

# Cine y educación en la España de las primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo \_\_\_\_\_

Nuria Álvarez Macías

Con el nacimiento y la implantación del cinematógrafo en nuestro país, asistimos al desarrollo de dos actitudes aparentemente opuestas: por un lado, el rechazo implícito en todo nuevo invento —por su carácter corruptor—; y por otro, su posible papel formativo dentro de la sociedad.

Desde sus orígenes el cinematógrafo, avalado por las nuevas corrientes educativas, fue visto como un posible instrumento pedagógico y se integró paulatinamente en la conciencia de educadores e intelectuales que vieron en él a un potente auxiliar destinado al desarrollo de la educación activa. La defensa de este nuevo invento generó un debate abierto entre la intelectualidad del momento. El “aparato maligno”, para unos, atentaba firmemente contra la moral de las almas, mientras que para otros significaba un acercamiento al mundo real y hacía accesible la cultura a todos los rincones de España.

No obstante la definición de cine educativo, o mejor dicho lo que realmente concebían

Con el nacimiento y la implantación del cinematógrafo en nuestro país, asistimos al desarrollo de dos actitudes aparentemente opuestas: por un lado, el rechazo implícito en todo nuevo invento —por su carácter corruptor—; y por otro, su posible papel formativo dentro de la sociedad.

los intelectuales de este momento por cine educativo es una tarea ardua y difícil. Primero porque el momento histórico que nos ocupa —inicio de la dictadura de Primo de Rivera hasta la venida de la Segunda República— fue un momento conflictivo. En el terreno político los distintos tipos de gobernabilidad se van a ir sucediendo y cualquier plan que se quisiera llevar a cabo tenía que compartir el contexto de los vaivenes ministeriales; y segundo porque en el ámbito cultural no existía una uniformidad en la defensa del cinematógrafo como posible formador de cultura. Se alzaron voces, desde las más distintas posturas, abogando por el uso del cine en la educación nacional, pero desde una perspectiva actual podemos afirmar que la preocupación fue más teórica que práctica, envuelta en proyectos utópicos que más de una vez no dejaron de ser nada más que eso, buenas intenciones. Aún así será en estos años cuando el debate sobre la posible potencialidad educativa del cinematógrafo alcance un mayor protagonismo gracias a la labor de instituciones, intelectuales... que a través de sus escritos produjeron una amplia producción bibliográfica y hemerográfica, estableciendo a su vez conexiones entre los distintos países aportando ideas y un posible intercambio de material cinematográfico.

A la hora de abordar la defensa del cinematógrafo en la educación podríamos hablar de tres concepciones que vamos a ir analizando a lo largo de este trabajo.

El punto de partida se sitúa en la vinculación del cinematógrafo con las nuevas corrientes filosófico-educativas surgidas en los últimos decenios del siglo XIX.

*La concepción reformista* del posible uso del cine en la educación tiene que estar ligada al movimiento regeneracionista y al nacimiento de la Institución Libre de Enseñanza, aportando la exaltación del método intuitivo y el desarrollo de la educación integral y activa.

La importancia de la “contemplación” —concepto contemporáneo a la época y constantemente utilizado— traerá nuevos métodos didácticos, destacando la excursión escolar, entendida como el antecedente inmediato del uso del cinematógrafo en la enseñanza.

El siguiente punto será el análisis de la *concepción gubernativa*, concepción mucho más compleja pues entronca con el poder propagandístico de la cinematografía, propaganda que en un principio iba destinada a la sociedad mediante campañas educativas y que poco a poco se fue transformando en un elemento con intención doctrinal. Dictadura y República se interesaron parcialmente por la cinematografía nacional, aunque sí se debe admitir una preocupación más consistente en el terreno de la utilización del cine en la enseñanza. Se abordarán en este apartado todos los proyectos —utópicos o no—, que se llevaron a cabo así como sus posibles lazos con la política exterior del momento.

La tercera concepción se ha denominado *concepción vanguardista*, vinculada con la recepción de lo nuevo y lo moderno y con el conocimiento de las nuevas tendencias que rompían con el pasado académico. A pesar de su recepción minoritaria, se materializaron logros importantes como el suministro de cintas, educativas o no, que servirían para las sesiones cinematográficas de este momento. Así en 1928 el primer cineclub español estaba ya en marcha, gestado por Giménez Caballero, y unos pocos meses antes Luis Buñuel había realizado una experiencia similar con el cineclub de la Residencia de Estudiantes.

Daremos, no obstante, un mayor protagonismo a la figura de Jiménez Caballero y al nacimiento de *La Gaceta Literaria*, así como su fuerte unión con las ideas fascistas italianas, en especial con el Instituto de Cinematografía Educativa romano.

Por último, se analizarán los primeros intentos que materializaron el uso del cinematógrafo en la práctica educativa, ejemplificados con las cátedras ambulantes de enseñanza y las misiones pedagógicas de época de la República, auténticas campañas educativas destinadas a paliar los altos índices de analfabetismo en nuestras fronteras.

## La concepción reformista: aportaciones de la Institución Libre de Enseñanza al concepto de cine educativo

El primer tercio del siglo XX fue, en España, particularmente fecundo en términos culturales, intelectuales y científicos. Durante estos años se afianza y se prolonga el movimiento de renovación surgido en los últimos decenios del XIX, en buena medida relacionado con los idearios reformistas y regeneracionistas que se desarrollan desde los comienzos de la Restauración.

Los orígenes de la renovación pedagógica en España se sitúan con la Institución Libre de Enseñanza fundada en 1876. Su ideario pedagógico recogía las experiencias más progresistas que en este momento se desarrollaban en Europa, donde la configuración de la ciencia moderna y las nuevas necesidades sociales resultaron en la defensa del método intuitivo<sup>1</sup> con una didáctica orientada al estudio de la naturaleza.

Será con la Institución cuando el método intuitivo alcance un mayor desarrollo práctico. El ideal institucionalista de crear individuos libres, a partir de la educación integral basándose en sus propias aptitudes y

1. Intuición considerada como una visión interna. La percepción directa es la base del conocimiento y a esta percepción inmediata puede llamarse intuición como sinónimo de observación. La intuición desde el punto de vista puramente intelectual es la aptitud de asociar rápidamente los procesos nuevos de inducción con los antiguos (Senet, 1931, pág. 16).

capacidades, trajo el desarrollo de la observación sensitiva en los programas educativos. Las fuentes institucionalistas generaron unos principios metodológicos basados en la influencia krausista, La Escuela Nueva y la educación activa que en líneas generales se pueden resumir en los siguientes puntos: el uso de la Razón, la concepción de hombres que desarrollasen su propia personalidad, la coeducación, la neutralidad religiosa, una educación integral y continua y la utilización del método intuitivo.

Estos principios irán gestando la defensa de la utilización del cinematógrafo como vehículo auxiliar en la educación. Como antecedente inmediato de la cinematografía educativa hay que citar a la excursión escolar, gran factor de renovación pedagógica que materializó la teoría del método intuitivo. La excursión escolar significó mucho más que un simple procedimiento de enseñanza; no fue sólo un recurso didáctico de carácter complementario, sino uno de los elementos paralelos en la educación integral que permitía abordar un estudio unitario.

Así, las excursiones en el sistema educativo de Friedrich Fröbel (1782-1852) —pedagogo alemán fundador del primer *kindergarden* o jardín de infancia— eran las actividades que mejor contribuían a la adquisición del conocimiento, pues consolidaban a su vez el estudio de aspectos naturales y sociales. Esto encaja con una de las premisas esenciales de la Institución cuya finalidad era la integración del alumno en el medio

social. Por medio de las excursiones la cultura y el progreso intelectual entraban en el alumno, constituyéndose en el elemento más propicio para la educación en todas sus esferas.

“...Estos pequeños viajes y estos paseos largos hacen considerar al niño la región en que vive y sentir la Naturaleza como un todo continuo. (...) Consecuencia es que el hombre conozca los objetos de la Naturaleza en sus relaciones verdaderas y en su unión primitiva, es así, por este método del descubrimiento y no por palabras y explicaciones conceptuales no comprendidas por el niño como se desenvuelven y aclaran los principios...” (1913).

La educación estética, íntimamente ligada con las excursiones escolares, es defendida por todas las grandes figuras de la Institución. En Giner de los Ríos (1839-1915) se observa que, sin abandonar la primacía de la conciencia en la construcción del pensamiento, admite que el conocimiento comienza por los sentidos y que la observación y la experiencia proporcionan los materiales para su elaboración. La educación estética está estrechamente relacionada con la “contemplación” de la naturaleza donde la belleza tiene sus más elaboradas manifestaciones.

Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) toma el testigo en la defensa del método intuitivo y exalta el protagonismo de la excursión escolar:

"...La escuela debe estar en medio de la vida y ésta a su vez debe penetrar en la escuela..." (Xirau, 1945).

De ahí su insistencia en vivificar métodos e instituciones, pues para Cossío, sólo es posible la educación mediante el contenido directo de la realidad. Así ya apunta la importancia de los materiales sensibles como objetos, restos de industria humana, visitas a museos, excursiones, fotografías, láminas de objetos... siendo el siguiente paso el uso del cinematógrafo destinado a la instrucción. El espíritu se nutría de un amplio material que asentaba la base del conocimiento.

Ligado a la Institución, y gran defensor del método intuitivo y de la excursión escolar, fue el regeneracionista Joaquín Costa (1846-1911) considerado para muchos el padre del cine educativo.<sup>2</sup>

Ya en el Congreso Nacional de Pedagogía de 1882 defendió con pasión los métodos intuitivos:

"...Las excursiones escolares son la más importante concreción del método intuitivo, y decir método intuitivo vale tanto como decir método a secas, pues no hay otro como él..." (Batazán Palomares, 1976).

Para Costa lo que se consideraban procedimientos auxiliares —lecciones de cosas, excursiones instructivas...— debían ser los elementos principales o más bien el "todo" en la instrucción.

A esta defensa de la excursión escolar se le unía una de las máximas del ideario institucionalista: la importancia del deporte.<sup>3</sup>

Por medio del deporte el niño se acostumbraba al movimiento, a la realidad circundante, a fijar la vista a corto y largo plano... la observación sensitiva originaba un conjunto de sensaciones similares a las sentidas por el espectador ante la pantalla de cinematógrafo.

Se estaba gestando una familiarización paulatina con un medio nuevo que posteriormente

2. La revista *Acción cultural cinematográfica* en su único número de julio de 1931 abre con un artículo que defiende ampliamente esta teoría. Dicho artículo "Costa precursor del cine educativo" —firmado por su director José Miguel Durán— defiende el uso del cinematógrafo y su vinculación con la enseñanza situándolo como uno de los elementos característicos del método intuitivo tan defendido por Costa. A su vez lo ensalza como el medio más idóneo para resolver el grave problema cultural que en éstos momentos asolaba a España.

Es importante tener este dato presente pues con ello podemos apreciar la relación que, desde sus orígenes, se establecen entre cinematografía educativa y método intuitivo, relación que también podemos observar en la literatura de la época: (Sluys, *Cinematografía escolar y postescolar*, 1933); (Alvar, M.F., *Cinematografía Pedagógica y Educativa*, 1936); (Blanco Castilla, *El cine educativo*, 1933).

3. Para profundizar sobre este apartado es muy interesante la obra de López Serra F, *Historia de la Educación Física de 1876 a 1898. La Institución Libre de Enseñanza* (1998).

haría su eclosión como instrumento de entretenimiento y divulgador de cultura. ¿Podemos, por tanto, considerar la excursión como un antecedente del llamamiento del empleo del cine en la educación? La respuesta debe ser afirmativa pues las voces institucionalistas, en suma, lo que proclamaban era la defensa de la observación intuitiva y potencialmente el cinematógrafo reunía todas las características propias del método intuitivo, donde el conocimiento entraba por los sentidos y la vida penetraba en la escuela. La educación, a su vez, debía hallarse fuera de las aulas, la sociedad ofrecía multitud de información y el mejor medio de conocerla era integrándose en ella y en el momento que no era posible esa integración el cinematógrafo venía a suplir la visita directa, colocando ante los ojos del espectador la reproducción exacta.

Excursión y cinematógrafo rompían con el encuadre pedagógico tradicional adoptando un nuevo enfoque didáctico mediante la supremacía de la observación.

Así, Ángel Llorca —maestro y director del grupo escolar Cervantes e íntimamente ligado con los principios de la Institución— en su obra *Cinematografía educativa* (1933) señala la necesidad de la uti-

lización de láminas y fotografías en la enseñanza.

“...Los niños deben interpretar láminas y relacionarlas con la porción de la realidad que todas representan... observar fenómenos y procurar conocer la razón de ellos (...). Probablemente en tu mismo pueblo podrás ver muchas cosas sobre el terreno. Si en tu pueblo no hubiera manantiales, ni ríos ni arroyos, procúrate fotografías o estampas que lo representen...” (1933).

Destacamos la figura de este autor porque en sus escritos defiende plenamente la importancia del activismo en la educación, principio básico en las excursiones de la Institución Libre de Enseñanza, activismo entendido como la actitud necesaria para producir la experiencia, donde el conocimiento supera lo meramente memorístico y la observación convierte a la Naturaleza en un gran libro abierto. En su último capítulo ensalza la “maravilla” y el encantamiento del cinematógrafo que otorga movimiento a las gentes y objetos acercándolos a una realidad concreta. La realidad va cambiando y el espectador es protagonista de esas variaciones, excursión y cinematógrafo materializan esos cambios y suministran una formación basada en los principios de la Escuela Nueva.<sup>4</sup>

4. Escuela Nueva entendida como un movimiento pedagógico de finales del siglo XIX consolidado a principios del XX. Movimiento también denominado “Escuela Activa” por su oposición a la escuela tradicional, entre sus principios destacan la atención a la diversidad de los alumnos, la relación social con el medio y la búsqueda de novedosos métodos didácticos centrados en la educación sensorial valorando la actividad del niño.

"...Los niños no deben ser como las maletas, han de mirarlo todo y si saben escribir tomar notas de lo que vean. Aún sería más conveniente tomar fotografías o sacar dibujos. Y el CINE-CAMÁRA para tomar la realidad es ya un hecho evidente..." (Llorca, 1933).

Paulatinamente la práctica de la excursión escolar se fue asentando poco a poco en nuestra sociedad. El hábito institucionalista que otorgaba el protagonismo a la imagen y a la recepción sensorial, atrajo la atención de un buen número de aficionados que vieron en su práctica el complemento perfecto que unía ocio y cultura. Así surgieron en España numerosos centros excursionistas que sin haber bebido, muchos de ellos, de las fuentes de la Institución, llegaron a desarrollar sus mismos principios movidos por los mismos intereses: cultura a través de los sentidos, práctica del deporte y formación activa.

Cataluña será uno de los focos puntales que una la práctica del excursionismo con el afán divulgativo. En las visitas a la Naturaleza se comenzó a utilizar este nuevo invento para registrar ese mundo en movimiento al que la fotografía no podía llegar. La realización de películas con escasos medios mostraban una realidad desde sus más variados puntos de vista, aspectos folklóricos, paisajísticos, humanos... se materializaban ante el espectador con un montaje ágil y con una clara intención pedagógica.

Estamos, por tanto, ante el nacimiento del "cine amateur", un cine basado en el sentido artístico-didáctico más que en cualquier intención comercial.

Sabemos que la primera vez que llegó al gran público la existencia de este cine fue en Barcelona, en concreto en el cine Lydo, así lo refleja Gómez Torija —cronista de la época— para la revista *Primer Plano*:

"...Éste tuvo una acogida cordial por el público y aplaudió con complacencia a aquellos que de forma anónima y desinteresada hacían una labor digna y encomiable al cultivar un arte desconocido en España..." (1940).

La defensa de los vínculos establecidos entre cine amateur y cine educativo tuvo su punto álgido en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (octubre de 1931). En su tercera sección, centrada en el cine cultural y educativo, aparecen distintos ponentes que abordaron la importancia de la excursión y del cine amateur dentro de la formación educativa. Veían en el cinematógrafo el instrumento perfecto que podía popularizar y estimular el conocimiento de la cultura y a su vez dar a conocer la belleza contemplativa.

Los ponentes elogiaban la labor del cineasta amateur abogando por un cine entendido como escuela de cultura, de ahí se entiende el llamamiento para que

este cine desarrollase sus grandes logros dentro de la escuela. Así lo expresa F. Blasi Espinosa en su ponencia *Iniciativa y cooperación del centro excursionista de Cataluña a la obra cultural del cinema*<sup>5</sup>:

“...Es necesario que el cineasta reúna un conjunto de conocimientos que le permita observar personas y cosas con los ojos de la realidad. Es una virtud activa. Con la posesión de estas cualidades el cineasta amateur de hoy puede ser una esperanza para el mañana en cuanto se refiere al sentido educativo del cinema en la enseñanza. (...) Por eso el cinema amateur ha de interesar a los promotores de las multitudes para saturarlas de cultura. Por consiguiente el cinema amateur ha de interesar a los pedagogos, a los moralistas y a todos los que tratan de construir el alma de una nación con las armas más eficaces...” (1931).

La práctica de la excursión abrió el camino para que el cinematógrafo fuese valorado como un posible instrumento formador de carácter populista, que acercaba la vida en movimiento a todas aquellas personas que no podían disfrutar de las imágenes *in situ*. Posteriormente se analizarán la materialización de su uso en determinadas propuestas prácticas afirmando así la defensa del cinematógrafo en la educación.

## Acciones gubernativas: hacia una concepción estatal del cine educativo

La nueva línea de la política educativa asentaba unas bases para la difusión de la cultura, importantes a tener en cuenta por cualquier régimen político. En España la alta tasa de analfabetismo en las tres primeras décadas del siglo XX estaba llegando a cotas alarmantes. Si a esto sumamos la mala situación de las escuelas, particularmente en el ámbito rural, y los escasos medios con que contaban, observamos que eran necesarias unas medidas de acción, muchas de las cuales desgraciadamente quedaron en el olvido.

La situación socio-política a comienzos del siglo XX vivió una sucesión de convulsiones que lógicamente afectaron a sus proyectos educativos y al posible papel formador del cinematógrafo. Curiosamente el devenir de la dictadura apoyada por la monarquía reinante y la posterior proclamación de la República no significaron una brecha sino más bien una línea de continuidad en las acciones y proyectos entre uno y otro período.

Los logros, expuestos en el capítulo anterior, llevados a cabo por la Institución Libre de Enseñanza tendrán su reconocimiento estatal en el año 1918, cuando el Ministerio de

5. Texto íntegro sacado de la ponencia del doctor F. Blasi Espinosa, participante activo del centro excursionista de Cataluña (1931, pág. 136).



Instrucción cree una comisión encargada de estudiar la implantación del cinematógrafo en las escuelas nacionales. Con dicha acción se estaba constatando la importancia, expuesta por los institucionalistas, del desarrollo del método intuitivo así como el reconocimiento del uso del cinematógrafo como agente educativo. El proyecto, que también contaba con el ideal de la realización de filmes educativos en torno a las bellezas de nuestro país, debían llevarlo a cabo las diputaciones y los ayuntamientos estatales, pero desgraciadamente no pasó de ser una ilusión en la mente de los gobernantes.

Tras la tímida medida del año 1918, la siguiente acción gubernativa se producirá en la década de los años treinta cuando el 20 de julio de 1930 se lleve a cabo la creación del Comité Español de Cinema Educativo, a propuesta del ministro de Trabajo y Previsión: Pedro Sangro y Ros de Olano (Marqués de Gual-El-Gelud). Entre los miembros del comité se agrupaban distintas tendencias: primoriveristas, institucionalistas, personas ligadas con el Instituto-Escuela... que dejaron constancia de su defensa del cinematográfico como instrumento difusor de cultura pero desde una

concepción nueva: el papel del cine dentro de la educación popular. En estos años la preocupación del Comité versaba en la incorporación de películas instructivas dentro de los programas semanales en las sesiones de tipo popular. Con ello se estaba defendiendo la posible utilización del cine como elemento docente propagador de ideas, debido a sus grandes posibilidades de exposición ideológica y de entretenimiento, accesible a un gran número de público.

No obstante, en palabras de Luis Gómez Mesa<sup>6</sup> —miembro y tesorero del Comité—, las buenas intenciones quedaron pronto en el olvido pues sus miembros, convergentes desde las más distintas profesiones, dejaron en un segundo plano las medidas iniciales y se abandonaron en sus distintas tareas.

"...(El Comité) ocupado y preocupado cada uno de sus componentes en los problemas de su profesión y especialidad, se limitó a prestar el brillo de sus nombres ilustres y concurrir a la primera sesión por pura cortesía. Luego ni se acordaron más que pertenecían a tal Comité..." (1935).

Sin lugar a dudas el ideario de la Institución había aportado un nuevo referente en

6. Luis Gómez Mesa, tesorero y miembro del Comité Español de cine educativo, fue una de las figuras más activas en la defensa de la introducción del cine educativo dentro del concepto de formación de las masas.

Redactor de la revista *Popular Films* se preocupó especialmente por la difusión del cinematógrafo en las salas públicas, la eficacia del cine en las campañas educativas y por la fusión del carácter educativo y recreativo en la cinematografía.

A su vez fue ponente destacado en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía del año 1931, en especial en su tercera sección dedicada al cine cultural y educativo.

la didáctica de nuestras fronteras, siendo recogido en las acciones gubernativas y exportado al ámbito de la educación popular. Pero curiosamente y coexistiendo con las premisas regeneracionistas, la otra gran referencia de la defensa del uso del cinematógrafo como fuente de cultura, la hallamos en el gobierno italiano fascista y su política educativa.

El vínculo de unión entre España y la Italia de Mussolini hay que situarlo en la figura de uno de los intelectuales del momento: Ernesto Giménez Caballero. La base de su formación intelectual fue el mundo ideológico legado por las dos generaciones anteriores a la suya: la generación de 1898 y la de 1914. Desde Joaquín Costa hasta Ortega y Gasset aportaron referencias a su entramado ideológico tocando el palo de la vanguardia y fundado una de las revistas más representativas de este momento histórico-cultural; estamos hablando de la *Gaceta Literaria*. En su primera etapa hallamos una *Gaceta* vanguardista encuadrada en una línea política de expansión cultural debatiendo los temas heredados de la generación del 98. Ya en su segunda etapa (aproximadamente a comienzo de los años treinta) nos encontramos con el Giménez Caballero enamorado de las ideas fascistas e identificado con su política cultural de una forma absoluta.

Sabemos que Giménez Caballero se obnubiló con estas ideas en su viaje de novios a la Italia de Benito Mussolini. Tras dialogar varias veces con Giovanni Gentile <sup>7</sup> (1875-1944) —ministro de educación en el período fascista— pidió entrevistarse personalmente con el “Duce”. Su admiración y respeto quedarán patentes, desde ese momento, en cualquier escrito o proyecto del fundador de la *Gaceta*.

Entre muchos otros puntos, en sus reuniones con Gentile, Giménez Caballero sacó en claro la importancia de la defensa del cinematógrafo en la educación nacional. El ideario fascista vio en el cine una posible función educadora que contribuía a la plasmación de sus premisas, y a su vez desarrollaba la idea feliz de la creación del sentimiento de solidaridad entre los pueblos primando por encima de todo la subordinación del individuo al régimen.

A su regreso a España Giménez Caballero quiso exportar el modelo italiano en lo referente al papel del cinematógrafo en la cultura popular e intentó, junto con un número limitado de intelectuales, la formación de un segundo Comité Español de Cine Educativo, denominado “Comité Español del Instituto de Cinematografía Educativa de la Sociedad de Naciones” sin que el gobierno le reconociera oficialidad.

---

7. Gentile, Giovanni (1875-1944), filósofo italiano, profesor en las universidades de Palermo, Pisa y Roma, desempeñó el cargo de ministro de Instrucción Pública entre los años 1922-1924. Revelante figura del neoidealismo italiano, sus concepciones pedagógicas están íntimamente ligadas a su pensamiento filosófico.

No obstante, es importante dicho proyecto porque bebe directamente de las fuentes italianas; así el referente de su nacimiento lo encontramos en el Instituto romano de Cinematografía Educativa, Instituto que impresionó a Giménez Caballero, creado en 1924 por el gobierno fascista con la finalidad de fomentar la producción y difusión de películas docentes, sirviendo de guía para la resolución de problemas relacionados con la utilización del cine educativo. Los recursos del Instituto procedían especialmente de la subvención acordada por el estado italiano que anualmente enviaba un informe sobre su actividad al consejo de la Sociedad de Naciones.

Los dos grandes logros del Instituto romano fueron la creación de la *Revista Internacional de Cinematografía Educativa* y la celebración, en 1934, del Primer Congreso Internacional de Cinematografía de Enseñanza y Educación.

El flujo de escritos y de invitaciones entre España e Italia fue constante: plumas españolas colaboraron en números de la revista italiana, así como ponentes hispanos en la celebración del Congreso. Por su parte España recibió la visita del director de la revista, Luciano de Feo<sup>8</sup>, conferenciante en una de las sesiones del Cineclub de la Residencia de Estudiantes.

Se fue generando un trasvase de noticias que en definitiva otorgaba protagonismo al cinematógrafo y a su defensa como elemento activo en la educación.

Fue la *Revista Internacional de Cinematografía Educativa* la que generó un mayor intercambio de ideas. Fundada en 1928 se publicaba mensualmente en cinco idiomas: italiano, francés, inglés, alemán y castellano. La premisa principal era la instauración del cinematógrafo como medio base destinado a la instrucción de los pueblos, ofreciendo la posibilidad de plasmar todas las iniciativas y proyectos hechos en este campo. Los distintos artículos publicados a lo largo de sus seis años de existencia (1929-1934) demostraban cómo la supremacía de la imagen en la educación ejercía una influencia directa en el desarrollo formativo del individuo. Entre los temas que más interés despertaban hay que destacar tres grandes grupos. Por un lado interesaban todos aquellos aspectos relacionados con posibles campañas educativas dirigidas a la población: temas de sanidad, de higiene, lucha contra enfermedades, contra el alcoholismo... eran tratados como objeto de documentación y persuasión. Por otro lado, y continuando dentro de la línea de la campaña educativa, interesaba mostrar al espectador

8. La visita del Sr. De Feo aparece reflejada en el siguiente artículo de la *Gaceta Literaria*: Feo Luciano De: Décima sesión del Cineclub. El cinema y sus posibilidades culturales, nº 76,15-II-30. En su ponencia dejó constancia del ideal defendido, valorando la cooperación en el ámbito del cine educativo, la abolición de los derechos de aduanas y la importancia del establecimiento de un catálogo de películas.

un mejor funcionamiento laboral donde el cine estuviera al servicio de las nuevas técnicas agrícolas o expusiera las novedades y peligros en el funcionamiento de una fábrica.

Otro gran núcleo era la defensa del uso del cinematógrafo en las escuelas, aportando diferentes visiones recogidas desde los distintos países colaboradores con la publicación. No obstante, y a pesar del gran número de articulistas, hallamos en todos los escritos una defensa de la escuela activa, exponiendo que el niño, a través de las imágenes aportadas por el cinematógrafo, iba adquiriendo un conocimiento basado en la intuición.

El último bloque de interés podría denominarse "la defensa del cine documental", pues el documental divulgativo-científico —que aportaba un conocimiento implícito—, unido a las dosis necesarias de entretenimiento, lograba la captación y la expectación del público. El hecho del intento de incluir en los programas un lugar destinado al cine documental, o su posible uso en las escuelas, nos vuelve a demostrar la importancia de las imágenes en movimiento así como la eficacia de la adquisición de un conocimiento alcanzado a través de los sentidos.

Cada número de la revista se concluía con una sección fija denominada: "Entre diarios y revistas" que recogía minuciosamente noticias relacionadas con la cinematografía

educativa, desde notas de prensa hasta cualquier tipo de suceso anecdótico.

Entre los colaboradores españoles se podrían destacar los siguientes nombres: Juan de Hinojosa (1930) —Juez de primera instancia en Zaragoza— que en su artículo "Películas para niños" expuso una llamada de atención en la elección de títulos destinados a la infancia. El doctor Juan Domínguez Berrueta (1930) —profesor en el Instituto Nacional de segunda enseñanza en Salamanca— que a través del título "Pedagogía, Educación y Poesía en el cinema" elogiaba al cinematógrafo como medio educativo de gran valor, puesto que éste hacía ver cosas y las cosas se veían hacer en él, calificando al cinematógrafo de gran pedagogo, pero a su vez, llamando la atención sobre su carácter pasivo haciendo caer al espectador en una mecanización visual.

Carmen Conde (1933) —pedagoga y miembro del Instituto de Cinematografía Educativa— sometió a debate la importancia de la organización de los espectáculos cinematográficos para niños en su artículo "Del cinema para niños a la película de educación nacional y al acercamiento de los pueblos" y también se centró, en un extenso escrito, sobre la labor de las Misiones Pedagógicas españolas.

Mención especial merecen los artículos de Luis Gómez Mesa recogidos en la revista en el año 1934; primero por ser Gómez Mesa uno de los intelectuales españoles —junto a

Giménez Caballero—, que más lucharon por la defensa y la utilización del cinematógrafo en la cultura popular, y segundo, porque la publicación de sus artículos vino a ser una traslación al papel de sus conferencias dadas en el Congreso Internacional de Cinematografía Educativa<sup>9</sup> celebrado en Roma en el año 1934. La participación de Gómez Mesa como representante español vuelve a demostrar el flujo de ideas entre uno y otro país. Cuatro fueron las ponencias pronunciadas en dicho congreso: "Valor documental del cinema", "Carácter educativo y recreativo del cinema", "Difusión del cinema educativo en salas públicas" y "Eficacia del cinema en los accidentes de trabajo", conferencias recogidas en un monográfico de la revista titulado: "El Congreso Internacional de Cinematografía Educativa y de Enseñanza". Una vez más se vuelve a reflejar la defensa por la inclusión del cinematógrafo en la educación, no olvidando su función lúdica, pero a su vez insistiendo en sus cualidades formativas dentro de campañas educativas.

Las demás aportaciones españolas podríamos denominarlas como anecdóticas o esporádicas que no dejaban de ser interesantes pero que se resumían en pequeñas notas de prensa sobre la adquisición de

algún modelo de proyector destinado para la enseñanza.

Una vez expuesta la interrelación cultural entre ambos países en el ámbito de la cinematografía educativa y teniendo presente la aportación de hombres tan cercanos al ideario italiano, como el ya mencionado Giménez Caballero, vamos a centrarnos en una fecha clave para la cinematografía española y en especial para el tema que nos ocupa: la defensa del cine educativo en la enseñanza. El año 1931 significó una puesta en escena de todas las tendencias existentes en la defensa del cinematógrafo en la educación: representantes institucionales debatieron con intelectuales que miraban hacia la política cinematográfica italiana como el modelo a seguir, delegados del centro excursionista de Cataluña, que más cercanos a las propuestas regeneracionistas abogaron por una cinematografía educativa no profesional "amateur", y representantes hispanoamericanos se centraron sobre los límites y desarrollo del cine cultural así como la propuesta de un posible intercambio entre los distintos países.

Estamos hablando del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía celebrado en Madrid del 2 al 12 de octubre de 1931.

9. Dicho Congreso siguió las mismas pautas mussolianas del Instituto de Cinematografía Educativa, siendo el propio Benito Mussolini quien se encargara de la sesión inaugural. Las jornadas debían ser las síntesis prácticas de los trabajos que demostrasen un conocimiento profundo de los problemas que surgían y que ya habían sido objeto de estudio en la revista del Instituto. Supuso el reconocimiento, ya universal, de la integración del cine en la enseñanza, y la consideración del cinematógrafo, como medio superior a los demás métodos didácticos visuales y sensoriales en la divulgación educativa.

## El Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, octubre de 1931

Los artífices del proyecto fueron Fernando Viola<sup>10</sup> y Pedro Sangro y Ros de Olano, alto funcionario del Ministerio de Trabajo y representante del Instituto Internacional de Cinematografía Educativa en Roma.

La caída de la dictadura de Primo de Rivera significó el nombramiento de Sangro y Ros de Olano como ministro de Trabajo con el gobierno Berenguer, impulsando aún más la celebración del Congreso de Cinematografía. El advenimiento de la República supuso una marcha atrás en la preparación del Congreso, pero finalmente las sesiones comenzaron el 2 de octubre de 1931 en Madrid. Estamos, por tanto, ante un congreso que nació bajo la protección monárquica y que alcanzó su auge y continuidad en el período republicano. A priori dicha situación parece una incongruencia, pero si reflexionamos sobre la situación política española en estos momentos, nos daremos cuenta de que en definitiva estamos hablando de los mismos hombres para coyunturas políticas diferentes.

El problema fehaciente en nuestra cinematografía se centraba en la avalancha de cine

americano, acrecentado por la venida del cine sonoro, unido al temor de perder parte de nuestra industria. Esta situación gestó paulatinamente una incipiente preocupación que se materializó en la celebración del congreso. El Congreso tuvo como eje temático la futura creación de un frente cinematográfico panhispánico liderado por España. La propuesta radicaba en un ambicioso proyecto de reactivación de la política industrial invocando a los poderes públicos y su necesaria asistencia en el realizamiento de las producciones de los países hispanos.

El Congreso se dividió en cinco secciones acordes con los intereses anteriormente señalados. La primera sección atendía a todo lo relativo a *convenios y protección de los países adheridos*. Se realizó un llamamiento a los gobiernos para la ejecución de medidas proteccionistas creando institutos de enseñanzas cinematográficas y salvaguardando a su vez los derechos de aduanas.

La segunda sección se centró en aspectos de *producción y distribución* bajo el apoyo de leyes gubernativas y la protección de películas editadas en países de habla hispana.

La tercera sección, que analizaremos posteriormente con profundidad, se centró en aspectos relativos al *cine cultural y educativo*.

10. Fernando Viola, licenciado en Derecho y actor en varias películas mudas, director comercial del noticiario "Ediciones Cinematográficas de la Nación", artífice del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía (C.H.C), destacando entre sus escritos, *Implantación del cine sonoro y hablado en España* (Madrid 1956).

En la sección cuarta se defendió *la importancia del idioma en el cinematógrafo* subrayando aspectos como la corrección y propiedad del lenguaje, así como la conveniencia de la buena redacción en el texto cuidando los posibles problemas fonéticos que planteaba el cine parlante.

Por último el congreso finalizó con la sección denominada *asuntos de orden general*, donde se expusieron distintas inquietudes sobre el material cinematográfico, sobre las tasas e impuestos, sobre la prensa cinematográfica... e incluso dando cabida a temas más específicos como la arquitectura y el cinematógrafo o los medios apropiados para crear un buen ambiente en la película.

Indiscutiblemente la sección que centra nuestra atención fue aquella dedicada al cine cultural-educativo y sus posibilidades en la educación nacional. Por encima de todos los participantes destacan dos nombres conocidos ya, por su labor en esta coyuntura: estamos hablando de Luis Gómez Mesa y Ernesto Giménez Caballero.

La ponencia de Luis Gómez Mesa —“Cine cultural y educativo” (1931)— vino a ser un compendio de la historia y la utilización del cinematógrafo en la enseñanza. Desde el comienzo de su conferencia arremete contra

la prepotencia del cine americano interesado únicamente en el cine educativo en términos comerciales y por razones de industria. Alaba la cinematografía europea más interesada por la estética y por términos puramente culturales, en especial países como Francia e Italia considerados como un ejemplo a seguir. Mucho más interesante fue su aproximación a las distintas repúblicas hispanoamericanas, destacando principalmente la gran labor chilena con la creación del Instituto de Cinematografía incorporado a la Universidad de Santiago<sup>11</sup>, considerado por Gómez Mesa como uno de los mejores centros de divulgación del cine educativo en el magisterio. Por último centra su atención en el caso español y describe todos los avances y acciones realizadas en la defensa del cine educativo dentro de nuestras fronteras.

Por su parte Giménez Caballero en su ponencia —“¿Qué debe entender el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía por film educativo?” (1931)— se centró en la universalidad de los filmes, concebidos como el lenguaje que todo el mundo entiende, y en sus relaciones con la cultura humana. Para ello comenzó la exposición con su definición del cine educativo. Para Giménez Caballero el filme estaba clasificado según sus funciones y sus destinatarios distinguiendo tres enunciaciones claras y precisas: primero

11. El Instituto de Cinematografía chileno, relacionado con los principios de la escuela activa, elaboró una encuesta a los profesores sobre el uso del cinematógrafo en el aula, llegando a las siguientes conclusiones: el Instituto afirmaba que el empleo de las proyecciones permitía reducir en minutos el proceso educativo e integraba la vida dentro de la escuela. La encuesta aparece reflejada en las Actas del C.H.C (pp. 127-132). En definitiva, todos los encuestados se situaban a favor del empleo del cinematógrafo en las escuelas, sin encontrar ninguna opinión en contra.

abordó el concepto de "filme instructivo", el cual destinada su información a algún grupo específico, poniendo como ejemplos a los escolares o a los operarios de alguna fábrica. Seguidamente definió el "film educativo" como aquel que perseguía un fin superior al de acumular conocimiento en quien no lo tuviese y su verdadera finalidad era entendida como una formación paulatina en el espectador; y por último se centro en la noción de "film cultural" específicamente dirigido a las masas en espectáculos gratuitos o comerciales.

Pero a pesar de esta clasificación, la gran paradoja que expone el autor es su conclusión final, puesto que a pesar de asegurar la existencia y la utilidad de un cine educativo concluye su ponencia con la máxima que "todo filme es educativo", hallando en las películas de aventuras, por poner un ejemplo, un mayor porcentaje de educación debido a la gran expectación que crea en el espectador. Esto nos demuestra una vez más la dificultad en el intento de definir el cine educativo generando un debate abierto en la tercera sección del Congreso y en sus futuros escritos.

Por último Giménez Caballero defiende el sistema italiano en su política cultural cinematografía y expone la utilidad de la realización de Noticieros, a la manera italiana, que unan propaganda y aspectos pedagógicos para la formación del pueblo.

Siguiendo en esta línea de la producción de Noticieros, los ponentes D. Leopoldo Alonso

y D. Juan Pacheco Vandell (1931), defendieron la intervención del Estado en la elaboración de los mismos. Resaltaron la necesidad de la creación de un organismo director dentro del Ministerio donde se hallase representada la técnica cinematográfica y el valor pedagógico. Una vez más se vuelve a insistir en el ejemplo de Italia y el Instituto de Cinematografía Educativa romano como organismo patrón.

En lo referente a las aportaciones de los representantes hispanoamericanos, en líneas generales, podemos afirmar que defendieron notoriamente el uso del cinematógrafo en la educación y a su vez denunciaron la carencia casi absoluta de instrumentos y medios en la producción de sus filmes, proclamando un futuro plan imperativo de acción basado en la formación de cinematecas y en la mejora de las salas de proyección.

El resto de ponencias se pueden agrupar en relación a su temática, destacando el tema ya abordado del cine amateur en la formación del espectador, o el cine educativo como previsor de accidentes de trabajo... dejando para el final temas tan específicos como el cinematógrafo y las escuelas ambulantes de puericultura o la organización de un Museo del "cinema".

En líneas generales las conclusiones de la tercera sección pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Creación de organismos que impulsasen el cine educativo.



- Supresión del derecho de aduanas en las películas educativas.
- Fomento del cine de aficionados.
- Aparición, en todo programa cinematográfico, de películas con carácter cultural y educativo.
- Exención de impuestos en salones públicos a la película educativa.
- Coordinación de organismos entre productores de películas culturales, países Iberoamericanos y el Instituto Internacional de Cinematografía italiano.
- La obtención de material adecuado para escuelas, institutos y universidades.
- Introducción o aumento del uso del cinematógrafo en los Servicios Sociales de cultura social, sus ministerios o departamentos.
- Recomendación a los gobiernos del empleo del cinema como instrumento cultural y educativo.
- Adopción del negativo de película del pase universal de 16 milímetros con fines de distribución comercial.
- Estudio y organización de un cineclub Iberoamericano.

Las voces en contra del congreso no se hicieron esperar: se le acusó formalmente de responder a compromisos financieros y preocuparse

únicamente por temas económicos e industriales.

Mateo Santos —destacado articulista cinematográfico— desde las páginas de *Popular Films* fue uno de los exponentes más críticos con el Congreso, generando un debate con Gómez Mesa, colega de la misma publicación. Así, el director literario (Mateo Santos) y el delegado en Madrid (Gómez Mesa) establecieron auténticos ataques literarios que respondían a posiciones discordantes y dejaban claro las dos posturas bien definidas en contra y a favor del Congreso: la contestataria y la gubernativa.

Santos, fiel defensor del cine al servicio de las ideas, calificaba al Congreso como exponente de ilusiones no cimentadas en la realidad de nuestra cinematografía. Continuaba su exposición alegando que el Congreso nunca podría llegar a ser un foco de discusión porque carecía de todo principio democrático, teniendo como motor el amplio mercado hispanoamericano a explotar en la distribución de nuestras películas. Siguiendo en esta misma línea denominó al congreso "hispanofascista", alarmado ante el peligro de la posible creación de una empresa cinematográfica italiana en nuestras fronteras, con el fomento de sus ideas fascistas.<sup>12</sup>

12. Para Mateo Santos el Congreso encubría una estrategia política que situaría en España la fuerza política e ideológica de la empresa Cineaes, albergando gran capital y crédito ilimitado en la banca catalana. Las Cineaes, con el Sr. Campa a la cabeza, intentaba introducir contrabando fascista en España camuflando su unión con el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

Así lo expone en: Santos Mateo, *Cinema Hispanofascista Popular Films*, nº 267, sept. 1931:

"...En el congreso hay emboscados fascistas y upetistas (Unión Patriótica) dispuestos a sacar tajada a costa de España y la República, retrasando, por añadidura, el momento de crear, de veras, la industria nacional del film (...). Este Congreso está en poder de elementos significativamente reaccionarios y monárquicos..."

La réplica no se hizo esperar. Ante tales acusaciones Gómez Mesa únicamente pudo debatir la contienda en el terreno político, alegando el claro carácter democrático del Congreso y orgulleciéndose del nexo familiar de su padre, ministro de la dictadura de Berenguer.

Desde la perspectiva actual el Congreso Hispanoamérica de Cinematografía estuvo poblado de ambiciosas intenciones que, en definitiva, no aportaron ningún cambio radical en la historia de nuestra cinematografía. Su interés por temas capitales, que si bien manifestaron una presencia en las preocupaciones gubernativas, no supieron materializarse.

En la propuesta de cine educativo y cultural las medidas no dejaron de ser ilusorias e inoperantes, materializando una oferta real en la defensa del uso del cinematógrafo en la educación, pero quedando muchas de ellas en debates y en proyectos irrealizables.

Como muy bien expone Román Gubern (1977): "pese a la falta de homogeneidad de sus miembros, bien podía definirse al congreso como una exposición de los intereses de una oligarquía deseosa de recuperar la iniciativa comercial con el bache del sonoro".

## La concepción vanguardista

También la vanguardia española también se interesó en el uso potencial del cinematógrafo como elemento educativo y en

su posible papel formador de una sociedad estancada en fuertes tasas de analfabetismo.

En el panorama de la cultura española en estas tres primeras décadas del siglo XX destaca una incipiente vanguardia opuesta a todo lo tradicional y absolutista, que asentada en su situación "elitista" intentaba paliar la falta de cultura, sirviendo de revulsivo para una renovación artística y cultural.

La Generación del 27 fue la que vivió más de cerca la entrada de nuevas corrientes, siendo el futurismo —irrigando el movimiento ultraísta— el punto de unión entre la renovación cultural y el cinematógrafo. El culto a la era industrial, a la máquina y al movimiento se reflejó en tertulias, conferencias y escritos de época; la imagen fue considerada como la más reciente y fructífera expresión de lo moderno, necesaria para una masa que fácilmente podía acceder a ella.

La *Gaceta Literaria*, con Ernesto Giménez Caballero a la cabeza, se apuntalaba como centro de discusión y debate en torno a dicha renovación cultural, generando un gran campo de influencia con firmas destacadas y aportando la creación del Cineclub español bajo la dirección de Luis Buñuel.

Desde sus páginas se defendía al cinematógrafo como posible educador debido a esa

idea anteriormente expuesta, originaria de la Institución Libre de Enseñanza, que unía movimiento y educación y que a su vez plasmaba el futurismo. Así lo reflejaban las palabras de su fundador situando al cinematógrafo entre las nuevas tendencias de renovación didácticas: “los deportes nos han acostumbrados al movimiento y como cine es movimiento esencialmente, ¡figúrese si encaja en las corrientes nuevas!” (1928).

La *Gaceta* anunció así la convocatoria del Cineclub:

“...La Gaceta Literaria en su tarea de encauzar corrientes del mundo nuevo en nuestro país va a realizar (...) la instauración de un cineclub en Madrid —y probablemente en Barcelona— para minorías, para cineastas, para todo aquel público que desee contemplar filmes superiores, de estricto circuito o de rápido tránsito por el mercado mundial...” (1928).

Por encima de todas las sesiones celebradas destacamos la décima dedicada a la cinematografía educativa. Haciéndose eco de los ideales europeos, trató de hacer valer la función docente del cine educativo, teniendo al señor de Feo —y su vinculación al cine educativo italiano—, como conferenciante invitado en torno a la cuestión. Sus palabras reflejaron el deseo de una posible cooperación entre países desarrollando un cine educativo especializado y sin barreras que obstruyesen una prolongada y

rápida colaboración, aunque siempre con ese telón de fondo de las tesis mussolianas sobre la cultura popular tan próximas a de Feo y al fundador de la *Gaceta*, Giménez Caballero.

El ideal defendido por el Señor de Feo se basaba en la cultura de la raza y en la atención del cinematógrafo como medio idóneo para salvaguardar las características de la estirpe, familiarizando al espectador con el mundo moderno.

Pero si en Madrid la actividad cineclubista arrancó con fuerza, lo mismo ocurrió en Barcelona. Otra revista vanguardista *El Mirador* (1929-1936) trajo al panorama cultural el “Barcelona Film Club”, más conocido como las “sessions Mirador”.

Palmira González (1991) analiza la programación de las sesiones y comenta que, asiduamente, tras la proyección de un film cómico se exponía un documental de divulgación científica —normalmente sobre ciencias naturales—, para dar paso al plato fuerte que consistía en un largometraje vanguardista. Es muy significativo que una de las proyecciones fijas fuese precisamente el cine divulgativo, haciendo constar que se tenía presente el afán didáctico y la utilización del cine como agente generador de la cultura. Es curioso, a su vez, observar lo cuidado de la programación atrayendo al espectador con una película cómica que desencadenaba en una cinta documental/didáctica, y

por último el visionado del filme vanguardista para el deleite de una minoría.

La experiencia cineclubista fue considerada como el elemento más progresista, centrado en minorías, que generó un movimiento de vanguardia español y que a su vez produjo un primer intento de filmes documentales alcanzando un punto álgido en el cine documental nacional de 1936. No obstante, dichas sesiones respondían al entusiasmo de la renovación de ideales, pero no eran un fiel reflejo de la cultura llevada al pueblo, pues se reducía a una elite, y a la hora de proyectar filmes de vanguardia, la masa ávida de cultura quedaba al margen sin poder acceder a esa sensibilización cinéfila de la que la generación del 27 se vanagloriaba.

## El cine itinerante: cátedras ambulantes y las misiones pedagógicas

Una vez analizadas estas tres miradas sobre la posible utilización del cine como instrumento educativo, centrémonos en la materialización práctica del uso del cine como agente activo en la formación cultural del espectador. En este apartado se recogerán los primeros intentos de llevar el cinematógrafo a las áreas más inaccesibles

a través de idearios regeneracionistas, vanguardistas y acciones gubernativas.

El movimiento del cine itinerante no fue un fenómeno único en España. Sabemos que en un gran número de países el cinematógrafo llegaba a las aldeas a través de trenes o camiones en un intento de paliar las elevadas tasas de analfabetismo, uniendo el elemento lúdico con el componente formativo. En concreto, en España, el punto de partida debe situarse a finales de los años veinte, cuando entidades como la Caja de Ahorros de Bilbao se preocuparon intensamente por la cinematografía escolar. Sabemos que la Caja de Ahorros Vizcaína organizaba sesiones de cine pedagógico en las escuelas de provincias y que en colaboración con la Dirección general de Agricultura realizó, en 1928, proyecciones didácticas para la mejora de la agricultura y la ganadería. Vizcaya fue recorrida en un automóvil que contaba con un proyector de cine y un pequeño laboratorio para realizar allí mismo análisis de tierras y abonos. Fue lo que se denominó entonces "la cátedra ambulante"<sup>13</sup>. Desgraciadamente la importancia de la cátedra agropecuaria quedará pronto eclipsada quedando todo su material encerrado y arrinconado en los sótanos del Ministerio de Fomento y Economía.

13. Concepto que aparece reflejado en los escritos de la época, en concreto en la revista *Vizcaya social* (nº 21, 1928), donde a su vez se expone más información sobre las películas adquiridas para la exhibición. Las cintas se adquirieron a firmas francesas y americanas. Entre ellas: *La buena y mala lechera*, *El ciclo del huevo*, *El reino de las abejas*, *La cría del gusano de seda* y *La poda de árboles frutales*.

También en San Sebastián una entidad de ahorro utilizó la cinematografía como instrumento pedagógico. Así la Caja de San Sebastián publicó dos catálogos con títulos de películas disponibles y clasificadas como: cintas instructivas, películas de vulgarización científica, filmes cómicos, exhibiciones geográficas, y animaciones cómicas e infantiles (Gómez Mesa, 1955). En el reglamento se publicaba que las proyecciones se expondrían una vez por semana en las escuelas con una duración máxima de quince minutos.

Otro ejemplo de escuela ambulante lo hallamos en las cátedras de puericultura. Su existencia queda atestiguada en la ponencia de don Miguel Gómez Cano<sup>14</sup> recogida en las Actas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. Gómez Cano reclama la necesidad de una escuela itinerante encargada de dar respuestas a los problemas surgidos en torno a la higiene infantil. Urgía la necesidad de despertar el interés por las enseñanzas higiénicas, y para ello el autor proclama la fórmula de unión del cinematógrafo con las escuelas ambulantes. Para Gómez Cano es indudable el creciente interés de las sesiones cinematográficas entre el público y el hecho de incluir cintas específicas sobre la obra protectora de la infancia constata el reconocimiento del cine educativo como un instrumento práctico, instructivo, fácil y con potencial para resolver el acuciante problema nacional de falta de cultura.

A continuación destacamos unos párrafos incluidos en dicha conferencia que recogen el movimiento del cine higienista, adquiriendo cada vez más peso a nivel nacional e internacional

"...La propaganda de la higiene no encontrará mejor instrumento que el cinematógrafo para demostrar el origen de diversas enfermedades (...). El cinematógrafo es también un auxiliar admirable en las escuelas y colegios en donde puede ser empleado para demostrar la organización de los diversos oficios. Igualmente podrá vulgarizarse por el cinematógrafo vastos proyectos de seguros y bienestar social para las clases obreras, así como emprender grandes campañas de propaganda nacional (...) (1931).

No obstante, a decir verdad, sabemos de la utilización del cinematógrafo en las escuelas ambulantes, pero su uso fue restringido y puntual. El gran problema de la falta de recursos económicos vuelve a salir a la palestra y el camino abierto se fue extinguiendo poco a poco por la falta de empresarios y sociedades productoras que se implicasen plenamente en el proyecto. Pero lo que sí podemos asegurar es que estas cátedras ambulantes supusieron una base en la que se asentarían las futuras misiones pedagógicas de época republicana.

14. Miguel Gómez Cano, secretario general de la Escuela de Puericultura, se preocupó intensamente por la enseñanza de la higiene infantil y realizó un llamamiento en torno a la necesidad de una escuela ambulante que formase a las madres en el cuidado de sus hijos. En realidad esta ponencia fue una transcripción de la conferencia, "El cinematógrafo en las escuelas ambulantes", dada con anterioridad por Gómez Cano en febrero de 1927.

## Las misiones pedagógicas

Las misiones pedagógicas nacieron en el año 1931 bajo idearios republicanos unidos a deseos institucionalistas y regeneracionistas. La educación popular se tenía como una asignatura pendiente en el panorama español de los años treinta. La Segunda República intentó llenar esa falta de cultura haciéndola asequible a todos los rincones de España por medio de una escuela ambulante. Así, el 29 de marzo de 1931, se creó por medio de un Decreto firmado por D. Marcelino Domínguez —ministro de Instrucción Pública— el Patronato de Misiones Pedagógicas.

El sentido de las Misiones no era dotar de conocimientos amplios, sino más bien la obtención del puro deleite espiritual, aquel que a los más humildes siempre se les había negado, alcanzando un nuevo caudal de conocimientos a través del espectáculo al aire libre y contando con los medios más modernos para su consecución.

El Patronato de las Misiones fijó como instrumentos para su ejecución: el teatro, el coro, el guiñol, el museo circulante, las bibliotecas populares, las conferencias, y del uso del gramófono, y el cinematógrafo, actividades que tendían a enseñar divirtiendo más que a satisfacer necesidades concretas. Cossío abogaba por una cultura difusa, libre, antiprofesional, lúdica y alegre que despertara el amor a la lectura y la atracción y el goce hacia la gracia y la belleza.

No viene a ser este trabajo un enjuiciamiento sobre las Misiones Pedagógicas, ni un cómputo de conjunto para comprobar si se cumplieron o no las premisas iniciales, simplemente viene a ser un ejemplo práctico del uso del cinematógrafo en la enseñanza popular. Lo cierto fue que el cinematógrafo se popularizó rápidamente, las misiones llevaban una colección de cintas instructivas y de puro entretenimiento, que generaron una expectación que logró vencer la indiferencia y la suspicacia inicial de algunos aldeanos.

Así, por ejemplo, centrándonos en el programa del día 28 de julio de 1932 en Pombriego (La Cabrera), podemos sacar las siguientes conclusiones: las proyecciones se repartían entre la mañana y la tarde, por la mañana se exhibían filmes de corto metraje que recogían aspectos del pueblo, del paisaje, de los aldeanos... reservando para la tarde el programa más intenso. La sesión vespertina incluía la película documental *En una isla del Pacífico*, reflejando las costumbres de los pueblos "salvajes y exóticos", la cinta *En el fondo del Atlántico*, con un detallado acercamiento a la vida del fondo del mar, el film *El canal de Panamá*, resaltando las grandes empresas de la civilización moderna, y por último la proyección de *Charlot* como ejemplo de cine recreativo. Es curioso observar, a su vez, cómo entre las películas documentales y cine de entretenimiento se efectuaba un descanso con cortometrajes de dibujos animados divirtiendo por igual a jóvenes y adultos.

Al mismo tiempo, el cinematógrafo se intercalaba con manifestaciones de arte popular: poesía, música, lectura de romances... junto con charlas y conferencias. En el caso concreto de la misión de La Cabrera, hay que citar la exposición de la ponencia *"El concepto de igualdad a través de la constitución española"*, tema puntual que interesaba que llegase al pueblo manifestando el ideario de la República.

En algunas ocasiones las películas documentales iban acompañadas de pequeñas acotaciones intermedias o posteriores a su proyección que introducían algún tema con reseñas políticas o económicas. Así lo explica Carmen Conde<sup>15</sup> para la revista del Instituto de Cinematografía Educativa romano, tratado anteriormente con detenimiento:

"...La cinta se proyectaba ante el pueblo y uno de los misioneros iba explicando brevemente sus escenas comparándolas con el mundo que conocían. El pueblo lo veía todo con gran interés, admirando un mundo distinto con mares, cielos, bosques, ciudades que se agitaban ante sus ojos..." (1933).

La autora llama la atención sobre la importancia en la selección de los filmes pues a los hombres de campo era necesario mostrarles

películas sobre el mar y los océanos y, al mismo tiempo, cintas que enseñasen modernos procedimientos de riego, de aprovechamiento de cultivos, de prevención de plagas... debido a que éstos últimos eran aceptados con gran entusiasmo al mostrar ante sus ojos cosas que ya conocían. El procedimiento era a la inversa para los pueblos costeros. No obstante, Conde realiza un llamamiento de precaución para no despertar en el espectador, ávido de conocimiento y sugestionado por las imágenes, un afán de huida de su localidad natal, desaconsejando el abandono de los pueblos. Las charlas posteriores eran muy beneficiosas en este aspecto.

El ideal del misionero era combinar la conversación en torno a los derechos y deberes del ciudadano con la utilización del cinematógrafo y demás manifestaciones, alcanzando un grado de instrucción y diversión al mismo tiempo.

"...Con palabras que quisiéramos fuesen penetrantes y con imágenes y estampas atractivas hemos de ir enseñando cómo es la tierra, cómo es sobre todo España; veréis proyecciones, veréis los templos, las catedrales antiguas, las estatuas, los cuadros... y oiréis leer hermosos versos, bellas canciones y piezas de música..." (Memoria del Patronato de M.P., 1934).

15. Carmen Conde fue la primera mujer nombrada académica de la Real Academia de Lengua Española. Poetisa insigne e inquieta pedagoga fundó junto a su marido, Antonio Olivares Belmás, la "Universidad Popular". Colaboró ampliamente con las Misiones Pedagógicas y se interesó de manera muy especial por el cine educativo. Miembro de I.C.E (Instituto de Cinematografía Educativa) escribió para su revista el siguiente artículo "El cinematógrafo en las misiones pedagógicas", julio de 1933.

Fue, por tanto, el cinematógrafo uno de los principales elementos de instrucción en las misiones. El Patronato de Misiones Pedagógicas, junto con el Servicio de Cinematografía del Ministerio de Agricultura y el Instituto Nacional de Previsión, fueron los organismos públicos que más favorecieron la divulgación del cine educativo en el mundo rural.

La proyección de paisajes, hechos, costumbres y sucesos relevantes del momento ofrecía una posibilidad de superación por medio de la cultura.

Sabemos que varios participantes tomaron fotos de las misiones, pero quizá sea la labor de José Val del Omar, con la filmación de sus documentales, la más conocida y valorada. Desgraciadamente esas cintas se encuentran la mayoría perdidas y únicamente nos queda el testimonio fotográfico de esos rostros expectantes antes las distintas actividades de cada misión. Lo que no cabe discusión es que en las misiones Val de Omar comienza a gestar sus futuros ensayos filmicos: sus películas reflejaban su concepto de pedagogía a la que él denomina "pedagogía kinestésica". En ella concibe al espectador como un sujeto pasivo al que es preciso educar el instinto. Su llamamiento a los educadores se hace patente en estas palabras:

"...Maestros, educadores... yo afirmo que las máquinas que responden a un principio de

automatismo, a un principio de economía en nuestro aparato psíquico han obrado el milagro. Y os digo más, yo que conozco esas máquinas he de ponerlas en práctica para el más alto servicio (...). Pues bien maestros, no olvidarlo, el cinema es el medio de comunicación antiintelectual con el instinto, una máquina que viene a sustituir al libro, al maestro (...) libertador por excelencia..." (1950).

Inserto en este principio educativo que confiere protagonismo a la imagen y otorga primacía a la máquina, Val del Omar llega a definir al cinematógrafo como "milagroso", dotándole de prestigio no sólo a escala social y de entretenimiento sino como agente educativo de comunicación, despertando el necesario interés en la instrucción y convirtiendo al hombre en un ciudadano libre.

Otros nombres importantes de las misiones que aportaron sus conocimientos en la sección de cine fueron: el documentalista Fernando G. Mantilla, Guillermo de Zúñiga —jefe del cinematógrafo del Patronato de ciencias—, el pedagogo Lorenzo Luzuriaga y María Luisa Navarro de Luzuriaga, encargada del cine educativo dentro de las misiones.

Posteriormente el material cinematográfico fue prestado a centros culturales y escuelas públicas. La gran labor de las misiones fue la inclusión del cinematógrafo en todo este gran engranaje de la



educación intuitiva. No obstante, todo este esfuerzo no conllevó una consecución plena de los objetivos, pues por un lado las diferencias entre campo y ciudad estaban muy arraigadas, y por otro el estallido de la guerra civil cortó todo posible proyecto de educación nacional. Aún así se fue gestando la cultura del ocio, con su función didáctica, denunciando una situación de abandono cultural donde era necesario que la instrucción llegase.

## Conclusiones

La coyuntura político-educativa de las tres primeras décadas del siglo XX necesariamente incluía, por parte de los intelectuales, un estudio en el terreno educativo. Este trabajo ha querido resumir las tres grandes parcelas que intentaron este acercamiento y que a su vez abogaron por la defensa del cinematógrafo al considerarlo un potente instrumento educativo. Desde el plano institucionalista se aprovecharon las nuevas corrientes educativas, llamando la atención sobre un nuevo fenómeno que atraía en gran número a las masas y que otorgaba la supremacía a la imagen como fuente de conocimiento activo. El poder gubernativo se centró en políticas internacionales y creación de comités que dejaban patente el reconocimiento del nuevo invento pero sin darle el protagonismo requerido. La corriente vanguardista se interesó ampliamente por el cine y por su papel formativo, pero desde un

escalón elitista que no aseguraba una formación en el pueblo al no poder acceder mayoritariamente a las sesiones y a sus experimentos de vanguardia. No debemos olvidar en este punto que muchos de los cineclubs surgidos en el ámbito sindical no tuvieron continuidad y se quedaron en el olvido.

La necesidad de mostrar el movimiento y el culto a las nuevas tecnologías hallaron en el cinematógrafo una posible vía educativa que se sumó a los ideales de la República para llevar la cultura a todos los rincones y escuelas de España.

La presencia de instituciones y congresos, en el ámbito nacional e internacional, y la preocupación de pedagogos ponen de manifiesto la defensa del cinematógrafo como medio difusor de cultura, convirtiendo al cinematógrafo en un instrumento eficaz que llegaba a todos los rincones de España.

Podemos afirmar, por tanto, que los métodos y principios de la educación activa parecían estar anticipando la defensa del uso del cinematógrafo en la educación, ensalzando una didáctica sensitiva, basada en la observación y en su relación con el objeto, que tiene en la excursión escolar su más inmediato antecedente, logrando así una relación entre teoría y práctica y patrocinando al cinematógrafo como un fiel candidato para paliar el déficit educativo en nuestro país.

## Bibliografía

---

- ALVAR, M.F. (1936). *Cinematografía pedagógica y educativa*. Madrid: J.M. Yagües Editor.
- AZCOAGA, E. (1981). Las Misiones Pedagógicas en *Revista de Occidente* nº 7 y 8.
- BARGALLO, M. (1934). *Paseos y excursiones escolares. Estudio de la naturaleza*. Guadalajara: Sardá.
- BATAZÁN PALOMARES, L. (1976). *La educación española a través de los congresos pedagógicos (S. XIX)* (Córdoba).
- BELLO, L. (1927). *Viaje por las escuelas de España*. Madrid: Espasa Calpe.
- BLANCO CASTILLA (1933). *El cinema educativo y Gracián pedagogo*. Madrid: Filmoteca Española.
- BRIHUEGA, J. (1981). *Las vanguardias artísticas en España*. Madrid: Istmo.
- CAPARRÓS LERA, J.M. (2001). *Cinema y vanguardia*. Barcelona: Flor del Viento.
- CONDE, C. (1931). *Por una escuela renovada*. Murcia: Universidad de Murcia.
- COOSÍO, M.B. (1966). *De su jornada. Fragmentos*. Madrid: Aguilar.
- FERRIERE, A. (1928). *La escuela activa*. Madrid: Espasa Calpe.
- FROEBEL, F. (1913). *La educación del hombre*. Madrid.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1950). *El cine y la cultura humana*. Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1933). *La nueva catolicidad*. Madrid: Ediciones de la Gaceta Literaria.
- GIL CREMADES, J.J. (1969). *El reformismo español, Krausismo, escuela histórica, neotomismo*. Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ CANO (1927). *El cinematógrafo y las escuelas ambulantes de puericultura*. Madrid.
- GÓMEZ MESA, L. (1936). *Autenticidad del cinema*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez.
- GÓMEZ CANO, L. (1935). *España en el mundo sin fronteras del cinema educativo*. Madrid: Publicaciones de la "Revista de las Españas" nº14, Ernesto Giménez Caballero S.A.
- GONZÁLEZ BLANCO (1920). *Costa y el problema de la educación nacional*. Madrid: Cervantes.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, P. (1992). *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español*. Barcelona.
- GUBERN, R (1977). *El cine sonoro en la Segunda República 1929-1936. Historia del cine español II*. Barcelona: Lumen.
- GUBERN, R (1999). *Proyector de luna. La generación del 27y el cine* (Barcelona: Anagrama).
- HERNÁNDEZ MARCOS, J.L. y BUTRON. L. (1978). *Historia de los cineclubs en España*. Ministerio de Cultura.
- KRANE PAUCKER, E. (1981). Cinco años de misiones en *Revista de Occidente* nº 7 y 8.
- LÓPEZ SERRANO, F. (1998). *Historia de la educación física. La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid: Gymnos.
- LUZURIAGA, L. (1927). *La educación nueva*. Madrid: J. Cosano.
- LLORCA, A. (1933). *Cinematógrafo educativo*. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando S.A.
- MÉNDEZ LEITE (1965). *Historia del cine español*. Madrid: Rialp.

- MOLERO PINTADO, A. (1985). *La I.L.E.: un proyecto de renovación pedagógica*. Madrid: Anaya.
- OTERO URATAZA, E. (1982). *Las misiones pedagógicas: una experiencia de educación popular*. A. Coruña: De Castro.
- PEÑA SÁNCHEZ, V. (1995). *Intelectuales y Fascismo: la cultura italiana del "ventenio fascista" y su repercusión en España*. Granada: Universidad de Granada.
- Revista Internacional de Cinematografía Educativa* Roma: 1928-1934.
- SÁEN DE BUROAGA, G. (1995). *Insula Val del Omar: visiones de su tiempo, descubrimientos actuales*. CSIC: Semana del cine experimental.
- SANGRO Y ROS DE OLANO, P. (1936). *El cinematógrafo. Consideración académica de algunos de sus problemas*. Madrid: Imprenta Sobrinos de la sucesora de M. Minuesa de los Ríos.
- SENET, R. (1931). *La intuición y el conocimiento*. Madrid, Francisco Beltrán Librería española y extranjera.
- SLUYS, A. (1920). *La cinematografía escolar y pos-escolar*. Madrid: Ediciones de Lectura.
- TORRELLA, J. (1965). *Crónica y análisis del cine amateur español*. Madrid: Rialp.
- TRALDI, A. (1992). *Fascismo y ficción en Italia. Como los novelistas italianos representaron el régimen de Mussolini*. Madrid: Scripta Humanistica.
- VIOLA, F. (1956). *Implantación del cine sonoro y hablado en España*. Madrid: Instituto Cinematográfico Iberoamericano.
- VV.AA. (1931). *Actas del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*. Madrid: Filmoteca Española.
- Xirau, J. (1945). *Cossío y la educación en España*. Madrid: Ariel.

## Resumen

Nuestro trabajo analiza las formas en las que se pensó la relación entre el cine y la educación en las tres primeras décadas del siglo en España y cómo se concebía el uso del cinematógrafo como instrumento educativo. El punto de partida ha sido establecer las tres concepciones que potenciaron, de manera real y utópica, el uso del cinematógrafo en la educación nacional. Así las concepciones reformista, gubernativa y vanguardista conviven en un mismo contexto socio-político y responden a una realidad que situaba a España en un alto índice de analfabetismo. Por último se han abordado los logros reales del uso del cine como agente activo en la educación, siendo las campañas educativas o las misiones pedagógicas republicanas una prueba fehaciente de ello.

*Palabras clave:* historia de la educación; historia del cine; cine y educación; pensamiento pedagógico; misiones pedagógicas.

## Abstract

---

This paper analyses the different forms of relationship between cinema and education in the first three decades of the 20<sup>th</sup> century in Spain and how cinema was proposed as a teaching aid. As a starting point, the author has established the three approaches which powered the use of cinema in the educational system.

These reformist, official and avant-garde approaches coexisted in the same social and political context and related to Spain's high illiteracy level.

The author has analysed the actual achievements of the use of cinema as a means of education at that time. The author proves this by pointing out the education campaigns of the Spanish Republic.

*Key words:* history of education; history of cinema; history and education; pedagogical thought; pedagogical missions.

**Nuria Álvarez Macías**

*Doctoranda del programa en Historia del Cine*

*Colaboradora de investigación del IUCE*

*Universidad Autónoma de Madrid*

*e-mail: nurialvama@hotmail.com*