

EL CINE Y LOS PROBLEMAS PEDAGÓGICOS INTERNACIONALES (*)

El fenómeno de la educación no se limita a las formas sistemáticas, intencionalmente organizadas; hay un amplio campo de influencia educativa difusa, que comienza en las relaciones intrafamiliares y se extiende en círculos concéntricos a relaciones sociales de índole diversa, hasta abarcar la totalidad del ambiente.

La Pedagogía —en cuanto ciencia de la educación— tiene que estudiar todos los factores de los fenómenos educativos, sean o no intencionales, con la finalidad que Augusto Comte reconoció a la Ciencia: Saber para prever y prever para obrar.

Factor intencional quiere decir sujeto a la voluntad humana, dominado por ésta, que lo pone, lo modifica o lo suprime, según el resultado que intenta conseguir.

Pero fácilmente se advierte que si hay factores de cualquier índole de fenómenos que siempre estén bajo el control de la voluntad humana, otros perduran rebeldes a tal dominio, hasta tanto que el conocimiento exacto, científico, de ellos, da al hombre la clave de su regulación voluntaria. Precisamente es éste el valor pragmatista de la ciencia; sólo conociendo un factor en su aspecto cualitativo y en su determinación cuantitativa, a ser posible condensada en una fórmula matemática, puede el hombre utilizarlo adecuadamente. La tarea de la ciencia, como base de la técnica, es someter progresivamente al control humano causas que antes escapaban a su dominio.

Esto acontece en todas las ciencias; por ejemplo, la Genética con el conocimiento de los factores hereditarios y de las leyes de la herencia, permite la regulación voluntaria de fenómenos que antes eran producto exclusivo del azar; la Medicina investiga la naturaleza y actuación de todas las causas cuya influencia sospecha sobre la salud del individuo, para someterlas a su control en la Terapéutica.

Así acontece también en la educación. Hay en ella muchos factores que hoy escapan a un control inteligente de los mismos, pero que sabemos que ejercen una gran influencia. Tal es el caso de los espectáculos, y entre ellos, en primer lugar, del cine. El problema será, pues, conocer este factor para poderlo utilizar intencionalmente al servicio de la educación. Ya hoy se usa para fines de propaganda social, política, cultural, religiosa, etc..

Las clasificaciones que hasta ahora se han hecho del cine, care-

* Resumen de conferencia pronunciada en Santander, agosto 1950.

cen de rigor lógico. Una muy corriente lo divide en cine recreativo o de diversión, educativo, cultural y pedagógico o didáctico. Pero es muy difícil separar las fronteras entre estos últimos. Educativo, cultural y pedagógico son conceptos con muchas notas comunes; la educación es cultura, en cuanto es superación de lo meramente natural, y es labor pedagógica, que incluye también la actuación docente y discente o didáctica. Todo lo que eleva el nivel cultural de los individuos o de las colectividades, instruye y educa. Incluso el concepto de recreativo o de diversión, no excluye a los otros; el juego, expresión la más genuina de la actividad recreativa, es un gran elemento para la educación y la enseñanza. Un film puede encerrar una lección magnífica, bajo una forma de alegre diversión. Pero no es mi propósito aquí exponer una nueva clasificación del cine, sino estudiar brevemente alguno de los aspectos pedagógicos que presenta en su condición de espectáculo internacional. Porque hay una Psicología y una Pedagogía individual y social del cine, y, sobre todo, social.

El cine es un fenómeno social nuevo, cuya existencia se enlaza con los finales del siglo pasado. Pero en medio siglo ha sido tal su desarrollo, que hoy es un espectáculo, una diversión de primera necesidad.

En abril de este año, hicimos una encuesta en algunas de las sesiones de la Asociación Española de Filmología. ¿A qué va usted al cine?, era la primera pregunta. Una abrumadora mayoría contestó "A distraerme... a divertirme". Sólo un 15 por 100 confesaban que iban al cine "a buscar placer estético..., a aprender..." Y es que la diversión es una necesidad humana; el hombre no puede aguantar la fatiga y la monotonía del trabajo, de la ocupación habitual, del ambiente cotidiano, y siente anhelos de diversión, de recreo, de evasión. Evasión de la circunstancia en que se desenvuelve su vida ordinaria; evasión de la prosaica y vulgar realidad; evasión más profunda y difícil, de su propio modo de ser, al ser que tal vez soñara o cuya intimidad pretendiera descubrir; evasión a regiones de poesía y de ensueño... Conocido es el éxito de los films de exuberante fantasía.

Todos los espectáculos son, por esencia, medios de diversión. En el teatro, en el circo, en el fútbol, en los toros, el espectador se divierte de sí mismo en la medida en que proyecta su atención al espectáculo y le hace olvidarse de sí, de sus problemas y preocupaciones habituales. A veces, atiende también al público y se convierte él en público, con lo que el público del que forma parte, es también espectáculo. Pensemos en los entreactos teatrales. Pero el cine presenta características especiales. Por la oscuridad requerida en la sala durante la proyección, el cine provoca una diversión total del ambiente; y por la sugestividad hipnoide del cine, el espectador se divierte de su propio ser y se convierte hacia la pantalla, en una

auténtica evasión de su yo. Por esto, el cine es el espectáculo que ha tenido una expansión más rápida y universal.

“Hay quien sostiene, decía el P. Cominck en el año 1934, como aproximada la cifra de 700 millones de asistentes por semana a las salas de cine, casi un tercio de la población total del globo” (1).

En el año 1940, una estadística daba el número de 70.000 cines en el mundo; de éstos, el 29 por 100 en los Estados Unidos, con una asistencia semanal de 70 a 80 millones de espectadores. De 50 a 55 millones de americanos veían en dicho año una película cada semana.

Millones y millones de personas en el mundo entero ven una misma película. Salvo algunas fronteras políticas y comerciales, para el cine, en principio, como medio universal de expresión, no hay fronteras geográficas, ni lingüísticas, ni culturales ni clasistas; su lenguaje del gesto y de la imagen, del símbolo y de la alegoría, es entendido en todos los países, en todos los estratos sociales, en todos los niveles de cultura. La misma película que comenzó proyectándose en los cines más lujosos de la ciudad, semanas después se proyecta en las salas de los suburbios y en villas recónditas, y cuando el cine ha incorporado a sus medios de expresión la palabra hablada, ha superado la limitación del área idiomática con el doblaje. Bien se ha podido decir del cine que es una lengua universal.

Hace siete siglos, un filósofo mallorquin, nuestro Raimundo Lulic, proclamaba en su Blanquerna, la necesidad de una lengua universal para que todos se entendiesen y se amaran y concordaran en el servicio de Dios. Otro filósofo alemán, Leibnitz, renovó este tema cuatro siglos más tarde.

Hoy, acaso más que nunca, se siente la necesidad de entenderse y amarse los hombres, y concordarse en el servicio a la verdad, a la justicia, a Dios... De aquí la importancia pedagógica-social del cine, por su gran fuerza de penetración en las masas y su incomparable expansión.

“El cine, decía Pío XII, va a llegar a ser el más grande y más eficaz medio de influencia ideológica, más eficaz aún que la misma prensa.”

El cine tiene un gran poder unificador masivo de gestos, de modas, de pensamientos y de sentimientos por su gran acción sugestiva o hipnótica.

Hay una estrecha relación entre las características de nuestra época presente y las del cine como espectáculo; nuestra época es de un movimiento ascensional de las masas, o mejor, de un avance hasta el proscenio de la vida social y política; nuestra época exige rapidez, velocidad cada día mayor en lucha contra el tiempo, simplificar en

(1) P. Cominck, S. J.: En *Nouvelle Revue Theologique*, feb. 1934.

lo posible lo complejo para asimilarlo con el mínimo gasto de tiempo y de esfuerzo: el cine le ofrece estas ventajas a las mil maravillas; es como ninguno, espectáculo de masas: sintetiza prodigiosamente acciones históricas, que duraron largos años, viajes a países de otro modo inaccesibles, narraciones cuya lectura en las páginas de un libro ocuparía muchas horas; y todo esto se ofrece en una sesión de escasas dos horas, en la comodidad de una butaca, en la comfortable sala del cine y por escaso sacrificio económico.

Además, el cine sintetiza procesos naturales, cuya percepción directa escaparía a cualquier observador, o con la cámara lenta, retarda un movimiento demasiado rápido para poderlo observar y comprender.

Los problemas pedagógicos del cine pueden ser individuales y sociales. Estos últimos se dividen en intrasociales e intersociales. A éstos pertenecerán los problemas pedagógicos internacionales.

En la perspectiva intranacional, cabe también la subdivisión en problemas intersociales (entre distintas regiones geográficas o históricas, entre grupos étnicos o idiomáticos, entre clases sociales, entre grupos políticos o religiosos...) e intrasociales, de educación cívica y patriótica, (ej., *Raza, Sin novedad en el Alcázar*), de educación social (ej., *The exconvict*, film de Porter, en 1905), de educación religiosa (ej., *The Godless Girl*, de B. de Mille, en 1929). Problemas éstos que pueden ser de conocimiento, de estimación, de sentimiento o de conducta.

Veamos cómo ha sido utilizado el cine en relación con algunos de estos problemas pedagógicos sociales.

En 1914, la película *Darktown Jubilee* contribuyó a exacerbar los antagonismos raciales en Estados Unidos. Todos sus intérpretes eran negros, y eran presentados como buenas personas; su protagonista era de una ejemplar conducta humana. Pero esto produjo entre los blancos una reacción tan violenta que en algunos cines se tenía que suspender la proyección por el alboroto, y en otros, hubo muchos espectadores heridos, y hasta dos muertos en una sala de Brooklyn.

En 1915, otras películas de signo contrario, como *The Birth of a Nation* y *Brooken Chains*, presentando a los negros como malvados, asesinos y traidores, reavivó la agresividad de los blancos contra ellos.

La película *Hampa* (1931), culminación del cine social alemán, con su crudo realismo, era una "incitación a la rebeldía con lenguaje marxista".

La película italiana *Sole*, de Blasetti (1929), fué realizada con miras a la educación política fascista.

Sirvan éstas como ejemplo de películas de valor pedagógico social intranacional.

Pero otras rebasan las fronteras de la nación y contribuyen a

crear un clima psicológico de comprensión o de incomprensión entre los pueblos.

En el área del conocimiento de su pasado, (films históricos) o de su presente (documentales), es bien sabido cuán fácilmente se falsean los hechos, unas veces por la ficción y verosimilitud poética, otras, por el deliberado propósito del engaño y la mentira. Aún no había dado apenas sus primeros pasos el cine, cuando ya se permitió ofrecer al público documentales apócrifos.

Cuando en 1898 entraron los Estados Unidos en guerra contra España, el inglés William Paley, vecindado en Nueva York, marchó a Cuba, deseoso de filmar escenas emocionantes. Pero no le autorizaron. Entonces, Edward Hiel Amet, informado por las fotografías y descripciones de los periódicos, reprodujo en su jardín con escayola, cartón y corcho, la bahía de Santiago de Cuba, hizo maquetas lo más exactas que pudo de los barcos, a los que dotó de cañoncitos eléctricos, y enfrentando la Escuadra española del Almirante Cervera y la norteamericana del Almirante Samson, según las noticias del combate del 3 de julio de aquel año, sorprendió la buena fe del público, que creyó, al ver la proyección, que realmente presenciaba el auténtico desarrollo del combate, hasta el extremo de que "los marinos norteamericanos que intervinieron en él, no acertaban a comprender cómo el operador de la cinta pudo burlar la vigilancia y captar tan verídicas escenas".

Varias películas falsas de aquella guerra, fueron tenidas por auténticas: *Landing under fire*, *The battle of San Juan Hill*, *Our flag is there to stay*, fueron presentadas como tales, y habían sido hechas por Denoghue en las playas de Nueva Jersey.

Cuando en 1902 subió al trono de Inglaterra Eduardo VII, George Meliés realizó con el título *Coronación de Eduardo VII*, un reportaje apócrifo en Montreuil-sous Bois, aunque autorizado, y con asesoramiento del Maestro de Ceremonias de la Corte. Un humilde vinatero de la Place de l'Italie, de París, fué el sosias del Monarca, y el mismo Eduardo VII no ocultó su extrañeza y simpatía por la pasmosa exactitud del falso reportaje.

Aquí, en España, cuando el 12 de noviembre de 1912 fué asesinado en la Puerta del Sol D. José Canalejas, hizo Enrique B'anco, por iniciativa de Adelardo Fernández Arias, un reportaje semitrucado, que con el título *Asesinato y entierro de D. José Canalejas*, fué la sorpresa y admiración del público madrileño que no acertaba a comprender la oportunidad de la presencia del operador en el momento del crimen.

Este es un peligro de los documentales, que con suma facilidad se falsean, con lo cual dejan de serlo, o se toman sólo algunos aspectos que interesa destacar, siquiera sean raros o únicos, y se presentan como generales, contribuyendo así a dar una idea falsa de la realidad, ya para sublimizarla, ya para condenarla.

Unidos a los problemas de conocimiento, están los de estimación de los valores que un pueblo ha realizado en el pretérito o realiza en la actualidad, y problemas de afectividad o de sentimiento, provocando intencionalmente con las películas reacciones de simpatía o de antipatía, de amor o de odio, de respeto o de burla.

Recién nacido el cine, ya sirvió para esta propaganda política internacional. Fué con la película *The Monroe Doctrine*, proyectada en Nueva York en 1896, con el vitascopio de Edison. John Bull era la personificación de la Gran Bretaña y el famoso tío Sam representaba a los Estados Unidos.

"Al principio, John Bull está bombardeando una costa sudamericana, que se supone representa a Venezuela. John prepara sus armas mejores, cuando la elevada y flaca figura del tío Sam emerge del fondo de la imagen. El tío Sam agarra a John por el cuello, le obliga a arrodillarse y le tira el sombrero, forzándole a saludar a Venezuela (2). Así decía la crónica del *New York Herald* al día siguiente del estreno, que tuvo lugar en medio de entusiasmo delirante y con vitores a Edison.

El genial inventor no ocultó su antipatía para los ingleses, y cuando la guerra de éstos con los boers, hizo otra película truculenta anglófoba y de simpatía para los africanos.

Cuando estalla la guerra del 14, Alemania lanza su película *Dios maldice a Inglaterra*, en que profetiza la entrada de los alemanes en París, y en que se ven los rascacielos de Nueva York abatidos por la flota alemana llegada a la bahía de Hudson para reclamar el oro de los aliados.

No hay medio más eficaz que el cine para producir un estado masivo de opinión y las consiguientes reacciones emotivas y de conducta en las relaciones internacionales. España, Inglaterra, Estados Unidos, Alemania, Rusia..., casi todas las naciones podrán poner en el índice unas cuantas películas cuya finalidad era provocar contra ellas la enemistad, el desprecio o la agresión.

Una hora después que los Estados Unidos entraran en guerra contra España, el 21 de abril de 1898, un emigrante inglés, Stuart Blackton, y su compatriota, Albert E. Smith, que habían trabajado como ayudantes de Edison, concibieron y realizaron, en el estudio de Blackton, una película antiespañola: "Instalamos un mástil con dos banderas de 18 pulgadas. Smith manejaba la cámara, y yo, con esta mano, arranqué la bandera española e icé la de las estrellas y las bandas hasta lo más alto del mástil." Así explicaba su "hazaña" el propio Blackton en una conferencia que dió el año 1929 en la Universidad de Los Angeles. ¡Sarcasmo del destino! Un español ilustre, misionero de la civilización, de la cultura y de la fe cristia-

(2) C. Fernández Cuenca: *Historia del Cine*, I, 172.

nas, el mallorquín fray Junípero Serra, había sido el fundador de la ciudad que ahora aplaude la propaganda antiespañola.

Por la triste circunstancia de haberse desarrollado el cine en un período de máxima tensión belicista, no ha escapado a las exigencias de ponerlo al servicio de la guerra. Así se puede decir que nació el cine alemán, "en la guerra, de la guerra y para la guerra", en los años de 1914 al 1918. Y, cuando se perdió ésta, quiso ser instrumento para ganar la paz, con un marcado carácter nacionalista, como se patentiza en *Federico Rey*, o de animadversión más o menos velada por la sátira a sus anteriores rivales, como *Enrique VIII*, sátira contra Inglaterra, o *Danton*, contra Francia.

Lo mismo ha acontecido recientemente. El cine americano, cuya característica principal era el optimismo, la alegría de una vida fácil, ebria de progreso, desde 1939 realiza, en sus estudios de Hollywood, un 55 por 100 de sus films con temas de guerra.

Y el cine ruso, de masas y para masas, nace y se desarrolla al servicio de la propaganda revolucionaria dentro y fuera de sus fronteras nacionales. En 1918, Lenin había dicho: "De todas las artes, la más importante para Rusia es el cine", frase que se convierte en lema y consigna. Por su comprensibilidad universal, era el medio más adecuado para inculcar las nuevas ideas en una población de 170 millones, de los que las tres cuartas partes no sabían leer. Y conociendo su importancia, por un Decreto de 27 de agosto de 1919, Lenin ponía en manos del comisario del pueblo para la instrucción pública, la producción y distribución de películas para todo el territorio de la URSS. Bajo la vigilancia de Lunatcharski, la producción soviética había de basarse "en los temas políticos y revolucionarios que representan el nuevo tenor de vida y la búsqueda de las nuevas formas, y, además, tratará de todos los problemas creadores, industriales y técnicos".

Mencionemos, como ejemplo, los conocidos films de Eisenstein *La Huelga*, *El acorazado Potemkin*, *Octubre: Los diez días que conmovieron al mundo* y *La línea general o de lo viejo a lo nuevo*, este último realizado para vencer la resistencia de los kulaks a la adopción de modernos métodos agrícolas.

Bien significativos son también los de Pudovkin, como *La Madre*, que despliega el proceso revolucionario de la mujer del pueblo, desde una vida infrahumana hasta la conquista de su libertad, y *La Tierra*, para vulgarizar el maquinismo y las nuevas formas colectivas de vida social.

Si mencionamos algunas películas sembradoras de la discordia entre los pueblos, justo es decir también que no han faltado corazones nobles que pretendieron poner el cine al servicio de la comprensión y de la paz; ejemplo, los dos últimos cuadros o episodios, *La Conferencia de La Haya* (1907) y *El triunfo del Congreso de la*

Paz, de la serie *La civilización a través de los siglos*, realizada por Méliés en 1908, y *Bajo las armas*, basada en una novela pacifista de la escritora austríaca baronesa Berta von Suttner y realizada por una empresa danesa en 1914.

Pero acaso la película que, en este sentido produjera más honda impresión en el mundo fuera la que realizó Pabst en 1931, con el título *Kameradschaft*, proyectada en España con el de *Carbón*. Su propósito no podía ser más noble; exaltar la unidad humana por encima y por debajo de las convencionales fronteras políticas. Realizada por artistas alemanes y franceses, que hablaban cada uno en su idioma, se inspiraba en la catástrofe que ocurrió en 1906 en una mina francesa de Courrières, que costó la vida a 1.200 hombres.

La acción se sitúa después de la primera guerra mundial, a 800 metros de profundidad. La mina, parte en territorio francés y parte en territorio alemán, se halla dividida por una frontera de gruesos barrotes, colocados al hacer la delimitación de fronteras al término de la guerra. Ocurre el hundimiento en la parte francesa, y los obreros alemanes, obedeciendo a imperativos de humanidad, más fuertes que los convencionales políticos, acuden en su auxilio, forzando los barrotes divisorios. Escenas de intensa emoción, las del salvamento; como la de aquel obrero francés, desvanecido, que al abrir los ojos y ver a un obrero alemán con careta antigás, revive las tremendas experiencias de la reciente guerra y sufre un ataque de locura.

¡Qué interesante hubiera sido un estudio de la influencia que la visión de esta película producía en las reacciones afectivas de los espectadores!

Uno de los problemas que más trascendencia tienen en la influencia social del cine es el de la mitificación filmica. El interés de un film se halla en proporción directa con el carácter universal de sus tipos y de las acciones que constituyen su trama temática. No importa lo que haga un personaje como individuo, sino lo que hace como tipo representativo de una comunidad. En este caso, ya no es él, con su nombre propio y apellidos, sujeto único de la acción; es la colectividad que él simboliza, sea clase social, profesión, nación o raza; es el proletario o el burgués, el maestro de escuela o el banquero, el inglés o el judío, el negro o el blanco. El público sustituirá espontáneamente en sus juicios aquel sujeto individual por este otro colectivo, y atribuirá a cada uno de los individuos de esta colectividad la psicología y la conducta del individuo que la representa. Aquí radica la posibilidad de distintos grados de influencia de una película, según la universalidad mayor o menor de los personajes.

Pero ¿cómo se llega a condensar, por así decirlo, en un tipo real y concreto, como es forzosamente el personaje, las características de los individuos de su grupo, elevándolo a un tipo genérico, universal y representativo? Este es el problema que Ponzo estudia con el nombre de "imágenes colectivas". Sirvan de ejemplo las conocidas figu-

ras del Tío Sam, de John Bull y de D. Quijote, que pretenden representar, respectivamente a los E. U., a Inglaterra y a España. Problema es éste de enorme interés, pero cuyo solo esbozo nos exigiría más tiempo que el que ahora tenemos. Baste apuntar que la forma como el cine lo resuelve, determina la mentalidad del público respecto a las colectividades representadas. Es claro que, por influencia del cine, hay en el extranjero una idea del "español" y de "lo español", como nosotros la tenemos de "americano", del "inglés" o del "ruso". Y es curioso investigar cómo esta idea cambia a medida que evoluciona la formación cinematográfica de esas "imágenes colectivas". Compárense, por ejemplo, los films americanos en que se representa el tipo "ruso" antes de la guerra, durante la contienda y en los últimos cinco años.

Por esta capacidad mitificadora, el cine es el medio más eficaz de propaganda social y política, y, por lo mismo, es evidente la necesidad de acuerdos internacionales que garanticen su servicio a la verdad y a la comprensión entre los hombres. Pero no se nos ocultan los muchos obstáculos y el largo camino que en este sentido tenemos que recorrer.

Aparte de este aspecto político del cine en las relaciones internacionales, hay otros que se deberían considerar, prescindiendo en lo posible de aquél, y que se refieren a los films científicos, artísticos, tecnológicos, etc., para los cuales urge establecer el intercambio, libre de trabas aduaneras, y favorecer su producción, bien estimulando la iniciativa privada, bien organizándola oficialmente, como servicio ineludible a la cultura.

Hagamos votos porque el cine sea la lengua universal que soñaba nuestro filósofo mallorquín, para que todos los hombres se entiendan, se amen y concuerden en el servicio a los altos ideales de la Belleza, de la Verdad y del Bien.

ANSELMO ROMERO MARÍN
Catedrático de la Universidad de Madrid