

PSICOFILMOLOGIA Y EDUCACION INTELECTUAL

Tal vez para muchos sea enigmático el primer término del tema de esta conferencia. No sé si alguno habrá acuñado antes que yo este neologismo; en todo caso, bien será dar razón de su significado.

Este neologismo ha surgido sobre la base de otro, *Filmología*, muy reciente, debido al profesor francés Cohen Seat, y que pese a su hibridismo anglo-helénico, ha tenido una gran aceptación.

Etimológicamente, Filmología sería la ciencia de los fenómenos fílmicos. Pero, a la vez, nos encontramos con este término, también nuevo, forjado sobre la palabra inglesa *film*, que, de su significación originaria de membrana, telilla o película (diminutivo de pellis, piel), ha venido a emplearse en los idiomas extranjeros para significar exclusivamente la película en sentido cinematográfico. Parecería, según esto, que fílmico y cinematográfico son términos sinónimos, y que se podría hablar de fenómenos fílmicos y fenómenos cinematográficos como expresiones equivalentes; mas algunos pretenden hacer una distinción entre ellos.

Desde hace poco más de medio siglo ha surgido un arte nuevo, el cinematógrafo, que ha adquirido una importancia social que supera en mucho a la de las demás artes y que suscita muchos y diversos problemas, tanto para el conocimiento teórico como el práctico. Muchos de estos problemas pertenecerán al ámbito de ciencias ya consagradas; pero otros son totalmente nuevos e irreductibles a aquéllos, y que exigen sistematización en una disciplina nueva, que, por serlo, requiere un neologismo. Esta es la razón del nuevo término Filmología.

¿Cuál es su contenido? Hoy no tiene todavía un contorno muy preciso. El film plantea problemas muy diversos. ¿Los abarca toda la nueva disciplina? ¿O se reduce, como pretende Mario Roques (1), a considerar la constitución esencial del film, es decir, la yuxtaposición y la sucesión continua sobre una misma banda de imágenes homogéneas, a la vez aparentemente permanentes y sin embargo continua-

(1) «Revue Internationale de Filmologie». I (pág. 5) juillet. Août. 1947.

mente variadas y cuya variación misma reproduce o sugiere al espectador el movimiento de la vida?

No nos extrañe esta falta de precisión y distinción en el contenido mismo de la naciente Filmología. Ciencias muy antiguas no la han alcanzado todavía, y tienen pleito por cuestiones de límites con ciencias vecinas. Algunas, incluso, ven amenazado su reino por la división en otras ciencias nuevas, y sólo conservan el nombre que recuerda a éstas su común procedencia, o se quedan con una parte especial de su antiguo dominio. Basta recordar el caso de la Arqueología y el de la Antropología.

El estudio del film nos plantea problemas filosóficos: ontológicos, lógicos, estéticos y morales; problemas jurídicos y económicos; problemas científicos: psicológicos, ópticos, acústicos, mecánicos y químicos; y correspondiendo a cada grupo de problemas científicos otros de problemas técnicos.

En julio de 1947 comienza a publicarse en París la *Revue Internationale de Filmologie*.

No es que antes de esta fecha no se hayan realizado estudios sobre los problemas del film; pero su mayor impulso lo reciben con la publicación de la citada revista. Su influencia llegó pronto a España, y en mayo del año pasado, 1949, un grupo de estudiosos, bajo la presidencia del doctor Germain, constituimos la Asociación Española de Filmología. La primera actuación pública de la asociación consistió en un cursillo sobre temas filmológicos a cargo de eminentes figuras europeas como Michotte, de Lovaina; Cohen Seat, de París; Felchignoni, de Roma...

Esbozado a grandes rasgos el contenido de la Filmología, vamos a precisar el significado del término Psicofilmología que encabeza el título de esta conferencia. Se trata, como fácilmente se puede suponer, de estudiar las relaciones entre lo psíquico y lo fílmico. Pero las relaciones pueden ser consideradas en un doble aspecto, como filmología de lo psíquico y como psicología de lo fílmico.

El problema fundamental del primer aspecto sería el de la expresión fílmica de lo psíquico: Si el cinematógrafo es un lenguaje, ¿qué es lo que puede expresar? ¿Puede expresar todas las ideas, pensamientos, emociones, deseos, sentimientos, recuerdos, en una palabra, todas las vivencias?

Algunos darían una fácil respuesta afirmativa, teniendo en cuenta

que el film actual dispone del lenguaje oral; pero el problema se retrotrae al cine mudo, que tuvo que adoptar otras formas expresivas: unas, heredadas del teatro, como el gesto; otras, creadas por el nuevo arte, como el montaje y el movimiento de la cámara. Fué, sin duda, una ventaja que el cine naciera mudo, porque así tuvo que esforzarse por resolver el problema de la expresión con medios peculiares: había que expresar la dinámica entera del pensamiento; a veces la lucha de la conciencia con recuerdos que se quisiera borrar, con temores y con remordimientos; las pasiones, los anhelos más profundos del corazón humano, los ensueños, los ideales... El teatro disponía del aparte, del monólogo, para ésta apertura de la intimidad del actor al público; el cine tuvo que inventar el recurso técnico de la «sobreimpresión».

Es evidente que el cine encontrara las mayores dificultades para la expresión de las más hondas vivencias psíquicas y para la expresión de lo abstracto; por esto hubo de recurrir al símbolo y a la alegoría. «En los primeros tiempos, los directores de cine incorporaron a los animales como actores y extrajeron de las cosas inanimadas, hasta de las piedras, y no digamos de las plantas, el gesto, la interpretación de una relación humana, de una fuerte pasión, de un estallido de ira, de celos, de un vendaval de risas, la caricatura de una costumbre, de una actitud, de una creencia. El mar encrespado representaba la cólera o los celos; una ovejita, balando sola en el campo, la inocencia en peligro; los pájaros y las flores, la felicidad; la serpiente, una maldad sinuosa, etc..., a semejanza de los viejos símbolos egipcios, griegos y cristianos» (2). Hay una estrecha relación del símbolo fílmico con la psicología de la percepción fílmica, problema en que no podemos detenernos ahora.

El segundo aspecto de las relaciones entre lo psíquico y lo fílmico, reverso del anterior, se enunciará como psicología de lo fílmico.

Cada una de las etapas y categorías de sujetos que intervienen en la producción artística del film plantea sus problemas psicológicos. Así podremos estudiar la psicología del guionista, del intérprete, del director, etc..., etc... Pero para nuestro propósito actual nos interesan mucho más los problemas psicológicos del cine como espectáculo.

Por lo pronto, problemas fundamentales son los de la imagen ci-

(2) A. de Amo: «El cine como lenguaje», p. 180.

nematográfica, como señaló en el año 1926 el investigador francés Allendy (3) y como ha subrayado después Fulchignoni (4).

Un excelente semillero de tales problemas es el artículo del sabio profesor Michotte, de la Universidad de Lovaina, «Le caractère de réalité des projections cinématographiques» publicado en la *Revue Internationale de Filmologie* (núms. 3-4, 1948).

El estudio de la actitud o situación fílmica nos planteará problemas de atención, de percepción, de imaginación, de memoria, de sentimiento, de emoción, de pensamiento, de voluntad y de conducta, además de problemas psicofisiológicos, como la relación entre la situación fílmica y la circulación, respiración, etc., algunos de los cuales han sido ya objeto de interesantes estudios. Pero la psicología del espectador cinematográfico no se ha de limitar a los fenómenos concomitantes con la visión de la película. Interesa estudiar el proceso psicológico de la elección de película y de local. ¿Por qué se va al cine?, y más concretamente, ¿por qué se selecciona una película y una sala determinada de proyección?

Hay que distinguir dos casos: 1) Elección con información previa, que puede ser por reseñas críticas o por informes particulares. 2) Sin información previa: por sugestión del título, por el tema, por los intérpretes o por la nacionalidad. La elección de local viene determinada principalmente por motivos de comodidad en su doble aspecto de proximidad o de confort, por la suntuosidad, por la economía o por afinidad social con el público espectador habitual.

Desde el punto de vista social, el cine plantea grandes problemas psicológicos, de los que, a título indicativo, mencionamos los siguientes:

- 1) ¿Estriba el interés en ser expresión de la realidad social o de los ideales sociales?
- 2) ¿Cuál es el proceso de formación de las imágenes colectivas?
- 3) Motivación de las preferencias colectivas.
- 4) Influencia social del cine en extensión, profundidad y duración.

Desde el punto de vista psicotécnico y pedagógico, mencionaremos los problemas del film como test proyectivo y como medio de diversión, de instrucción y de educación.

(3) René Allendy: «L'art cinématographique», Alcant, 1926.

(4) Fulchignoni: «Sobre el valor psicológico de la imagen cinematográfica». *Rev. de Psic. General y Aplicada*, núm. 9, 1949, Madrid.

He aquí, a grandes rasgos, una panorámica de los problemas psicofilmológicos; veamos ahora su relación con la educación intelectual. En su más amplio sentido, la educación abarca también la instrucción. Recordemos la distinción clásica entre instrucción y educación. Ambas se implican recíprocamente como materia y forma. Por eso pudo decir con razón Herbart que no hay educación sin instrucción, o que no hay instrucción alguna que no eduque. La instrucción está constituida por el contenido intelectual, es decir, por las ideas, juicios y raciocinios que integran el saber. La educación significa más bien el perfeccionamiento logrado en el ejercicio de la función intelectual. No será rigurosamente exacto atribuir a la instrucción la categoría de cantidad y a la educación la de cualidad, pues ambas nos ofrecen aspectos cuantitativos y cualitativos.

Ahora bien; la función intelectual supone percepción, imaginación, memoria, etc... Sólo por abstracción se puede considerar la función intelectual separada de las demás funciones, pues todas ellas se dan inseparablemente unidas en la radical y profunda unidad de la vida. Cabe un ejercicio espontáneo y otro voluntario de la función intelectual; en ambas modalidades interviene el fenómeno de la atención; pero en la segunda aparece el de la intención. ¿Cómo se realizan estas funciones a propósito del cinematógrafo? Conviene distinguir la actitud filmica o estado psicológico del sujeto que presencia la proyección de una película y otros tipos de actitudes. En rigor, las posibles actitudes humanas se reducen a estos dos tipos: el hombre es actor o espectador; es actor de su propia vida tejida en el cañamazo de múltiples y diversas acciones y reacciones sobre el mundo ambiente físico y social; espectador de ese mismo mundo, al que se enfrenta cognoscitiva y estimativamente, y espectador también del mundo de la propia intimidad mediante la reflexión.

Pero la actitud de actor implica a su vez la de espectador: la fusión de ambas origina el tipo de actitud realista, en que la percepción abre el camino a la acción y acompaña y sigue a ésta; es la actitud fundamentalmente vital. En ella lo percibido es para nosotros tal como lo percibimos.

En la actitud espectacular, el sujeto se sitúa frente al objeto, a cierta distancia de éste, por decirlo así; quedan inhibidas en su mayoría las reacciones de conducta; el sujeto percibe, interpreta, juzga, y si lo que se le ofrece en espectáculo es otro sujeto o una objetividad social,

experimenta una afectividad positiva o negativa, de simpatía o antipatía. No es indiferente para estas reacciones emotivas que el sujeto se halle solo o formando parte de una pluralidad de espectadores que recíprocamente se influyen.

Distinta de la simple actitud espectacular es la actitud o situación fílmica. La relación sujeto-objeto en la situación fílmica presenta características especiales por parte de ambos términos de la misma. Por parte del objeto, que no se presenta como en la realidad cotidiana, en un amplio campo perceptivo integrado por otros muchos objetos, sino destacado, seleccionado e iluminado especialmente, a veces constituyendo el único objeto de percepción y aun un detalle del mismo. Esto bastaría para producir una percepción más clara, precisa y distinta que la habitual. Pero el sujeto se halla también en un estado psíquico especial, que presenta bastantes semejanzas con el estado onírico, pues, sin darse cuenta, el espectador se sumerge en la trama de la proyección, se debilita su capacidad crítica, y sobre todo, se deja llevar por determinantes afectivos en las asociaciones imaginativas. Este poder cautivador de la pantalla cinematográfica es mucho mayor que el del teatro; a ello contribuye la oscuridad misma de la sala, que aísla a los espectadores como en ningún otro espectáculo; por esto es menor que en cualquiera otro la influencia recíproca de los espectadores, y falta el individuo del control que ejerce sobre sus reacciones la percepción de las reacciones de los demás, se anulan más fácilmente sus propias capacidades de crítica. A la vez, la actividad imaginativa desencadenada por la percepción de las imágenes en la pantalla se ve ampliamente impulsada por la liberación del subconsciente.

Hay unos supuestos psicológicos comunes a la actitud fílmica en general; pero hay otros específicos según sea el film científico, histórico, cómico, documental, religioso, etc... Aun en estos supuestos psicológicos específicos podemos hallar una base genérica que vendrá dada por la estructura personal del espectador. Conviene distinguir la proyección como fenómeno real y como imagen o signo o símbolo de otros fenómenos. Son posibles diversos tipos de actitud fílmica: por lo pronto, la que llamaríamos realista ingenua, y una segunda, crítica, con las reservas que hemos hecho anteriormente. En este punto es fundamental para la psicología fílmica la diferenciación subrayada por Michotte entre la «creencia» en la realidad de un objeto o de un acontecimiento

y el «carácter intuitivo» de realidad que pueda presentar (5). En la vida corriente se da este género de conflicto entre lo que «parece ser real» y lo que sabemos o creemos que es real, en las llamadas «ilusiones»; sin que el hecho de saber que se trata de una ilusión disminuya ni altere el carácter de realidad aparente de lo percibido.

¿Favorece el cine el desarrollo de la atención?

Hay inicialmente una atención voluntaria, que más puede llamarse intención; se hace *intención*, *se quiere ver* la película y para ello se realiza toda una serie de actos que exigen a veces superación de obstáculos y realización de sacrificios. Después, expectación; fruto y fuente a la vez del interés; y una vez que comienza en la pantalla la proyección, el espectador se va dejando cautivar hasta una entrega total, en que su vida consciente queda a merced del rumbo que le marcan los acontecimientos del film.

He aquí el testimonio del ilustre P. Gemelli: «En varias ocasiones hemos entrado en una sala cinematográfica con el deliberado propósito de resistir a la fascinación que ejerce la proyección, de conservar vigilante y agudo el control sobre sí mismo, de ejercitar los poderes de crítica; en suma, de mantener frente a la película toda nuestra personalidad íntegra. Estas experiencias las he repetido con proyecciones de interés, de género y contenido diferente, acompañada o no de música... Invariablemente he comprobado que la capacidad de resistencia va gradualmente debilitándose hasta hacerme abandonar, en un cierto momento, completamente el deber que me había prefijado y sumergirme del todo, sin darme cuenta de ello, en el drama.»

Esto lleva al ilustre psicólogo jesuíta a la siguiente conclusión: «El interés suscitado por la película es semejante al interés de los sueños, y la explicación psicológica de nuestra conducta frente a la pantalla demuestra que lo compartimos como en el estado onírico.» (6)

Es de sobra conocido el enorme interés que despiertan las proyecciones cinematográficas; a tres reducen algunos autores las razones de este fenómeno:

- 1) Porque proporciona estímulos a los dos sentidos superiores y más ávidos de impresiones, sobre todo al de la vista, y únicamente a éste en el caso del cine mudo.

(5) A. Michotte: «Le caractère de "réalité" des projections cinématographiques». *Revue Internationale de Filmologie*, núms. 3-4, 1948.

(6) Gemelli: «Intérêt des projections cinématographiques». *Journ de Psych.* 1928.

- 2) Porque fácilmente satisface el instinto de curiosidad.
- 3) Por ser fuente inagotable de emociones.

Sean cualesquiera las razones de este interés, nos basta su existencia para reconocer que el cine satisface a la primordial condición pedagógica de todo material de enseñanza, que es despertar el interés subjetivo, provocando y favoreciendo la atención, condición básica para una adecuada percepción. Ahora bien; la percepción sensible es el punto de partida para toda adquisición y elaboración intelectual, y dentro de aquélla, la visual y auditiva determinan la mayor parte de nuestras percepciones.

En toda percepción humana sensible hay implícito un elemento intelectual, y en esto se diferencia radicalmente de la percepción que puede tener el animal. La percepción comienza siendo sintética, prosigue analíticamente mediante la observación y por comparaciones integradoras termina en una síntesis final, mucho más rica en contenido y claridad que la inicial. El valor lógico de los perceptos radica en su claridad, precisión y distinción, que objetivamente estarán en función de su distancia, tamaño, estatismo o dinamismo, interferencias, etc...

El cine nos permite ampliar nuestro mundo sensible hasta límites insospechados. Nos acerca lo lejano espacial o geográfico y lo temporal o histórico; captando las escenas de fenómenos que no se repiten, las perpetúa en cierto modo, venciendo la fugacidad de su aparición; nos amplifica el mundo microscópico; nos permite con la cámara lenta la observación y análisis de movimientos ultrarrápidos, y a la inversa, en una síntesis abreviada de procesos ultralentos, nos hace perceptibles procesos como el del crecimiento, el de las fermentaciones, cristalización, etc..., que escaparían a nuestra percepción habitual.

Los dibujos cinematográficos son de un extraordinario valor didáctico, y de ellos tenemos ya magníficos films, como los que representan el mecanismo de la circulación sanguínea, la estructura y funcionamiento de algunas máquinas, etc...

Hemos afirmado que el cine permite el análisis y la comparación. «Gracias a la cámara automática, el cine ha dejado de ser el agujero de una cerradura para transformarse en el ojo dotado de propiedades analíticas sobrehumanas.» (7).

Algunos han negado la posibilidad de la comparación por la rapi-

(7) Epstein: Cit. por M.^a Luz Morales en *Historia del Cine*.

dez con que transcurren las imágenes en la pantalla. Pero el argumento es de poco valor. Puede hacerse la comparación de imágenes que aparecen en planos sucesivos, durante el tiempo que sea necesario, y pueden también proyectarse imágenes en planos yuxtapuestos, favoreciendo así la comparación entre ambos.

La percepción se halla en función de la estructura personal, como hemos indicado: por esto es posible la utilización del film como test proyectivo. Bástenos recordar la conferencia que con este título dió Fulchignoni en nuestra Sociedad Española de Filmología, empleando el film titulado «La vita del canarino».

En cuanto a la memoria, si ésta se halla vinculada a la atención, al interés, a la claridad, precisión y distinción de los perceptos, se deduce que será favorecida por la percepción cinematográfica; y en efecto, observaciones experimentales cuyos resultados estadísticos omito por razones de brevedad, comprueban que ésta procura mayor número de datos, mayor fijeza y más duración que los adquiridos en una simple lectura o audición.

Más clara y universalmente reconocida es la influencia del cine sobre la imaginación: Se suele decir que el cine habla principalmente a la imaginación, no sólo por los datos que le suministra, sino también por lo que le sugiere: «La acción sugerida es una figura de dicción tan empleada en el cine como la metáfora en retórica.» (8). Por ejemplo, en la película «Angel», la escena del mayordomo que muestra una bandeja con un plato vacío, otro intacto y otro con la comida nerviosamente removida, sugiere fácilmente el estado psicológico de cada uno de los comensales. Y precisamente éste es el gran valor cinematográfico de algunos films, como los de Eisenstein.

El cine favorece la imaginación creadora o fantasía, precisamente por esta su capacidad de sugerencias; y en esto ven muchos uno de sus más graves peligros, sobre todo para la adolescencia, en la medida que contribuye a formar utópicas idealizaciones de la sociedad y de la vida... Pero no hay duda que, bien utilizado el cine, puede ser un medio magnífico para la educación de la imaginación, tan importante en la vida superior del arte y de la invención científica y técnica.

También hay unánime coincidencia en afirmar que el cine provoca gran emotividad.

Es claro que la realidad emotiva será distinta según la actitud

(8) A. del Amo: O. cit. pág. 39.

del sujeto ante la proyección, fruto de la estructura más profunda de su personalidad y a la vez de su cultura y del hábito de asistir al cine. La simpatía y hasta identificación con los actores hace que muchos espectadores lloren ante determinadas escenas, que los niños se entusiasmen con alguno de los personajes o de los bandos en lucha, y que manifiesten vivamente su emoción. En ocasiones llega a ser la emoción tan realmente vivida como nos prueba el caso reciente, acaecido en una capital andaluza, de una mujer que falleció al presenciar la escena del martirio en la película *Juana de Arco*. Es muy difícil sustraerse a la emoción que provoca el cine. A la vez, esas reacciones afectivas, que son *realmente vividas*, contribuyen no poco a proyectar sobre las imágenes y acontecimientos de la pantalla un carácter de realidad.

La técnica cinematográfica conoce diversos sistemas para provocar la emotividad, y cada tipo de montaje cinematográfico se corresponde con un tipo de carácter intelectual. Así, por ejemplo, el de extraversión, característico de los films de Eisenstein, de montaje corto, por masas y para masas, se corresponde con el tipo de espectador pragmatista, dominado por la objetividad, y cuya comprensión le exige poca capacidad intelectual. Por el contrario, el de introversión, de Lubitsch, de montaje largo, halla su público en los tipos de vida intelectual, capaces de mayor abstracción, a quienes los datos de la sensibilidad sirven de base material para el ejercicio del pensar.

Afirmada la influencia de la proyección cinematográfica en las funciones perceptivas, mnemónica, imaginativa y afectiva, vamos a examinar su relación con las funciones intelectuales.

Fácilmente se advierte que, siendo las primeras unas funciones predominantemente sensitivas, todo lo que suministre estímulos a los sentidos ha de favorecer su ejercicio. Y así, el cine lo favorece en la medida en que, como hemos visto, los proporciona con gran amplitud, claridad y precisión a la vista y al oído.

Pero si podemos hablar de una percepción, de una memoria, de una actividad imaginativa o de una reactividad afectiva puramente sensitivas en el animal, no así en el hombre, en que la vida sensitiva y la intelectual van íntimamente implicadas, como manifestaciones que son de un solo y mismo principio vital.

Más aún; el ejercicio de las funciones superiores de la inteligencia requiere el concurso de la vida sensitiva; nuestras percepciones sensibles son el material con que la inteligencia elabora abstractivamente

las ideas; todo lo que contribuya a aumentar el número de tales percepciones, a hacerlas más claras, más interesantes, es lógico inferir que contribuye también a la elaboración de conceptos o ideas, la más elemental y primaria de las funciones intelectuales. La palabra misma *idea*, en su raíz griega significa *visión*; tener *idea* de una cosa es tener la visión intelectual de la misma, que no se confunde con su reproducción imaginativa, ni con la visión sensible, por más que ésta sea el punto de partida para aquéllas. Por esto, cuando la filosofía griega realiza el trascendental descubrimiento de las ideas, al mismo tiempo que les atribuye existencia real intemporal fuera de este mundo sensible, afirma que sólo por la *visión* de las *cosas* reales puede el hombre elevarse a la contemplación de aquéllas. Baste recordar el mito platónico de la caverna, curioso antecedente filosófico del fenómeno cinematográfico; si Platón hubiera vivido en nuestro siglo, la caverna de que nos habla en el libro VII de su *República* sería una sala de cine; los hombres encadenados en el fondo de aquélla sin poder volver la vista hacia la puerta, los espectadores cautivos por el interés de la proyección, y las sombras proyectadas en la pared de la cueva, las imágenes que se suceden en la pantalla, produciendo la maravillosa impresión de realidad.

Es significativo que la palabra empleada por los griegos para expresar esta primera función intelectual sea la misma que expresa la función sensorial de la visión; reconocimiento explícito de la importancia que para la elaboración de las ideas tienen las percepciones visuales. Si hiciéramos el balance de nuestras ideas y las clasificáramos por su origen, hallaríamos una supremacía notable a favor del sentido de la vista. Es cierto que también el oído es fuente de no pocas, que adquirimos por intermedio del fenómeno sensorial de la palabra; pero mientras no van acompañadas de la *visión*, en sentido propio, no son auténticas *ideas*, sino meros esquemas fonéticos; la suplantación de las ideas por las palabras es el vicio pedagógico del *verbalismo*. Contra él clama la pedagogía moderna por sus más destacados representantes; es el grito de los pedagogos realistas, que quieren que se aprenda en la experiencia realmente vivida en las cosas; es el grito de Vives, de Comenio, de Pestalozzi, que postulan el principio de la intuición; es el grito de la Escuela activa de nuestros días en reacción contra una enseñanza palabrera y estéril.

La proyección cinematográfica amplía, como hemos dicho, el horizonte visual, y nos ofrece no un dibujo esquemático, ni una repro-

ducción fotográfica inerte de la realidad, sino esta misma en su dinamismo, en su carácter auténtico. Nada hay como el cine que pueda sustituir tan ventajosamente a la percepción directa, muchas veces imposible, de la realidad. Dotado además del medio expresivo de la palabra, se enriquece extraordinariamente su poder formativo de percepciones e ideas.

«Para la comprensión de los fenómenos visibles y móviles, la proyección es más precisa, más clara, más atractiva que la palabra, la escritura y la ilustración; la palabra y el texto son, a menudo, oscuros, equívocos, se les puede atribuir diversos sentidos; la lámina no representa los seres más que en forma fija, mientras que la película realza, sin intermediario, sus formas y sus movimientos, haciéndolos interesantes en alto grado» (9).

No es extraño, pues, que el cine sea el principal de los medios audio-visuales tan preconizados por la didáctica moderna.

Sin embargo, esto no quiere decir que su utilización pedagógica ocupe hoy el puesto que por su importancia le correspondería. Son muchos los obstáculos que impiden una generalización del cine como instrumento didáctico; y hemos de confesar que falta mucho camino que recorrer en la tarea de lograr un cine que llene las exigencias de la Pedagogía, en cantidad y en calidad.

Queda, pues, en claro que el cine contribuye poderosamente al enriquecimiento intelectual, permitiendo la formación de ideas claras, precisas y distintas de realidades que, sin él, serían inasequibles a la percepción directa.

Y si esto afirmamos de la función conceptual, siendo las ideas los elementos constitutivos de los juicios, al contribuir el cine a formar aquéllas con más claridad, favorece también la formulación de éstos. Pero los avances de la técnica cinematográfica con su maravillosa capacidad de trabajo pueden falsear la representación de la realidad y ser fuente de juicios erróneos. La disposición misma de las secuencias por el montaje del film, que constituye por así decirlo su sintaxis, puede alterar por completo el valor significativo de su expresión. Baste recordar el caso de «El acorazado "Potemkin"», que de ser una película revolucionaria rusa, no tolerada por el Gobierno sueco, se proyectó con un ligero cambio de montaje que la convirtió en una película conservadora.

(9) A. Sluys: «La cinematografía escolar y post-escolar». Edic. «La Lectura», p. 34.

Es de sumo interés, por esto, educar la capacidad crítica del espectador para evitar la interpretación ingenua realista de lo que es simplemente truco cinematográfico. Este problema, al fin y al cabo, aunque con algunas características especiales, es el mismo que nos presenta la interpretación de documentos y monumentos en cualquiera investigación histórica.

Por último, ¿contribuye el cine a educar la capacidad discursiva o de raciocinio?

Se ha dicho por Sluys que «suprime el esfuerzo de interpretación de la lengua escrita o hablada», y que «la imagen luminosa economiza el trabajo mental». En la medida en que sólo es educativo el esfuerzo del propio trabajo, pudiera parecer que el cine deja mucho que desear como medio educativo del raciocinio. Así, por ejemplo, un profesor en la Sorbona ha publicado un artículo recomendando no emplear el cinematógrafo en las escuelas «porque instruye a los niños sin exigir de ellos un esfuerzo cerebral intenso». Esta afirmación, comenta Sluys, es de una pedagogía sin valor, propia de la Edad Media (10).

Anteriormente dijimos que el espectador cinematográfico queda abortado y cautivado por la proyección, obnubilándose su capacidad crítica, hasta el punto de ser determinado el curso de sus vivencias más por la lógica del sentimiento que por la lógica de la razón. Pero acaso esta objeción sea válida contra los films de diversión, que constituyen actualmente casi la totalidad del espectáculo cinematográfico. Pero cabe preguntarse por la posibilidad de otro tipo de film, realizado según las exigencias de la Pedagogía para servir de instrumento eficaz no sólo a la instrucción, sino también a la educación intelectual. Sinceramente creemos que hay muchas posibilidades inéditas de cine mejor, que lejos de anular como el actual la personalidad racional por su acción hipnótica, sea poderoso instrumento didáctico.

Acaso se objete que sólo será un medio para la enseñanza de lo concreto y sensible, pero no de lo abstracto, que es el verdadero objeto del conocimiento intelectual. Pero no se olvide que lo abstracto procede de lo sensible y que el cine, además de las imágenes, tiene el lenguaje oral y otros recursos expresivos propios que hacen posible el ejercicio de la abstracción. Sólo partiendo de la intuición sensible podemos elevarnos a las formas superiores del conocimiento. Los filósofos medievales expresaban con gran acierto este proceso intelectual como

(10) Sluys: O. c., p. 59.

un itinerario de la mente en el doble sentido de subida y bajada: «De ascensu et descensu intellectus.» Ascenso, desde lo concreto real y sensible a lo abstracto, ideal e inteligible. Descenso, desde las ideas abstractas a las cosas reales y concretas, sólo inteligibles por aquéllas. Entre el conocimiento sensible y el intelectual está la etapa intermedia del conocimiento imaginativo, en su doble forma mnemónica o de reminiscencia y fantástica o de creación, y junto a éstas, sensible, imaginativa e intelectual, otra forma especial, la del conocimiento afectivo, la de las razones del corazón, que la razón no conoce, según frase pascaliana.

A estos diversos tipos de conocimiento responden otros tantos tipos de cine: el sensorial, descriptivo y realista, el imaginativo o fantástico, el abstracto e intelectual, y, por último, el cine afectivo, capaz de despertar los más profundos sentimientos.

La educación puede sacar provecho de todos ellos en forma no conseguida hasta ahora el día en que se acometa la trascendental tarea de producir películas instructivas y educativas y con los necesarios asesoramientos pedagógicos. Pero éstos requieren una gran labor previa de investigación; la Filmología pedagógica está por hacer. He aquí un amplio campo de trabajo, destinado a rendir óptimos frutos al servicio de la producción de muchas y buenas películas que sean medios eficaces para hacer al hombre cada día mejor; meta suprema de la educación.

ANSELMO ROMERO MARÍN.

Cate drático de la Universidad de Madrid