



LA PANTALLA MAESTRA: ENCUENTROS ENTRE IMAGEN Y EDUCACIÓN

INTRODUCCIÓN

El desarrollo histórico de las formas de construcción, reproducción y circulación de imágenes ha venido manteniendo una conflictiva y ambigua relación con la capacidad de las mismas de mostrar y de enseñar. Con la llegada de la reproducción mecánica de la imagen en movimiento se inicia una nueva fase de esta compleja relación que hereda, no obstante, elementos de ricas tradiciones anteriores.

Las dos tradiciones principales que convergen en la aparición del cinematógrafo poseían formas propias de concebir la potencialidad educativa de la imagen. En los llamados espec-táculos precinematográficos la intención divulgativa prevaleció tanto como el mero deseo de entretener. La simple consulta de los programas de las sesiones lo pone de manifiesto, así como el volumen de placas de linterna mágica que han llegado hasta nuestros días. Estas nos muestran que, junto a la presencia de diferentes tipos de narración, la abstracción de procesos naturales o la ilustración de los avances de la ciencia y técnica se daban cita ante los ojos de un público cada vez más diverso en edades y extracción social. En cuanto a la tradición de experimentación técnica ejemplificada por Marey con sus estudios científicos en el campo de la fisiología, la capacidad de reproducción automática del movimiento se convirtió primera-mente en instrumento privilegiado de análisis de la realidad. Pero las imágenes con este fin construidas por herederos de Marey —Regnault en la etnografía, Marinescu en la psiquiatría, Doyen en la cirugía o Comandon en la biología, por citar sólo algunos ejemplos— saldrían pronto del ámbito de la pura investigación para ingresar en circuitos de difusión más amplios tanto voluntaria como involuntariamente. En las salas cinematográficas de toda Europa el público pudo asistir a la morbosa exhibición de las operaciones quirúrgicas del doctor Doyen usurpadas por el camarógrafo Parnaland en convivencia con la casa Pathé o a la proyección de las magníficas imágenes microcinematográficas que la misma Pathé encargara a Coman-don para incrementar la sección catorce de su catálogo destinada íntegramente a la divul-gación científica, un género que a partir de entonces tendría su propia evolución incluso al margen de las preocupaciones que marcarán la evolución del cine considerado documental.

Pasados los primeros tiempos del cinematógrafo, la creciente hegemonía de la ficción desarrollada en películas de largo metraje frente a otros modelos fílmicos suscita la recolocación general de la vertiente educativa del cine, así como la aparición de nuevas relaciones entre dicha vertiente y las imágenes en movimiento. Uno de los modelos fílmicos relegados a partir de la segunda mitad de los años diez es el conocido precisamente como documental, que en su evolución desde entonces va a establecer una clara relación con la capacidad y el compromiso educativos del cine. Pero mientras todas las corrientes que han conformado el cine documental hasta hoy han compartido el presupuesto de que el cine no debería quedar confinado al ámbito de la ficción y sí ofrecer al público una forma de acceso al mundo, los debates en torno a cómo construir un discurso fílmico que abra vías para la interpretación de la realidad, y por tanto que redunde en la educación de los públicos, han sido la constante histórica de su desarrollo. De hecho, las diferentes propuestas teóricas, estéticas y éticas

surgidas en la tradición documental, muestran un panorama muy diverso en la interpretación del compromiso con la transmisión de conocimientos y la relación de ésta con la labor educadora asignada al cinematógrafo.

En cuanto al llamado cine de ficción, la tipología de las posibles relaciones entre el cine y la educación se multiplica. Desde el primer momento el cine se convierte en heredero del papel esencial que los relatos míticos han desempeñado en todas las culturas para la formación de los pueblos y de las generaciones futuras. Esta herencia, que podría considerarse como el eje más recurrente del vínculo entre el cine y la educación de los públicos, se ha manifestado en la pantalla de múltiples formas, aunque podríamos señalar dos polos de tensión principales: por un lado, la búsqueda de la identificación emocional unida al protagonismo del individuo, del héroe, como sujeto de la historia, ejemplo de comportamiento y encarnación de valores socialmente compartidos; por otro, la ruptura consciente de la identificación a la búsqueda de una recepción racional del mensaje lanzado por unas imágenes que muestran el protagonismo de la colectividad y las leyes del desarrollo histórico y social. Ambos paradigmas engloban un amplísimo grupo de posibilidades que afectan desde a estructuras generales como los géneros cinematográficos, hasta a categorías diferentes como los personajes. Pero sean cuales sean las formas definitivas adoptadas, las pantallas se han convertido en espacios donde se conforman identidades, actitudes y prácticas que inciden de muy diversas formas sobre los espectadores, un fenómeno que puede calificarse como proceso educativo en un sentido social y cultural del término; y, además, la historia de la ficción en imágenes ofrece ejemplos claros de una utilización plenamente consciente de este fenómeno.

El número monográfico que ahora presentamos no puede aspirar a cubrir las amplísimas facetas y posibilidades de reflexión que hemos intentado esbozar en estos párrafos introductorios. Pretende abordar algunos de los encuentros dados entre las imágenes y la educación desde enfoques muy diferentes, sin ánimo exhaustivo ni intención de constituir un canon reductor de los temas que permiten explorar dichos encuentros. Muy al contrario, nuestra intención principal ha sido mostrar la amplitud intrínseca de la cuestión, y para ello nada mejor que dar cabida también a trabajos que miran el problema desde puntos de vista que algunos podrían considerar como laterales.

El lector podrá encontrar, así, un esperado artículo sobre el proyecto educativo de Roberto Rossellini, un nombre insoslayable para el tema que nos ocupa. La relevancia cinematográfica del personaje hizo que el compromiso con la educación que guió un periodo de su carrera, tomando como espacio la televisión estatal, convirtiera la cuestión en objeto relevante de reflexión y en un punto de inflexión y de referencia en la historia de los encuentros entre las imágenes y la educación. El trabajo de Ángel Quintana, resultado de una prolongada labor historiográfica y reflexiva sobre la obra del director italiano, representa un magnífico análisis de la compleja metodología pedagógica y de los presupuestos teóricos en torno a la capacidad didáctica de la imagen que se esconden tras la producción televisiva del director de *Sócrates*. Pero en las páginas de este monográfico el lector también se podrá encontrar con el sorprendente diálogo de François Truffaut con la infancia y la pedagogía puesto de manifiesto por Esther Gispert, un trabajo que atraerá por igual a quienes busquen conocer aspectos poco tratados de la obra del director francés, como a educadores y pedagogos a quienes el artículo ofrece interesantes puntos de reflexión.

Elisenda Ardévol, por su parte, nos abre las puertas para penetrar en la riquísima y compleja tradición del cine etnográfico. Tomando como eje la obra más emblemática de Tim Asch —*The Ax Fight*—, cineasta etnográfico especialmente preocupado por la utilización del cine como herramienta para la formación de futuros antropólogos, su trabajo aporta una magnífica síntesis de la evolución del cine etnográfico y de su fructífera relación con las reflexiones teóricas procedentes de la tradición documental y de la propia antropología visual. El análisis que nos ofrece del film citado permite a la autora profundizar tanto en aspectos relativos a la construcción de estrategias fílmicas como a la incidencia de éstas en el proceso de recepción.

El trabajo de Joan M. Minguet se ocupa de un aspecto al que todavía la historia del cine no acaba de otorgar la importancia debida: la recepción social y cultural del espectáculo cinematográfico. Mediante un minucioso examen de fuentes hemerográficas y bibliográficas

contemporáneas al periodo del que se ocupa, el artículo ofrece una rica visión del pensamiento desarrollado en torno al cine y las supuestas capacidades corruptoras o educativas que se le otorgaban en la España de los años diez, una época donde el cinematógrafo estaba pasando a desempeñar un papel primordial como hábito de nuestra sociedad.

La sección de artículos de este monográfico concluye con un acercamiento a la cuestión de la divulgación científica en la España de los años sesenta para mostrar cómo la ciencia logra hacerse un peculiar espacio en una joven Televisión Española donde convivían el paternalismo cultural propio del discurso político del momento y los tanteos exploratorios que buscaban explotar las capacidades del medio. El trabajo ofrece un panorama de los diversos programas educativos y culturales de la década para centrarse en la figura de Luis Miravittles, quien consiguió estar en antena durante diez años con una serie de programas destinados específicamente a acercar la ciencia al espectador medio español.

Finalmente, la sección de notas del volumen que presentamos incluye dos textos vinculados directamente con la temática del mismo. Con el primero de ellos, firmado por Natalia Noussinova, el cine soviético se hace presente como inexcusable punto de inflexión en la historia del cine y rotunda toma de conciencia de la capacidad del cine como instrumento educador de las masas. En el segundo, Shahzad Rahmati y Majid Sedqi nos ofrecen un breve bosquejo de la historia del Centro para el Desarrollo Intelectual de Niños y Adolescentes (Irán), institución directamente relacionada con la educación pero que adquiere su relevancia por ser la cuna de una de las cinematografías más interesantes de los últimos años con representantes tan emblemáticos como Abbas Kiarostami.

Con este primer monográfico de *Secuencias*, elaborado en el marco del Proyecto de Investigación PB 96-0075 financiado por la DGES, se cumple una doble aspiración. Por un lado, dedicar nuestra atención a uno de los temas menos tratados por la historiografía del cine y que permite tender puentes con otros medios audiovisuales y otros espacios de consumo de imágenes. Por otro, corresponder a la hospitalidad del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Madrid que ha considerado a *Secuencias* merecedora de formar parte de diversas iniciativas vinculadas a su programa de abrir el ámbito de la educación a muy diferentes disciplinas. Vaya pues dedicado este número a nuestros colegas del ICE.

MARÍA LUISA ORTEGA
DANIEL SÁNCHEZ SALAS