con personajes conocidos, noticias de actualidad o situaciones que el asistente conozca. Todo lo que se realice se puede plasmar en un mural o en un resumen con vistas a un dossier final.

Los periódicos y revistas son cantera inagotable de información sobre cine. Actividades complementarias pueden ser recortar datos, noticias de periódicos que tengan que ver con la corrupción, la falta de respeto por la vida, etc., y otros que tengan relación con sucesos en los que la vida se respete, se haga algo por los demás, Organizaciones No Gubernamentales (ONG), etc.

Una última actividad que resume de alguna forma todas las anteriores es la producción de cine, documentales, pequeñas películas con argumento, teatro filmado. La producción permite conocer desde su interior los procesos de realización, la utilización intencionada de la imagen y las posibilidades que tiene el cine de reflejar situaciones humanas y sociales.

El conductor de un cine debate debe plantear interrogantes y pistas de trabajo. Es conveniente que la propuesta pueda ser seguida por los asistentes a la función, como elemento transversal, abarcando una parcela importante de cualquier tema.

**Analizar la estructura de la película**

Actividades que se pueden realizar

1. **Reflexionar sobre las ideas principales.**

* Hacer un mapa conceptual, o una gráfica, en el que se refleje el contenido temático de la película. Normalmente puede haber varias historias paralelas que confluyen en ciertos momentos. Se comprende mejor si se hace la gráfica.
* Elegir, si es posible mediante debate en grupo, la idea central que se pretende transmitir.
* Expresar cómo han influido, reforzando o limitando, los elementos técnicos (encuadres, planos, música, etc), para presentar mejor o peor la idea central.
* ¿Ha influido personalmente en algo la película?
* ¿Les ha enseñado algo?
* ¿Tiene que ver la película con algún contenido de los estudios o de la vida familiar o privada?
* ¿Se ven reflejados en algún personaje de la película?

En todos los casos, razonar y explicar la respuesta.

1. **Analizar los personajes principales**

Describir a cada uno de los personajes principales y el papel que juegan en la historia. Investigar sobre la trayectoria de los actores

**ORGANIZAR UN CINE CLUB comunitario**

**La idea principal que orienta la organización de un cine club comunitario es promover una mirada crítica de las ofertas audiovisuales que forman y transforman nuestra manera de ver, entender y estar en el mundo.**

Se trata de acortar la distancia que separa la **mirada indiscriminada** de una **lectura significativa** que resulta del encuentro con las producciones audiovisuales.

**¿Por qué el cine puede ser un buen recurso para trabajar con jóvenes?**

* Porque el cine es el soporte donde conviven la literatura, el teatro, la música, las artes plásticas, porque es más que la suma de sus partes o, en todo caso, más (o menos) que la suma de todos esos lenguajes.
* Porque podemos pensar esos lenguajes por separado y trabajar con cada uno de ellos en función siempre de un objetivo ligado al lenguaje cinematográfico.
* Porque podemos olvidarnos por un momento del movimiento, para mirar un cuadro.
* Porque podemos detenernos en una fotografía.
* Porque un paisaje es un cuadro y un fotograma una fotografía, un silencio y el silencio es como el oxígeno de la música y podemos pensar la música, en función de un cuadro, de una fotografía, de un paisaje y podemos descubrir qué música nos llega desde esos lugares.
* Porque podemos descubrir que algunos libros que alguna vez escuchamos nombrar o vimos en un estante o leímos, se transformaron en películas y hasta sorprendernos con la cantidad de películas que antes solo fueron libros.
* Porque las películas también tienen un libro pensado exclusivamente para ser película y porque hay personas que escriben solo películas que no serán libros, porque los libros de las películas, se llaman guiones.
* Porque las películas narran historias, y las historias transcurren en lugares, y los lugares están en un lugar, que no es el lugar donde están los espectadores. Porque las películas son una puerta de acceso a esos lugares.
* Porque las historias para ser narradas requieren de personas, personas que a veces son muy diferentes a los espectadores y en ocasiones, no tanto.
* Porque las cosas que les pasan a esas personas nos hacen pensar en las cosas que pasan.
* Porque esas personas que vemos llorar, reírse, bailar, son actores. Porque los actores son personas que se parecen notablemente a las personas que representan y porque a veces las personas se representan a sí mismas en películas que documentan cosas.

Por todas estas cosas, y por la posibilidad de articulación con otros campos que brinda el trabajo con películas, podemos pensar actividades en las cuales las personas descubran y disfruten de ver películas, al tiempo que desarrollan sus propias ideas a partir de sus gustos e intereses, guiados por quien coordina esta actividad. Por eso ofrecemos estas orientaciones para la creación de un cine club comunitario.

**Una película (ficción o documental) es territorio de representaciones que pueden adquirir sentidos diversos, pero nunca carecer de él.**

La **narración cinematográfica** permite captar el modo en el que un film recorta y elabora “una” realidad social dentro de un contexto, haciendo más o menos explícitos los modos de ser, de pensar, de estar, tanto de un autor, de un director, de un guionista, como de una comunidad, inaugurando de este modo un verdadero escenario social desde el cual se nos interpela.

**¿Para qué un cine club?**

El cine constituye un medio educativo y de difusión cultural relevante habilita nuevas formas de divertirse, de aprender, de vincularse con el arte y con las personas, ¿y si hacemos un cine club?

Señalamos a continuación, sin pretensión de exhaustividad, los objetivos generales de un cine club comunitario en el marco de la Dirección de Desarrollo Comunitario de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México:

1. Generar un espacio de encuentro a partir de la experiencia de la proyección de un film y el posterior debate en torno a él.

2. Contribuir a dinamizar los vínculos entre comunidad y realidad socio-cultural.

3. Facilitar la función comunicativa en tanto espacio de ejercicio de la palabra pública, alentando el diálogo, la argumentación y la fundamentación de las opiniones.

4. Contribuir a la formación cultural de los adolescentes y los jóvenes, y a su sensibilidad estética, a partir del disfrute de producciones culturales.

5. Generar espacios para la difusión e investigación de obras cinematográficas y establecer posibles vínculos con la literatura, la fotografía, la música y el teatro.

6. Abrir un espacio enriquecedor de la comunicación intergeneracional, adultos-jóvenes, en torno al cine y a la práctica del debate.

7. Desarrollar vínculos con instituciones culturales y educativas.

8. Valorar las obras artísticas relevantes de la cinematografía en diferentes etapas históricas, tanto nacionales como internacionales.

**Infraestructura y tareas básicas**

Los cine clubes comunitario, en el mejor de los casos, pueden funcionar en un auditorio, aunque esta condición no es indispensable ya que pueden desarrollarse en pequeños salones o en cualquier otro lugar donde pueda instalarse un video proyector, un reproductor de DVD’s, una pantalla y un buen par de bocinas.

De hecho, las nuevas tecnologías permiten llevar a cabo las actividades de cine club en múltiples ámbitos. Si el cine puede verse en salas de proyección y el soporte es fílmico, lo que se requiere es un equipamiento diferente al que estamos proponiendo en este caso.

Para el funcionamiento de un cine club comunitario es necesario entonces, contar con un espacio de visualización de películas y una buena dotación de sillas, dependiendo de la capacidad de la sala.

En cuanto a los recursos técnicos específicos, lo básico es disponer de un televisor o de un video reproductor.

En caso de contar con equipo de audio, el mismo puede conectarse al video y mejorar, de esa manera, el sonido ambiente.

Si se programan películas en horas del día, es necesario tener en cuenta los niveles de luz de la sala, por lo tanto es necesario pensar en cortinas o cartulinas negras para oscurecer el espacio. Una sala demasiado iluminada conspira contra la concentración de los espectadores y empeora la calidad de la imagen.

Antes de la proyección de la película, es necesario “chequear” el sonido, el funcionamiento de la videocasetera y la calidad de la copia.

Es conveniente proteger de golpes y polvo a los equipos y materiales y una limpieza de los cabezales del video reproductor una vez al semestre, según la dinámica de las proyecciones, teniendo cuidado de los elementos técnicos, del alquiler de películas y de la organización y puesta a punto de todo lo necesario para el funcionamiento de la actividad:

1. Las películas (si son VHS) siempre deben rebobinarse después de ser utilizadas.

2. Las películas deben guardarse siempre en su cubierta original o caja.

3. Es conveniente no avanzar, ni retroceder el cassette con la video en Play. Lo ideal es oprimir Stop y luego avanzar o rebobinar; salvo cuando la intención es visualizar un detalle de una toma, un efecto especial cuadro por cuadro, poner en puerta un fragmento específico, etc.

Las tareas señaladas (y otras que resulten necesarias) son importantes para el buen desarrollo de las actividades. Los integrantes del cineclub forman un equipo que, aunque no sea fijo y contemple el recambio de sus miembros, debe planificar dichas tareas y garantizarlas distribuyendo responsabilidades, previendo los tiempos, etc.

**Diseño y organización de ciclos**

**Lo “medular” de un cine club, es la organización de ciclos de cine-debate.** Esto implica tener en cuenta aspectos como:

* Para la elaboración de la programación puede hacerse un relevamiento de los intereses de los asistentes, lo que **no quiere decir que la selección deba irremediablemente condescender con los intereses del público**, es posible que dentro de un ciclo no todas las películas sean “divertidas” o “fáciles” de ver.
* La existencia de una vastísima producción cinematográfica, permite organizar muestras sobre diversos ejes temáticos, tantos como intereses puedan surgir.
* **Los cineclubes**, a diferencia de las salas de exhibición comerciales**, tienen la ventaja de poder programar películas sin estar atados a la nómina de los éxitos del momento.** Esto no quiere decir que haya que excluirlos pero podemos, en función de esta ventaja, rescatar títulos que pasaron desapercibidos en el momento de su exhibición comercial y que descansan en los estantes de los distribuidores o videoclubes.
* Por otra parte, también es posible gestionar ante otras instituciones (cinematecas, embajadas, instituciones terciarias y universitarias, centros culturales como el Goethe-Institut, el italiano, de Brasil, la Alianza Francesa, etc.) la cesión, préstamo o alquiler de películas de valor significativo y no comercial.
* En el cine club, se pueden programar muestras de documentales, retrospectivas, películas que han sido importantes en la historia del cine (clásicos), vanguardias (nueva ola francesa, neorrealismo italiano, impresionismo francés, expresionismo alemán, comienzos de la cinematografía rusa, las experiencias del dadaísmo y el surrealismo, etc.). Películas que en el imaginario delinearon formas de ver y de vernos en cada década, como también las más representativas de cada género [7].
* Pueden programarse, asimismo, ciclos de “cine de autor”, basados en la obra de diversos directores, bandas sonoras, directores de fotografía, etc.
* Es posible, igualmente, imaginar muestras sobre el cruce de diferentes temáticas, por ejemplo: el cine y el tango, el cine y los movimientos políticos, el cine y los cambios sociales, el cine y deportes, cine y literatura, identidad, género, derechos humanos, culturas del mundo, tecnología, etc.
* Para estos ciclos es recomendable generar guías para el análisis y posterior debate de las películas, a fin de enriquecer los intercambios.

**Para organizar ciclo de cine debate sugerimos entonces considerar las siguientes cuestiones:**

· **Definir el eje del ciclo**: por temas, por directores, por actores, por épocas, etc. [8]

· **Búsqueda de las películas en formato de video** (videoclubes, instituciones culturales, etc.), es posible pensar en algún tipo de convenio con instituciones ([9] embajadas, centros culturales) para obtener variedad de títulos a costos accesibles o en préstamo.

· **Definir, invitar y garantizar la presencia de la persona encargada de coordinar los debates.**

**· Diseño e impresión del programa** (biografía de directores, ficha técnica de cada película [10], comentarios críticos, inserción de fotografías y/u otra información considerada relevante). Esta información puede obtenerse a través de Internet, por ejemplo, o simplemente, extraer lo relevante de la información que viene impresa en la tapa de videocasete. En algunos casos puede hacerse una síntesis argumental de la película mirándola previamente y trabajando en equipo con algún profesor de lengua o literatura.

**· Gestión de los gastos:** transporte, materiales de trabajo, “publicidad y propaganda, etc.

**· Convocatoria:** quiénes, cuándo, dónde, de qué modo, etc.

**· Acondicionamiento del lugar.**

Junto con las actividades propias de la programación de ciclos de cine - debate, pueden desarrollarse otras acciones enriquecedoras y que le dan su real dimensión al funcionamiento de un cineclub. Entre ellas, se proponen:

a) Elaboración de guías técnicas y de análisis de las películas que vayan proyectándose para utilizarlas en distintas áreas curriculares.

b) Elaboración de críticas que recojan las impresiones posteriores a cada exhibición, que permitan re-pensar criterios de selección para futuras programaciones.

c) Búsqueda de información sobre directores y películas: ideología, trayectoria artística, contexto histórico de la película y contexto dentro de su obra.[11].

d) Creación de una base de datos relacionada con el cineclub.

**Otras posibles actividades del cine club**

Presentamos a continuación una lista actividades que pueden desarrollarse en el marco de un cine club, además de sostener el desarrollo de ciclos de cine-debate:

a) Conferencias sobre temas relacionados con el cine.

b) Cursos de iniciación cinematográfica y seminarios especializados.

c) Diálogo con profesionales de distintas áreas de la cultura, en el marco de una proyección.

d) Talleres de elaboración de guiones.

e) Realización de ciclos destinados a públicos determinados (adultos mayores, infantiles, juveniles, etc).

f) Actividades en torno a historietas-imágenes-guiones. Veamos cómo podría desarrollarse esta propuesta:

Una película es una forma más dentro del universo de las producciones audiovisuales y por lo tanto existen otras maneras de producir que no requieren del registro con cámara, ni de equipos de filmación.

**Ejemplo:** un comic es imagen y texto, el encuentro de esos dos registros se produce en el lector que une y decodifica el mensaje que encierra la historia.

Sin embargo, y también, puede verse esa sucesión lógica de dibujos como el Story Board de una película que, como un cómic, es la historia dibujada de la película, expuesta plano a plano por medio de dibujos que señalan el encuadre a realizar y van acompañados de los textos con los diálogos correspondientes. Es muy útil en el momento del rodaje, pues facilita el trabajo de los técnicos sobre todo en secuencias de acción. Es imprescindible donde hay efectos especiales que posteriormente han de superponerse.

En este sentido, con un proyector de diapositivas se pueden dibujar sobre papel translúcido y proyectar los dibujos sobre una pared blanca, poniendo luego sonido desde un equipo, grabando voces, músicas, sonidos ambiente.

En caso de contar con un scanner se pueden digitalizar los dibujos y trabajarlos en la computadora con un programa de diseño, para luego, utilizando por ejemplo, el movie maker [14] hacer una edición [15] musicalizada para ver en la pantalla de la computadora o bajar la información a un Cd, en caso de contar con grabadora.

Si pensamos en estos términos o en cualquier otro que se nos ocurra para generar nuestras propias imágenes, es posible desarrollar actividades tales como:

· Selección de músicas para guiones o escenas producidas, por ejemplo, por jóvenes.

· Reescribir el argumento de los films desde puntos de vista diferentes.

· Realización de un cómic sobre el tema de una película o alguno de sus aspectos más significativos o sobre una idea original de los jóvenes [16].

El cine constituye un medio educativo y de difusión cultural relevante habilita nuevas formas de divertirse, de aprender, de vincularse con el arte y con las personas.

**¿Y si hacemos un cineclub? Se puede hablar de un film**

por Alain Badiou

“Peût-on parler d’un film?”, texto de la conferencia de Alain Badiou en el Studio des Ursulines, Paris, 7 de junio de 1994; publicado en la red en L'Art du Cinéma, n° 6, noviembre 1994.

Hay una primera manera de hablar de un film: consiste en decir “me agradó”, o “no me ha entusiasmado mucho”. Estas palabras son indistintas, ya que la regla del “agradar” deja su norma oculta. ¿Respecto de qué expectativa se enuncia el juicio? Una novela policial puede agradar o no agradar, ser buena o mala. Estas distinciones no hacen de la novela en cuestión una obra maestra del arte literario. Designan más bien la cualidad, el color, del breve lapso pasado en su compañía. Tras lo cual se verifica una indiferente pérdida de la memoria. A este primer tiempo de la palabra lo denominaremos “el juicio indistinto”. Tiene que ver con el indispensable intercambio de las opiniones, que se abre a menudo, ya a partir de la consideración del tiempo que le es connatural, a aquellos momentos agradables y precarios que la vida promete o sustrae. Hay una segunda manera de hablar de un film, precisamente aquella en que se lo defiende contra el juicio indistinto. En que se muestra –lo que supone ya alguna argumentación– que tal film no es meramente situable en el hiato entre placer y olvido. No se trata solamente de que sea buenísimo en su género, sino de que también se deja prever a su propósito, o fijar, alguna Idea. Uno de los signos superficiales de este cambio de registro es la mención del autor del film, su mención como autor, mientras que el juicio indistinto, por su parte, hacía referencia prioritariamente a los actores, a los efectos, a una escena impactante, o a la historia narrada. Este segundo tipo de juicio intenta designar una singularidad, cuyo emblema es el autor. Tal singularidad es lo que resiste al juicio indistinto. Intenta separar aquello que se dice del film del movimiento general de la opinión. Tal separación es también aquella que aísla a un espectador –aquel que ha percibido la singularidad y la nombra– de la masa del público. A este juicio lo llamaremos “juicio diacrítico”. Aboga por la consideración del film como estilo. El estilo es lo que se opone a lo indistinto. Uniendo el estilo con el autor, el juicio diacrítico propone salvar algo del cine, que algo que no sea arrojado al olvido de los placeres. Que algunas figuras del cine, algunos nombres sean señalados en el tiempo.

En realidad el juicio diacrítico no es más que la frágil negación del juicio indistinto. La experiencia nos muestra que no salva tanto a los films como a los nombres propios de los autores, no tanto al arte del cine como a algunos elementos dispersos de constantes estilísticas. Me sentiría más bien tentado a insinuar que el juicio diacrítico es a los autores lo que el juicio indistinto a los actores: el índice de una rememoración provisoria. A fin de cuentas, el juicio diacrítico define una forma sofisticada, o diferencial, de la opinión. Designa, constituye, el cine “de calidad”. Pero la historia del cine de calidad no designa a la larga ninguna configuración artística. En todo caso designa más bien la historia, siempre sorprendente, de la crítica de cine. Pues, en todas las épocas, es la crítica la que provee sus tomas de posición al juicio diacrítico. La crítica designa la calidad. Pero al hacerlo, no deja de ser ella misma, bastante indistinta. El arte es infinitamente más raro que lo que la mejor crítica pueda suponer. Esto es algo que ya se sabe hoy leyendo las críticas literarias remotas, digamos Sainte-Beuve. La visión que su sentido innegable de la calidad, su vigor diacrítico, da de su siglo es artísticamente absurda.

En realidad, los efectos del juicio diacrítico se hallan recubiertos por un segundo olvido, en una duración ciertamente diferente de aquel olvido provocado por el juicio indistinto, pero en última instancia no menos perentoria. Cementerio de autores, la calidad designa no tanto el arte de una época, como su ideología artística. Ideología en la que, siempre, el arte verdadero representa una brecha [trouée].

Hay que imaginar una tercera manera de hablar de un film: ni indistinta, ni diacrítica.

Veo en ella dos rasgos exteriores.

En primer lugar, el juicio le es indiferente. Toda posición defensiva es abandonada. Que el film esté bien, que haya gustado, que no sea conmensurable con los objetos del juicio indistinto, que haya que distinguirlo: todo ello es silenciosamente supuesto por el simple hecho de que se habla de él, no es para nada la meta a alcanzar. ¿No es ésta la regla que se aplica a las obras artísticas establecidas del pasado? ¿Halla uno significativo que la Orestíada de Esquilo, o la Comédie Humaine de Balzac le hayan “gustado bastante”? ¿Que no estén “francamente nada mal”? El juicio indistinto se torna ridículo. Pero lo mismo ocurre con el juicio diacrítico. Ya no es cuestión de fatigarse demostrando que el estilo de Mallarmé es superior al de Sully-Prudhomme, el que, entre paréntesis, pasaba en su tiempo como el de más excelente calidad. Se hablará entonces del film en el compromiso incondicionado de una convicción de arte, no para establecerla, sino para sacar de ella sus consecuencias. Digamos que se pasa de un juicio normativo, indistinto (“está muy bien”), o diacrítico (“excelso”), a una actitud axiomática que pregunta por los efectos para el pensamiento por parte de tal o tal film.

**Hablemos entonces de juicio axiomático.**

La segunda característica del juicio sobre un film es que ningún elemento del film puede ser convocado sin que se establezca su relación con el pasaje de una Idea impura. En mi precedente conferencia aquí mismo, dije, del arte del cine, dos cosas:

- Que trataba la idea al modo de una visitación, de un pasaje.

- Que se refería a todas las otras artes, que era todas ellas más una.Y que así, su tratamiento de la idea capturaba singularmente su impureza.

Hablar de un film consiste en examinar las consecuencias del modo propio en que una idea es tratada así por el film. Las consideraciones formales, de corte, de plano, de movimiento global o local, de color, de actantes corporales, de sonido, etc., no deben ser citados más que en la medida en que contribuyan al “toque” de la idea y a la captura de su impureza nativa.

Un ejemplo: la sucesión de planos que marcan, en el Nosferatu de Murnau, el acercamiento al sitio del príncipe de los muertos. Sobreexposición de las llanuras, caballos encabritados, cortes tormentosos, todo esto despliega la idea de un tocar la inminencia, de una visitación anticipada del día por la noche, de un no man’s land entre la vida y la muerte. Pero hay también una mezcla impura de esta visitación, algo manifiestamente poético, un suspenso que transfiere la visión hacia la espera y la inquietud, en lugar de dárnosla a ver en su contorno establecido. Nuestro pensamiento no es aquí contemplativo, él mismo es arrebatado, viaja en compañía de la idea más que simplemente apropiársela. La consecuencia que extraemos es la de la posibilidad de un pensamiento-poema que atraviese la idea, que es menos un recorte que una aprehensión por la pérdida.

Hablar de un film será a menudo mostrar cómo nos convoca a tal idea en la fuerza de su pérdida; a contrapelo de la pintura, por ejemplo, que es el arte por excelencia de la idea minuciosa e integralmente dada.

Este contraste me obliga a referirme a aquello que considero la dificultad principal cuando de hablar axiomáticamente de un film se trata. Es la de hablar de él en tanto que film. Pues cuando el film organiza realmente la visitación de una idea –y es lo que suponemos, ya que de él hablamos–, es siempre en una relación sustractiva, o defectiva, respecto de una o varias otras artes. Precisamente, lo más delicado es mantener el movimiento de la defección, y no la plenitud de su soporte. Sobre todo cuando la vía formalista, que remite a pretendidas operaciones fílmicas “puras”, resulta un callejón sin salida. Nada es puro en el cine, ya que interior e integralmente se halla éste contaminado en su condición de “todas las artes más una”.

Recordemos por ejemplo la larga travesía de los canales de Venecia al comienzo de La muerte en Venecia, de Visconti. La idea que pasa –y que todo el resto del film a la vez satura y disuelve– es la de un hombre que ha hecho lo que había que hacer en la existencia, y que entonces se encuentra en suspenso, ya sea en vísperas de un fin, o de otra vida. Pero esta idea se organiza por la convergencia heteróclita de una cantidad de ingredientes: está el rostro del actor Dirk Bogarde, la cualidad particular de opacidad y de pregunta que carga este rostro, y que tiene que ver, lo queramos o no, con el arte del actor; están los innumerables ecos artísticos del estilo veneciano, todos de hecho ligados al tema de lo que está consumado, soldado, retirado de la Historia, temas pictóricos ya presentes en Guardi o Canaletto, temas literarios, de Rousseau a Proust; hay para nosotros, en ese tipo de viajero de los grandes palacios europeos, el eco de la incertidumbre sutil que traman, por ejemplo, los héroes de Henry James; está la música de Mahler, que es también la consumación distendida, exasperada, de una total melancolía, de la sinfonía tonal y de su aparejo de timbres (aquí, las cuerdas solas). Y se puede mostrar cómo estos ingredientes se amplifican y a la vez se corroen unos a otros, en una suerte de descomposición por exceso, que da justamente la idea, como pasaje, y como impureza. Pero, ¿qué es aquí propiamente el film? Después de todo, el cine no es más que toma, y montaje. No hay otra cosa. Quiero decir: ninguna otra cosa que sea “el film”. Hay que sostener, entonces, que desde el punto de vista del juicio axiomático, el film es lo que expone el pasaje de la idea según la toma y el montaje. ¿Cómo llega la idea misma a su toma [prise], es decir, a su sorpresa [sur-prise]? ¿Y cómo se la edita? Pero sobre todo: ¿qué es lo que nos revela de singular el hecho de ser tomada y montada en el uno-de-más heteróclito de las artes, y que no pudiéramos anteriormente saber o pensar sobre esta idea? En el ejemplo del film de Visconti, es claro que toma y montaje conspiran para establecer una duración. Duración excesiva, homogénea con la perpetuación vacía de Venecia, como con el estancamiento del adagio de Mahler, como así también con la interpretación de un actor inmóvil, inactivo, del que no se requiere, interminablemente, más que el rostro. Y en consecuencia, aquello que es capturado aquí de la idea de un hombre en suspenso de su ser, o de su deseo, es que de hecho tal hombre está en sí mismo inmóvil. Los recursos antiguos han sido agotados, las nuevas posibilidades están ausentes. La duración fílmica, compuesta en la ordenación de varias artes libradas a sus insuficiencias, es la visitación de una inmovilidad subjetiva. Hénos ante un hombre librado a partir de ahora al capricho de un encuentro. Un hombre, como diría Samuel Beckett, “inmóvil en la oscuridad”, hasta que le llega la delicia incalculable de su verdugo, es decir de su nuevo deseo, si es que alguna vez llega.

Que sea el costado inmóvil de esta idea lo que se nos entrega, es lo que hace aquí su pasaje. Se podría mostrar que las otras artes, o bien libran la idea como donación –en grado sumo, la pintura–, o bien inventan un tiempo puro de la idea, exploran las configuraciones del movimiento de lo pensable –en grado sumo, la música–. El cine, por esa posibilidad que le es propia, por registro y montaje, de amalgamar las otras artes sin presentarlas, puede –y debe– organizar el pasaje de lo inmóvil.

Pero también la inmovilidad del pasaje, como se puede mostrar fácilmente en la relación que ciertos planos de los Straub mantienen con el texto literario, su escanción, su progresión. O también con la dialéctica que el comienzo de Playtime instituye entre el movimiento de una muchedumbre y la vacuidad de lo que se podría llamar su composición atómica. Hablar axiomáticamente de un film será siempre decepcionante, pues es siempre una actividad expuesta a no hacer más que un rival caótico de las artes primordiales. Pero podemos seguir este hilo: mostrar cómo el film nos hace viajar con esta idea, de tal modo que descubrimos aquello que ninguna otra cosa podría hacernos descubrir: que, como ya lo pensaba Platón, lo impuro de la idea es siempre que una inmovilidad pasa, o que un pasaje es inmóvil. Y que es por eso que olvidamos las Ideas.

Contra el olvido, Platón convoca el mito de una visión primera y de una reminiscencia. Hablar de un film es siempre hablar de una reminiscencia: ¿de qué venida, de qué reminiscencia, tal o tal idea es capaz, capaz para nosotros? Es de este punto que trata todo auténtico film, idea por idea. De los lazos de lo impuro, del movimiento y del reposo, del olvido y la reminiscencia. No tanto acerca de aquello que sabemos, como de lo que podemos saber. Hablar de un film es hablar menos de los recursos del pensamiento, que de sus posibles, una vez asegurados, al modo de las otras artes, sus recursos. Indicar lo que podría haber allí, además de lo que hay. O si no: cómo la impurificación de lo puro abre la vía a otras purezas.

**El cine como movimiento falso**

Por Alain Badiou

“Le cinéma comme faux mouvement”, texto de la conferencia de Alain Badiou en el Studio des Ursulines, Paris, 29 de noviembre de 1993; publicado en la red en L'Art du Cinéma, n° 4, marzo de 1994.

¿Es posible aventurar un pensamiento del cine a partir de la noción de imagen, de imagen en movimiento, de aquello que Gilles Deleuze llama precisamente la imagen-movimiento? Todo el punto radica, me parece, en sostener que lo real del cine son los films, son las operaciones convocadas en ciertos films. Así como no hay poesía más que en la medida en que primero hay poemas, tampoco hay cine más que en la medida en que hay fillms. Y un film no es la realización de categorías, aun materiales, presupuestas por él. Categorías como imagen, movimiento, cuadro, fuera de campo, textura, color, texto, etc. Un film es una singularidad operatoria, aprehendida ella misma en el proceso masivo de una configuración de arte. Un film es un punto-tema [point-sujet] para una configuración. Este tema [sujet], como todo tema, debe pensarse de entrada como operación sustractiva. Un film opera por lo que retira; en él, de entrada, se recorta la imagen. Allí el movimiento es obstaculizado, suspendido, dado vuelta, detenido. Más esencial que la presencia, es el recorte [la découpe], no sólo por efecto del montaje, sino ya, y desde un principio, por el del encuadre, y de la depuración dominada de lo visible. Lo que importa absolutamente al cine es que esas flores mostradas, como en tal secuencia de Visconti, sean flores mallarmeanas, que sean las flores ausentes en todo ramo. He visto esas flores, pero el modo propio según el cual están cautivas de un recorte es aquello por lo que su singularidad y su idealidad se dan indivisiblemente.Toda la diferencia con la pintura radica en esto: no es verlas lo que funda la idea en el pensamiento, sino haberlas visto. El cine es un arte del pasado perpetuo, en el sentido en que el pasado es instituido por el pase [passe]. El cine es Visitación: la idea de lo que yo vea o escuche permanece en tanto que ella pasa. Organizar el roce interno a lo visible del pasaje de la Idea, ésta es la operación del cine, cuya posibilidad es a su vez inventada por las operaciones propias de un artista. En el cine, entonces, el movimiento debe ser pensado de tres maneras diferentes. Por una parte, remite la idea a la eternidad paradojal de un pasaje, de una Visitación. Una calle, en París, se llama "el pasaje de la Visitación": bien podría llamarse la calle del cine. De lo que se trata aquí es del cine como movimiento global. Por otra parte, el movimiento es lo que, por medio de operaciones complejas, sustrae la imagen a sí misma, lo que hace que ésta quede impresentada, aun inscripta. Pues es en el movimiento donde se encarnan los efectos de corte [coupe]; aun y sobre todo, como se ve en Straub, cuando lo que hace ver el vaciamiento [évidement] de lo visible es la detención aparente. O como en Murnau, cuando el avance de un tranvía organiza la topología segmentaria de la sombra de un arrabal. Digamos que tenemos ahí los actos del movimiento local. Y por fin, el movimiento es circulación impura en el total de las otras actividades artísticas, instala la idea en la alusión contrastante, sustractiva ella misma, a artes arrancadas a su destinación.Es imposible, en efecto, pensar el cine fuera de una especie de espacio general, o aprehender su conexión con las otras artes: es el séptimo arte en un sentido absolutamente particular. No se agrega a las otras siete [\*] sobre el mismo plano que ellas, sino que más bien las implica, es el uno-de-más [plus-un] de las otras seis. Opera sobre ellas, a partir de ellas, por un movimiento que las sustrae a sí mismas. Preguntémonos, por ejemplo, lo que debe El movimiento falso de Wim Wenders al Wilhelm Meister de Goethe. El cine y la novela. Tenemos que admitir que la película no existiría, o más bien no habría existido, sin la novela. Pero, ¿cuál es el sentido de esta condición? O más precisamente: ¿bajo qué condiciones propias del cine es posible esta condición novelesca de un film? La pregunta es tortuosa y difícil; vemos claramente que han sido convocados dos operadores: que haya relato, o sombra de relato; que haya personajes, o alusión de personajes. Hay algo en el film que opera fílmicamente como un eco de, digamos, el personaje de Mignon. La libertad de la prosa novelesca, sin embargo, está en no dar a ver los cuerpos, cuerpos cuya infinidad visible escapa a la más fina descripción. Aquí, el cuerpo es dado por la actriz, pero 'actriz' es una palabra del teatro, una palabra de la representación. Y he aquí que el film arranca lo novelesco a sí mismo por una prenda teatral. Pero se ve claramente que la idea fílmica de Mignon está instalada precisamente, por una parte, en este desgarro; está puesta entre teatro y novela, pero también en un "ni uno ni otro", y todo el arte de Wenders consiste en sostener su pasaje. Si pregunto ahora por aquello que La muerte en Venecia de Visconti debe a La muerte en Venecia de Thomas Mann, heme de pronto desviado en dirección a la música: en este caso la temporalidad del pasaje es dictada –pensemos en la secuencia de apertura– mucho menos por el ritmo prosódico de Thomas Mann que por el adagio de la quinta sinfonía de Mahler. Supongamos que aquí la idea es la relación entre la melancolía amorosa, el genio del lugar y la muerte. A falta de prosa, ya que allí, nada será dicho, nada será textual, Visconti muestra la Visitación de esta idea en la brecha que una música abre en lo visible. El movimiento sustrae lo novelesco a la lengua, y lo mantiene en una frontera movediza entre música y lugar. Pero a su vez, música y lugar intercambian sus valores propios, de modo que la música queda anulada por alusiones pictóricas, mientras que toda estabilidad pictórica es disuelta por la música. Estas transferencias y disoluciones son aquello mismo que, al final, habrá hecho todo lo real del pasaje de la idea. Podríamos llamar "poética del cine" al enlace de las tres acepciones de la palabra "movimiento", empalme cuyo efecto es en última instancia que la Idea visita lo sensible. Insisto en el hecho de que la Idea no se encarna. El cine desmiente la tesis clásica según la cual el arte es la forma sensible de la Idea: la visitación de lo sensible por la Idea no le da ningún cuerpo. La idea no es separable, no existe en el cine más que en su pasaje. La idea es visitación. Demos un ejemplo. ¿Qué ocurre en El movimiento falso cuando el hombre gordo lee por fin su poema? Si nos referimos al movimiento global, diremos que esta lectura es como un recorte sobre los cursos anárquicos, la errancia de todo el grupo. El poema está instalado como idea del poema por un efecto de margen, de interrupción; así pasa la idea de que todo el poema es una interrupción de la lengua en tanto simple instrumento de comunicación. El poema es una detención [mise en arrêt] de la lengua sobre sí misma. Sólo que aquí, bien entendida, la lengua no es, fílmicamente, más que el curso, la búsqueda, una suerte de sofocamiento huraño. Si nos referimos al movimiento local, diremos que la visibilidad del lector, su propio estupor, lo muestran atormentado por la anulación de sí en el texto, en el anonimato en que se abisma. Poema y poeta se suprimen recíprocamente. El residuo es una suerte de asombro de existir, asombro de existir que es quizás el verdadero tema de este film. Si por fin se considera el movimiento impuro de las artes, se ve que en realidad, lo poético en el film es el desgarramiento de sí de lo poético supuesto en el poema, pues lo que cuenta es justamente que un actor, él mismo una impurificación de lo novelesco, lea un poema, que no es un poema, para que se monte el pasaje de una idea totalmente diferente: que este personaje no podrá, no podrá jamás, a pesar de su deseo extraviado, arrimarse a los otros, constituir a partir de ellos una estabilidad de su ser. El asombro de existir, tal como ocurre a menudo en el primer Wenders, el Wenders anterior a los ángeles por así decir, es el elemento solipsista, aquello que, aun de lejos, enuncia que un alemán no puede con toda tranquilidad concordar y unirse a otros alemanes, a menos que pueda ser pronunciado, con toda claridad política, el ser alemán como tal. Así, en el enlace de los tres movimientos, la poética del film es el pasaje de una idea que no es simple. En el cine, como en Platón, las verdaderas ideas son mixtos, y toda tentativa de univocidad desarticula [defait] a lo poético. En nuestro ejemplo, esta lectura de un poema hace aparecer, o pasar, la idea de un vínculo de ideas: hay un vínculo, propiamente alemán, entre lo que es el poema, el asombro de existir, y la incertidumbre nacional. Es esta idea la que visita la secuencia. Y para que su complejidad, su carácter mixto, sea aquello que nos convoque a pensar, se requiere el enlace de tres movimientos: el movimiento global, por el que la idea no es nunca más que su pasaje; el movimiento local, por el que ella es también distinta de lo que es, distinta de su imagen, y el movimiento impuro, por el que ella se instala en las fronteras móviles entre suposiciones artísticas abandonadas. Y así como la poesía es detención sobre la lengua por efecto de un artificio codificado de su uso, así también los movimientos que anuda la poética del cine son claramente movimientos falsos. El movimiento global es falso, puesto que ninguna medida le conviene. La subestructura técnica regula un desfile discreto y uniforme, cuyo arte consiste en no hacer caso de nada. Las unidades de recorte, como los planos y las secuencias, son en última instancia compuestas, no en la medida de un tiempo, sino en un principio de vecindad, de remisión, de insistencia o de ruptura, cuyo pensamiento verdadero es más bien una topología que un movimiento. Como filtrado por este espacio de composición, presente desde el rodaje, se impone el movimiento falso por el cual la idea no es dada más que como pasaje. Digamos que hay idea porque hay un espacio de composición, y que hay pasaje porque este espacio se libra, o se expone, como tiempo global. Así, en El movimiento falso, la secuencia de los trenes que se rozan y se alejan es una metonimia de todo el espacio de composición. Su movimiento es pura exposición de un sitio en que proximidad subjetiva y alejamiento son indiscernibles, algo que de hecho constituye la Idea del amor en Wenders. El movimiento global no es más que el alargamiento pseudo-narrativo de este sitio. El movimiento local es falso porque no es más que el efecto de sustracción de la imagen, o como también se podría decir, a sí mismo. Tampoco hay aquí movimiento original, movimiento en sí. Lo que hay es una visibilidad forzada que, al no ser reproducción de algo –digamos al pasar que el cine es la menos mimética de las artes–, crea un efecto temporal de recorrido, para que eso visible mismo sea atestiguado de algún modo "fuera de la imagen", atestiguado por el pensamiento. Pienso por ejemplo en la secuencia de Sed de mal, de Welles, en que el gordo policía crepuscular visita a Marlene Dietrich. El tiempo local es inducido aquí sólo porque es a Marlene Dietrich a quien visita Welles, y esa idea no tiene ninguna coincidencia con la imagen, que debería ser la de un policía en lo de una prostituta envejecida. De modo que la lentitud casi ceremoniosa del encuentro resulta del hecho de que esta imagen aparente debe ser recorrida por el pensamiento de tal modo que, por una inversión de los valores ficcionales, sean Marlene Dietrich y Orson Welles los que están aquí involucrados, no un policía y una prostituta. Con lo cual la imagen se desgarra de sí misma para ser restituida a lo real del cine. Aquí, además, el movimiento local se orienta hacia el movimiento impuro, pues la idea, la de una generación de artistas que se acaba, viene a instalarse en la frontera del cine como film y del cine como configuración, o como arte, en la frontera del cine consigo mismo, o incluso del cine como efectividad y del cine como cosa del pasado. Y por fin, el movimiento impuro es el más falso de todos, pues en realidad no existe ningún medio de producir un movimiento de un arte a otro. Las artes están cerradas en sí mismas. Ninguna pintura se cambiará jamás en música, ninguna danza en poema. Todas las tentativas en este sentido son vanas. Y, no obstante, el cine es precisamente la organización de estos movimientos imposibles. Sin embargo, no es esto todavía más que una sustracción. La cita alusiva de las otras artes, constitutiva del cine, las desgarra de sí mismas: todo lo que queda es sólo la frontera agujereada por la que habrá pasado la idea, idea cuya visitación el cine, y sólo el cine, permite. Así el cine, tal como existe en los films, es el nudo de tres movimientos falsos. Es por esta triplicidad por la que libera como puro pasaje el carácter mixto, la impureza ideal que nos aferra. El cine es un arte impuro. Es el arte de más, parasitario e inconstante. Pero su fuerza de arte contemporáneo es justamente la de dar idea, en el momento que dura un pase, de la impureza de toda idea.

**Índice de Notas**

[1] **Cuadro:** Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla.

[2] **Fotograma:** Cada uno de las imágenes que se suceden en una película cinematográfica rodada en celuloide. Es el elemento más pequeño de la película.

[3**] Guion:** Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios

[4] **Los cineclubes tienen su origen en París, Francia, en la década del veinte y se hicieron populares tres décadas más tarde, en los años cincuenta, gozando de una respetable reputación hasta entrada la década del setenta.** Desde sus inicios, su objetivo fue difundir la cultura cinematográfica y ofrecer un espacio propicio para la intercomunicación y el diálogo.

[5] **El cine es uno de ellos**. Internet, la televisión, lo multimedial, etc. forman también parte de este universo.

[6] Si no son sillas cualquier elemento que resulte cómodo y confortable para permanecer frente a la pantalla (alfombras, almohadones, colchonetas, etc.)

[7] **Género.** Es una forma de clasificar las películas por su temática o estilo. Se habla de musical, policiaco, histórico, documental, etc Un ejemplo: **Drama: Género cinematográfico** sumamente común consistente en la exaltación de los rasgos dramáticos, propiamente tales, con el fin de conmover y emocionar al espectador, hasta producir la catarsis (originaria del teatro clásico griego), que desemboca en el llanto. Sus personajes son generalmente hombres tristes o que sufren un trágico e inexorable destino y, por tanto, su ambiente físico y psicológico es muy similar.

[8] Se adjuntan dos textos de Alain Badiou. Internet, otrocampo.com, en Revista **“L’Art du Cinéma”,** N° 4 y N° 6.

[9] Centro de Actualización e Innovación Educativa.

[10] Se adjunta un modelo de ficha correspondiente a la película ***Elephant,*** dirigida por Gus Van Zant

[11] Esta actividad pueden llevarla a cabo los interesados en el cine club, más allá del equipo encargado de la gestión de la actividad.

[12] En caso de que la actividad despierte interés en una segunda instancia **pueden diseñarse actividades vinculadas a la realización, sin olvidarnos de la importancia que tiene VER cine (o películas), a partir de ahí pensar las acciones**

[13] **Guion:** Es la idea de lo que va a ser la película plasmada por escrito, con narración, diálogos, descripción de personajes y escenarios

[14] **Movie Maker:** **editor estándar** que generalmente viene con las aplicaciones de multimedia de las computadoras.

[15] **Edición o montaje:** selección y organización de las imágenes que arman lo que vemos en pantalla.

[16] **El comic puede ser útil para pensar una secuencia de escenas y funciona como una suerte de “story board”**

**Cine forum o cine debate.**

El **cine debate** es una de las actividades de apreciación, valoración o crítica cinematográfica y audiovisual más utilizada por los cine clubistas en el proceso de análisis de una obra dentro de las actividades de su grupo; el **cine debate** es empleado además, por otros docentes de diversas especialidades al analizar cualquier tipo de material audiovisual que se emplee como apoyo a una lección o clase determinada; el **cine debate** se emplea en comunidades u otras entidades laborales o de personal con intereses afines para el análisis de determinados materiales sean didácticos o no; el **cine debate** es una manera, en cierto modo didáctica, de enfrentar el análisis de los fenómenos que nos rodean sean de la índole que sean.

El **cine debate** consiste en la proyección de una película, sin discriminación de géneros o metrajes, que luego es discutida por un auditorio determinado.

Para que el **cine debate** tenga la calidad requerida el moderador o el director del club de cine deben estar bien preparados y seguir los siguientes **principios metodológicos**:

1. **Introducción teórica o presentación**
2. **proyección**
3. **debate**
4. **Conclusiones parciales y conclusión final.**
5. **Introducción teórica o presentación:**

Esta primera parte consta de dos fases a su vez:

1. **Búsqueda de información.**
2. **Exposición.**

En la **búsqueda de la información** el moderador deberá seguir los **siguientes pasos:**

* Ver la película, o documental objeto de debate.
* Documentarse sobre la crítica parecida en la prensa o libros. Esto se hace con el objetivo de tener un antecedente crítico o valorativo sobre el tema, nunca con la intención de prejuiciar o predeterminar los juicios en torno al filme.
* Localizar información sobre el realizador del filme como estilo de realización, obras anteriores, etc. Este paso debe darse siempre con la idea de poder comparar las obras con otras precedentes.
* Nacionalidad así como los actores principales.
* Observar si la película o documental en cuestión están basados en algún tipo de material literario o científico y revisar los mismos en caso de que así sea. Para todo esto podrá contar con el especialista del centro de Cine de su localidad.

**La exposición** abarca de forma clara y precisa:

* ficha técnica,
* sinopsis,
* aspectos más relevantes,
* importancia para la historia artística,
* aspectos más relevantes,
* puntos más importantes a discutir.

**2. Proyección:** Se deberá tener en cuenta que estén creadas las condiciones óptimas como son las de tener el lugar adecuado, el equipo de proyección en buen funcionamiento, correcta disciplina, etc.

**3. Debate:** Finalizada la proyección del filme comenzar el debate, para encabezar el mismo el moderador inducirá preguntas que permitan romper el hielo inicial.

**El moderador pondrá en práctica ¨Las reglas para la buena escucha¨. Con el objetivo de poder llevar el debate.**

**¿Qué se debe analizar del contenido?**

1. Idea del filme.

2. Sentimientos, vivencias, estados de ánimos que nos produjeron el filme.

3. Tema de la película: enfoque político ideológico, valores que se destacan, etc.

**Luego pasamos al guion:**

* Original o adaptación.
* Conflicto principal y secundario (s)
* Argumento
* Estructura dramática
* Tipo de narración: lineal en el tiempo o retrospectiva.
* Dimensiones dramáticas y psicológicas de los personajes
* Género: Comedia, drama, etc.
* Tipos de diálogos: Literarios, groseros, poéticos, etc.

Otras cuestiones a debatir serían los **elementos expresivos visuales** en función del contenido:

* **La fotografía:** Calidad plástica de los planos, de las angulaciones, de los movimientos de cámara o lentes, la composición del cuadro, su iluminación o el uso de la sombra y la luz.
* **La escenografía y el vestuario:** Ambos elementos pueden destacarse o requerir un análisis especial en alguna película. Esto suele suceder principalmente en aquellas películas llamadas de épocas, en las que reflejan una sociedad específica, una clase social, una idiosincrasia, etc.
* **La actuación:** Es otro elemento de importancia en la discusión de una película así como la de los efectos especiales o los trucajes complejos. Hay que valorar la organicidad y convencimiento de las actuaciones en sus personajes.
* **El estudio del sonido:** valorando por separado la música de los elementos sonoros y los ruidos, etc, deben corresponder a otra parte del debate.

Y por último **el análisis de los aspectos del montaje, nos permitirán debatir** **el uso del tiempo y el espacio así como del tempo o de la forma y recursos empleados para de narrar la historia.**

**4. Conclusiones parciales y finales.** Cada vez que se va esclareciendo o cerrando un tema determinado en las discusiones el moderador irá haciendo unas conclusiones parciales las cuales serán a partir de lo que han dicho los participantes, o sea, sin imponer los criterios del moderador. El moderador siempre proveerá las pautas para seguir el debate y los puntos que sean obviados por los integrantes del público; es un guía con información privilegiada y con mayor preparación que el resto del grupo. Se recomienda **ir anotando frases claves de las conclusiones parciales para así llegar a la conclusión final.**

**CINE DEBATE, UNA PROPUESTA COMUNICACIONAL DIFERENTE**

Mariela RECALDE

Jorge SALDUONDO

*"Un imaginador libre que se alimenta no de las cinematecas, sino de las calles, en un cine impuro contaminado por la vida" (El País, 1997).*

*"El cineasta argentino dosifica con maestría los cambios de situación, riega con ironía unos diálogos brillantes y consigue un ambiente mágico"(el Diario Vasco, 1997).*

*"Un retratista de emociones y un equilibrista que avanza por la cuerda floja más arriesgada, pero consigue sortear los peligros y llegar a la meta con su tesoro intacto." (El Mundo, 1997).*

Imaginación, dialogo y emociones como partes de un campo léxico sugerente, capaz de connotar las marcas de identidad del imaginario adolescente.

En el marco organizativo de nuestro trabajo anual institucional fue nuestra pretensión lograr el abordaje de los contenidos curriculares mediante una propuesta de comunicación alternativa que nos condujera al encuentro con esos "otros" que son nuestros alumnos. Es por esto que la película hispano-argentina nos pareció una elección válida para lograr el interés, el compromiso, la capacidad de involucrarse en una reflexión crítica y en un hacer valorativo.

El escenario en cuestión fue la Escuela de Educación Media Nº4, de la ciudad de Bolívar, provincia de Buenos Aires, en el marco de la Feria de las Ciencias, 1998, que se realiza anualmente con el propósito de presentar a la comunidad las producciones áulicas que dan cuenta del proceso de enseñanza aprendizaje.

Esta propuesta tuvo como protagonistas a los alumnos de 5to. Año de diversas modalidades que se comprometieron en un esfuerzo participativo, organizacional y de toma de decisiones.

Se intenta posicionar esta producción en una línea de búsqueda teórico-práctica de lo social, que enfatiza la capacidad instituyente y creadora de los sujetos en la construcción de sentidos a partir de comportamientos cotidianos.

Se trata de armar una "perspectiva para ver", que piensa lo social a través de las prácticas y de los imaginarios que producen acciones, pensamientos y sentidos, en el contexto de una institución. Concepto que se emplea como conjunto de lo instituido, en tanto normas, reglas y códigos y lo instituyente como tendencia innovadora. De esta manera, en cualquier institución y específicamente en la educativa, lo instituido y lo instituyente se encuentran en tensión permanente. Esta tensión es la que permite el funcionamiento y equilibrio de toda institución.

Tanto las instituciones, como los imaginarios que las representan van cambiando con el devenir de la historia, como también cambian los modos de pensar, de sentir y hacer de los actores sociales. En este devenir vislumbramos una matriz educativa destinada y dirigida a la formación de personas, en tanto, seres en relación con otros, en lugar de individuos aislados.

En este marco, una comunicación educativa tendrá por objetivo fundamental el de potenciar a los sujetos que aprenden como emisores, ofreciéndoles posibilidades, estímulos y capacitación para la autogeneración de mensajes significativos. Su principal función será entonces la de proveer a los grupos de sujetos que aprenden, de canales y flujos de comunicación para el intercambio de tales mensajes.

Asimismo, una comunicación educativa concebida de esta manera, podrá continuar cumpliendo con su función proveedora de materiales de apoyo, pero concebidos ya no como meros transmisores-informadores, sino como generadores de diálogos destinados a activar el análisis, la discusión y la participación de los jóvenes y no a instituirlos.

Lo anterior, en el contexto de los nuevos tiempos-cada vez más intercomunicados y cambiantes- y de una institución visualizada en el momento concreto que transita, como es el de la Transformación Educativa, que supone una mayor apertura al diálogo a través del decir y el hacer, nos lleva a pensar en definitiva, en una comunicación educativa que adquiere las características de educación comunicante, toda ella permeada y atravesada por el eje comunicacional.

Precisamente, la comunicación es siempre un proceso que se da entre personas en el que se construyen mensajes posibles. Esto implica que la comunicación siempre está abierta a la construcción de nuevos sentidos como base de la comprensión del hombre y de su mundo. Comunicar es "querer decir a otro algo sobre el mundo", como nos lo enseñó Aristóteles.

Este proceso requiere la utilización de signos (lingüísticos, gestuales, no verbales, etc.), como formas de re-presentar el mundo y, en ocasiones, de la intervención de "medios técnicos"(impresos, audiovisuales, electrónicos, etc.), pero en ningún caso la comunicación puede reducirse ni a los signos ni a los medios.

La comunicación no es un proceso lineal: no se puede reducir a la relación causa-efecto o estímulo-respuesta, por cuanto el ser humano siempre construye sentido-interpreta-desde su propio mundo. De ahí que la comunicación nunca podrá ser totalmente "fiel", porque se da entre humanos.

El proceso de comunicación se puede comprender mejor como una red multidimensional, donde varios procesos se dan simultáneamente y donde nosotros, seres humanos, somos como nudos interceptores -que a su vez son redes- por donde se van construyendo los mensajes.

Así, el proceso de comunicación se da siempre con el otro, de este modo el mensaje se construye siempre en la tensión entre quién lo emana y el otro que lo comprende. Este proceso requiere necesariamente tres tipos de acciones que no pueden disociarse por cuanto un mismo sujeto las realiza permanentemente, pero que metodológicamente se pueden distinguir así:

* producción(creación, selección y combinación de signos)
* transmisión (distribución, circulación, proyección, recorridos, trayectos)
* recepción (lectura, apropiación, comprensión, interpretación), todos esenciales en la construcción del mensaje.

Leer y pensar las imágenes, pasar del ver indiscriminado al leer significativo, de la pulsión hipnótica a la destreza comprensiva y expresiva fue el impulso generador de un proyecto áulico que comprometió en ese sentido la actuación institucional.

La elección del film, Martín (Hache), de Adolfo Aristarain, tuvo que ver con la legitimidad que los docentes, en principio, le otorgamos en tanto obra cinematográfica generacional, que promueve reflexiones, debates y básicamente emociones al abordar críticamente la Argentina de los últimos tiempos.

Decidimos entender al film como lugar de representación, como unidad significante y comunicativa, es decir, *como texto*que exige una mirada analítica para desmontarlo y entrar en las leyes de composición del lenguaje audiovisual.

Se trata de organizar intuiciones, sensibilidades e itinerarios particulares. Este es el punto de partida para un análisis textual que se autoproclama como RECORRIDO para una mejor inteligibilidad.

Ante el film, el inicio del camino es ir hacia el encuentro de un objeto concreto dotado de evidencia y corporeidad para ver como a lo largo del recorrido se va activando una lectura que reconoce la descripción de los diversos componentes cinematográficos de la representación y de la narración y una interpretación personal.

El hecho de sacar a la luz la representación o narración permite captar el modo con que el film recorta y elabora la realidad social. El film se abre al contexto y explicita los modos de ser, de pensar, de ver la sociedad y por eso instaura un verdadero escenario social desde el cual nos interpela.

Como cualquier texto inscribe en sí mismo su diseño comunicacional, revelando de donde viene y adonde quiere ir y así nos obliga al abordaje de su anclaje interno.

A lo largo de la travesía podemos encontrar no sólo las huellas de quien opera gracias y a través de las imágenes y los sonidos, sino también el modo en que estas huellas se insertan en arquitecturas y dinámicas concretas. Lo que emerge entonces con nitidez, es el "hacerse" y el "darse" del film: el hacerse, es decir, la instauración de un principio organizativo, de un proyecto comunicativo, que actúan como emblema del hecho de que el texto procede de alguien; y el darse, es decir, la génesis de un proceso interpretativo, de un horizonte de expectativas, de una posibilidad de desciframiento, que actúan como emblema del hecho de que el texto se dirige hacia alguien más. En resumen, la máscara de una procedencia y la de un destino.

Esta experiencia en el campo comunicacional permite dar cuenta del tránsito entre el HACER INTERPRETATIVO de los alumnos en posición de lectores del filme, hacia el HACER DISCURSIVO (una lectura que se reescribe) desde distintas posiciones y lugares definido en la práctica comunicacional del debate en la que emerge el eslabonamiento de la cadena discursiva en una verdadera polifonía.

El discurso social se materializa en una yuxtaposición de campos discursivos con lenguajes fuertemente marcados con finalidades establecidas donde un tráfico más o menos oculto hace circular los paradigmas hegemónicos. Es el conjunto de lo *decible* y es, además, una situación de mercado en donde los enunciados se ofrecen, se intercambian, compiten por su aceptabilidad, entran en conflicto con el principio de preservación de las hegemonías y de la vigilancia en los límites de lo pensable, por el material ideologemático que contienen.

Así, la tendencia puede ser la de preservar la autoridad del discurso propio o, en menor medida, la de borrar los límites entre los enunciados propios y ajenos.

Sin embargo, en la construcción social de los significados que se generaron en el transcurso del debate, esta última tendencia se puso de manifiesto desde la orientación axiológica o valorativa que cada sujeto enunciador imprimía en una dialéctica de creación y confrontación de discurso y no de dominio o imposición.

La diferenciación entre la palabra propia y la ajena fue adquiriendo contornos claros sólo porque es el lenguaje mismo como representación de la realidad social e ideológica, quien se posiciona en la frontera entre lo propio y lo ajeno, cuando existe un sujeto que carga la palabra con su intencionalidad.

Este punto de la interacción donde tuvo lugar la polifonía en tanto yuxtaposición de discursos, en tanto puesta en lenguaje de la construcción de sentidos, exige una aplicación de la que nos sentimos parte como docentes.

No podemos menos que hacer referencia a la triangulación de sentidos que se generaron entre los docentes, alumnos y panelistas invitados, a partir de previos acuerdos respecto de las problemáticas tentativas movilizadoras del debate.

El uso inteligente y enfermizo de las drogas, la noción de patria y la incomunicación fueron las cuestiones vividas como altamente significativas por parte de los jóvenes desde las cuales era pensable enunciar, en un marco de participación e intercambio discursivo.

El desentrañamiento de significados, el cruce entre lo obvio y lo obtuso del film que se entreteje en su trama narrativa y en la profundidad de los diálogos fue parte del largo recorrido que iniciamos en el aula y culminó como instancia de interacción.

A modo de cierre, es pertinente explicitar que el texto cinematográfico, más allá de su carácter semiótico y comunicativo, constituye un fenómeno cultural que cobra vida a partir de los códigos simbólicos de la cultura.

Entendemos la cultura como un conjunto de normas, símbolos e imágenes que los individuos interiorizan estructurando instintos, saberes y emociones. Es por eso que los fenómenos culturales se visualizan como procesos de comunicación entre interlocutores que presuponen y comparten un sistema de códigos a través de los cuales construyen significados.

Un texto no se limita al intercambio: comunica también su propio comunicar. Esto incluye cómo se presenta y cómo se acoge, de dónde nace y hacia dónde se dirige; más allá de la identidad de quien concretamente lo transmite y lo recibe, nos habla de un HACERSE y un DARSE.

El texto se impone como mediación entre lo que se ve, lo que se sabe, y lo que se piensa acerca de los tópicos significativos de esta propuesta.

De modo que el debate enmarcado en un tiempo y espacio, se constituye en escenario de un encuentro semiótico que conjuga el arte de reflexionar hablando con un darse al otro en un nuevo hacer discursivo.

**BIBLIOGRAFIA**

RESTREPO Mariluz, **Comunicación para la dinámica organizacional**, en Signo y Pensamiento 26, Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, pp.91-96.

CASTORIADIS Cornelius, **La institución imaginaria de la sociedad**, Tusquets Editores, Barcelona, 1994.

BARTHES Roland, **El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y** **escritura**. Paidós Comunicación, Barcelona, 1984

SARLO Beatriz, **El mundo de Roland Barthes**, CEDAL, Bs.As.l981.

ECO Umberto, **Lector in fábula**. Ed. Lumen, Barcelona, 1987.

ANGENOT M**., Intertextualidad, interdiscursividad y discurso social.**Ficha policopiada, Cátedra Análisis y Crítica II Facultad Humanidades y Artes, UNR, 1979.

BAJTIN Mijail, **Estética de la creación verbal**. Siglo XXI México, 1985.

BOURDIEU Pierre, **Sociología y Cultura**. Grijalbo, México, 1984.

CASETTI Francesco- DI CHIO Federico**, Cómo analizar un film**. Instrumentos Paidós, Barcelona, 1991.

Principio del formulario

Final del formulario