

CINE Y EDUCACION (2)

La función cultural del cine club

PUEDE parecer chocante, puede serlo de veras, abordar aquí un tema que pertenece más bien a la ESPECIALIDAD del cine, a la revista ESPECIALIZADA, al ESPECIAL interés de los buenos aficionados, que sí los hay a mayor gloria del Séptimo Arte. Sin embargo, si el tema desborda el contenido usual de una revista pedagógica, pudiera ser tal vez porque los límites se han trazado con precipitación. Si, al menos en hipótesis, ya nadie excluye el cine del campo educactivo, sería un

error de método pasarnos por alto la función del cine-club; función cultural, educativa y, hasta cierto punto, didáctica cuando ha podido realizarse con suficiente continuidad y coherencia; función que se adelanta, en el campo de la cultura española siglo XX, a los tímidos ensayos de inclusión del medio cinematográfico en los programas de educación general o universitaria.

Toda una lección, una continuada profesión de fe en ese poderoso medio de masas que es el cine.

cine club

AYER, HOY Y MAÑANA

Enero 1920. París. Louis Delluc, crítico y teórico de cine, lanza la idea y acuña el vocablo CINE-CLUB.

La primera proyección tiene lugar el 14 de noviembre de 1921. El «Colisée» se ilumina en sesión especial para dar cabida a un público minoritario que habrá de pasar en adelante por un lento proceso de maduración selectiva. El programa estaba compuesto por un montaje de actualidades sobre la vida y la muerte del torero «Gallito» y, como plato fuerte, casi como un manifiesto de la programática línea cineclubista, «EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI», un film de Robert Wiene, obra maestra del cine de terror que sentaba las bases del llamado expresionismo de la escuela alemana.

Unos meses antes, hizo su aparición el «Cine-Club de los Amigos del Séptimo Arte» (en sigla, «C.A.S.A.») fundado por Ricciotto Canudo, teórico importante del cine de la época, a quien se deben, sin duda, las primeras tentativas de una esforzada operación-rescate al purificar el cine — de cara a los intelectuales — de sus pecados de origen (el lastre de aquellos años de espectáculo de feria), enunciando los principios de una estética cinematográfica y reclamando un puesto para



el cine, en séptimo lugar, dentro del «*numerus clausus*» de las artes. Con ello, además de atraer la atención de los intelectuales, Canudo sometía el cine al influjo del pensamiento y la cultura de la época.

La chispa se extiende con rapidez. Leo Moussinac, poeta, crítico y teórico de cine, activista político de izquierdas, funda el «Club Francés del Cine». Más tarde, de la fusión del «C.A.S.A.» y el «Club Francés...», surgirá el «Cine-Club de Francia», dirigido por la inteligente Germain Dulac, una de las primeras realizadoras de la vanguardia francesa.

Las actividades de los primeros cine-clubs fueron, al principio, esporádicas. Sólo a partir de 1925 comenzaron a funcionar según la dinámica que conocemos hoy día: pases regulares de películas, conferencias, encuentros, coloquios, etc.

En el «Cine-Club de Francia» se visiona por primera vez en el país «El acorazado Potemkin», película de Sergio M. Eisenstein que batía, por entonces, todos los records de censura. Con ello, el Cine-Club reivindicaba sus rigurosas razones de ser:

- Dar a conocer el mejor cine mundial.
- Abrir las pantallas al entonces minoritario y casi «underground» cine de vanguardia.
- Rehabilitar a los grandes directores «malditos» (recordemos a Erich von Stroheim) vetados o menospreciados por los distribuidores y, consecuentemente, ignorados por el público.
- Romper el férreo bloqueo de la censura entorno a los films que mejor evidenciaban la madurez estética como socio-cultural y política del cine.
- Facilitar a sus socios un conocimiento coherente del cine, según sus géneros, sus maestros, su evolución histórica, haciendo así posible la elaboración de una verdadera cultura cinematográfica e intentando establecer una eficaz relación dialéctica entre el cine-club y la industria; el cine-club actuaría en este caso como instrumento de presión e inspiración sobre los planteamientos estético-ideológicos del cinema.

En su posterior evolución, el cineclubismo no ha renunciado a sus primeros objetivos; sin embargo ha tenido que replantearse su razón de ser en una nueva línea de compromiso (no siempre puesta en práctica) para evitar el peligro de enclaustramiento y de «impasse» a que parece abocado. En este sentido son siempre interesantes las propuestas de algunos cine-clubs españoles. Por ejemplo: Aprovechando la XVI Semana del Cine en color, celebrada en Benalmádena, los cine-clubs de la zona



Una mirada lúcida sobre la pantalla: el espectador ve, entiende, valora críticamente la película. He aquí una tarea fundamental del cine-club.

catalano-aragonesa han expuesto en una rueda de prensa sus puntos de vista. Citamos de la revista «Fotogramas»:

«Resumiendo un poco lo dicho en la rueda de prensa, podemos citar la discusión sobre la función presente de los cine-clubs y las consecuencias que una idea equivocada de cine-club arrastra. Entre estas consecuencias está la competencia de T.V.E. y FilMOTECA Nacional.

El cine-club, que se limita a revisar títulos añejos o repasa películas más o menos malditas, se queda muy a medio camino de su auténtico papel. No sirve ni como reducto de cinéfilos ni para proporcionar el gustazo intelectual

de ver películas «escogidas».

«El cine-club debe entender el cine como fenómeno cultural y no negarse a un papel de EMISOR. Para sólo ver cine están otras salas, a menudo más confortables.

«El cine-club debe ver (el cine) y cuestionarlo, hacerlo llegar a un público poco predispuesto a serlo, y extender las proyecciones a las comarcas y los barrios, siempre desamparados de las distribuidoras comerciales.

«Incluso se habló, para un futuro lejano y «distinto» en muchos aspectos, del cine-club como canal distribuidor de una serie de películas invisibles por su poco atractivo comercial o inconvenientes políticos de censura.»

En esta misma línea, el cine-club «F.E.C.U.M.» (antiguo de las congregaciones marianas universitarias) de Salamanca, en un esbozo de reflexión sobre su propia problemática, puntualiza:

«Para nosotros, y creemos que para todo buen aficionado, la función fundamental del cine-club consiste en la extensión (dentro y fuera de la propia zona: barrios, comarcas, etc.) y en el conocimiento del fenómeno filmico como parte integrante de la cultura y como manifestación artística autónoma.»

Y en una enumeración de sugerencias del mismo cine-club con vistas a la asamblea 1974 de la organización nacional, se enunciaban las siguientes expectativas:

- Estimular una reforma de la legislación que beneficie a los cine-clubs en el orden de la programación, liberándolos de los condicionamientos de la estructura actual (máxime en sus frecuentes altercados con los distribuidores y los empresarios comerciales que ven en el cine-club un arma de competencia).
- Fomentar coloquios nacionales sobre cine, semanas de estudio, conversaciones... (El cine-club de Salamanca que promovió, en 1955, las Primeras Conversaciones

Cinematográficas Nacionales, ha visto bombardeado el proyecto de las segundas en el veinte aniversario de las anteriores).

- Protección jurídica a los cine-clubs; representación de sus intereses.
- Promoción cultural más amplia hacia otros sectores más alejados culturalmente del cine (mundo obrero, campesino, etc.).

LA EFIMERA GRANDEZA DEL «CINE-CLUB ESPAÑOL»

En el otoño de 1928 nace el Cine-Club Español.

«Sus socios eran, en principio, los amigos de "La Gaceta Literaria".

Lo funda y dirige Ernesto Giménez Caballero, pero quien dio las ideas, quien lo organizó técnicamente, fue Luis Buñuel, basándose en los abundantes modelos parisinos.

«Desde Francia, Buñuel enviaba por correo programas elaborados a base del material cinematográfico que sabía disponible en Madrid y de películas que conseguía enviar desde Francia.»

(«L. Buñuel. Biografía crítica». J. F. Aranda. Ed. Lumen pág. 68)

El propio Buñuel, que rodaba aquel

mismo año su alucinante película «El perro andaluz», solicitaba la colaboración de conferenciantes madrileños y extranjeros. En el Cine-Club Español dieron conferencias Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Eugenio Montes, Conchita Power, Germain Dulac... La temática era amplia y personalísima. Por ejemplo (seguimos citando a Aranda) en el programa de la sesión del sábado, 4 de mayo (1930), a las 4 de la tarde en el madrileño «Cinema Goya», se anunciaban nueve «cortos» del cine cómico americano: Ben Turpin, Harold Lloyd, Buster Keaton, Ch. Chaplin... En el intermedio, el poeta Rafael Alberti daba un recital de «Poemas a los cómicos del cine».

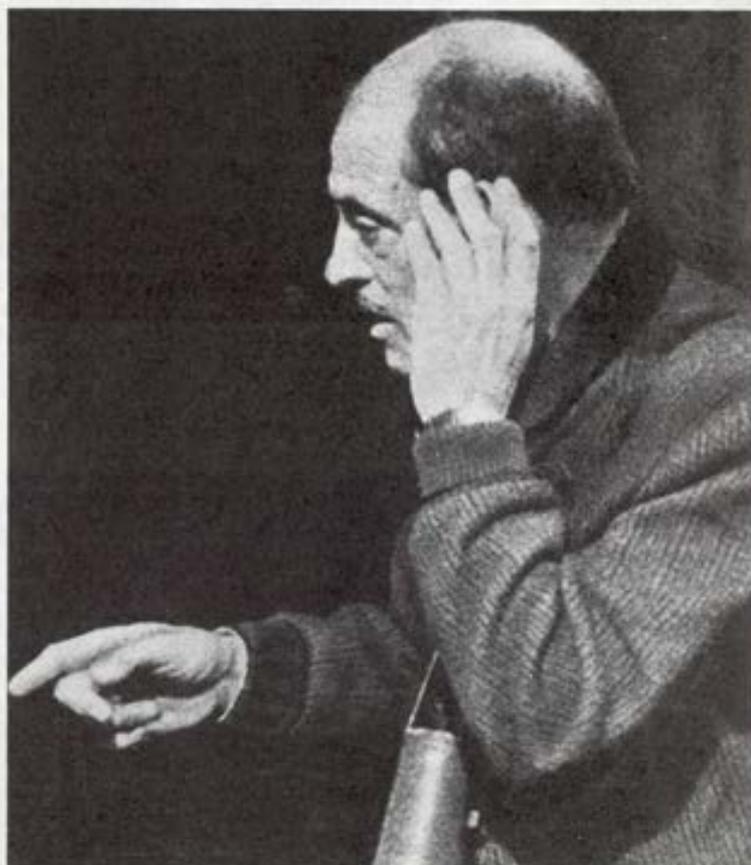
En 1932, y montados sobre el modelo del Cine-Club Español, eran ya unos cuarenta los cine-clubs nacionales. Bajo sus auspicios se celebraron reuniones y congresos provinciales; se adoptaron amplias medidas para la educación popular, por medio de la cultura cinematográfica, que tuvieron repercusión en el movimiento general de la educación nacional, intensamente desarrollado en esta época.

Indirectamente este cine-club influyó en el movimiento del cine de vanguardia español, muy poco conocido, pero que produjo una docena de obras, si no definitivas, al menos excepcionales.

Produjo así mismo un primer amago de films documentales que desem-



El poeta Rafael Alberti, autor de los «Poemas a los cómicos del cine americano».



Luis Buñuel, colaborador con Ernesto Giménez Caballero en la fundación del «Cine-Club Español».



«Muerte en Venecia», de Luchino Visconti: ¿una película al alcance de todos los cine-clubs?

bocaría en el movimiento del Cine Documental Nacional, ya patente en 1936. Charles Ford afirma que el documental quirúrgico español ha sido el mejor del mundo en aquellos años. La violenta ruptura de la Guerra Civil, obligó a un replanteamiento desde cero; replanteamiento que, por otra parte, no ha supuesto todavía la presencia eficaz del cine en los planes de educación tal como parecía perfilarse en vísperas de la contienda.

TRES PROBLEMAS DE ORDEN PRACTICO

Hasta aquí la teoría, las expectativas, la historia, siempre ilustradoras, no raras veces decepcionantes a la hora de los recuentos.

El cineclubismo español se ha debatido benemérita, a veces se diría que neuróticamente, esa difícil polaridad que oscila entre el idealismo y la práctica, la expectativa y la frustración, los planes de la organización y los obstáculos de la administración. Las razones del desfase son de índole compleja. Teniendo en cuenta la finalidad de este artículo, nos limitamos a señalar tres causas, si no las más radicales, sí las más generalizadas: Se trataría de:

a) Un planteamiento ambiguo, corto de vista, corto de práctica, acerca de la función actual del cine-club.

b) Problemas derivados de la censura y la administración.

c) Problemas de método.

Ineludibles razones de concisión, dado en el espacio de que disponemos, nos obligan a soslayar los primeros puntos cuyas implicaciones exigirían un amplio desarrollo. Digamos, sin embargo, respecto del primero (punto «a») que su sentido básico queda claro en las tentativas de replanteamiento que los propios cine-clubs se están haciendo en la actualidad, tal como apuntábamos más arriba.

Los problemas de censura, los problemas de distribución, los incómodos tira-y-afloja con los empresarios, el déficit económico (mal endémico de una gran mayoría de cine-clubs), las dificultades con la administración, etcétera, constituyen el nudo gordiano de todos los entusiasmos y el móvil primario de la mayoría de las deserciones.

La censura se ha encargado de obstaculizar al máximo una mínima coherencia en la cultura cinematográfica del espectador español. Los cine-clubs no han sido una excepción, aunque ellos se pasen películas no aptas para salas comerciales; lo de la «no aptitud» se refiere más bien a su rendimiento económico que a supuestos desmadres en el orden moral.

Los recientes «nihil obstat» a películas largo tiempo prohibidas evidencian, por un lado, el carácter alea-

torio de los criterios de censura y nos permiten, por otro, comprobar la capacidad de envejecimiento del cine — arte de evolución relámpago — al visionar películas que si algo significaron en su momento, apenas logran hoy justificar los honores de estreno en salas especiales y al nada irrisorio precio de veinte duros.

A los problemas de censura, añaden los cine-clubs sus problemas con las distribuidoras y los empresarios. He aquí un hecho reciente que vale por todo un discurso:

El día 12 de marzo, los cine-clubs salmantinos «F.E.C.U.M.», «ATE-NEO» y «JUVENIL FAMILIAR», promovieron una jornada de homenaje al «CINE-CLUB UNIVERSITARIO» fundado por Basilio Martín Patino, director de aquella clara película que fue «Nueve cartas a Berta». La película escogida para las tres sesiones de homenaje fue «Muerte en Venecia», de Visconti. Precio del alquiler de la película: 10.000 ptas. Lleno hasta los topes en los tres pases del film. Los empresarios locales no encajaron el éxito. Basándose en que la película no había sido estrenada en Salamanca (aunque lleva rodando por España desde 1971) denunciaron el hecho a los organismos oficiales de la ciudad, tachando a los promotores de intrusos, clandestinos y competidores ilegales. El resultado fue una multa de 7.000 ptas., mediante la cual se le evidenciaba al

cine-club que no todo el monte es orégano ni toda película, por muy importante que ella sea para el cinéfilo hispano, por muy permitida por la censura oficial, está libre de censuras e intereses bastante más mezquinos que los estatales.

PROBLEMAS DE TODO. LOS TANTEOS DEL COLOQUIO

En el número 15 de la desaparecida revista «Cinema universitario», Luis Serrano, colaborador en la sección de cine-clubs, abordaba el difícil tema del coloquio (debate, cine-forum o como quiera llamarse). Reconociendo que los cine-clubs, al menos la mayoría, realizan una seria función educativa en el plano de la cultura cinematográfica, Serrano hace notar, juzgando por los boletines y programas que llegan a sus manos, que en no pocos casos la atención de los coloquios se aparta de lo filmico para quedarse en lo literario, lo moral o lo psicológico, «hasta tal punto que sus debates quedan reducidos a un muy superficial análisis del guión literario o del argumento, para lo cual no sería necesario visionar el film sino que podría, igualmente, hacerse ahorrándose el importe del alquiler».

A modo de ejemplo, se incluye en el artículo el guión para el diálogo que un cine-club norteno proponía a sus socios sobre la película «Rufufú», de Mario Monicelli.

A) ANALISIS TEMATICO

1. - En los tipos que el film nos presenta, ¿podemos encontrar una base real y humana?
2. - Posible tema CENTRAL:
 - a) Una sátira o parodia de la película «Rififi»
 - b) Una simple historia de unos «tipos simpáticos» que huyen del trabajo.
 - c) Un fiel reflejo de la vida de los «desconocidos de costumbre».
3. - ¿Cómo nos presenta el film a los ladrones y a la justicia? ¿Hay alguna diferencia notable con las clásicas de «gangsters»?

B) ANALISIS ESTETICO

4. - ¿En la construcción del guión se observa algún fallo?
5. - El lenguaje cinematográfico (enquadres, movimientos y angulaciones de cámara, montaje, etc.) ¿está utilizado como elemento creativo, expresivo, funcional...?

C) CONCLUSION

6. - Idea o moraleja principal que se

desprende del film. ¿Será ésta una tesis?

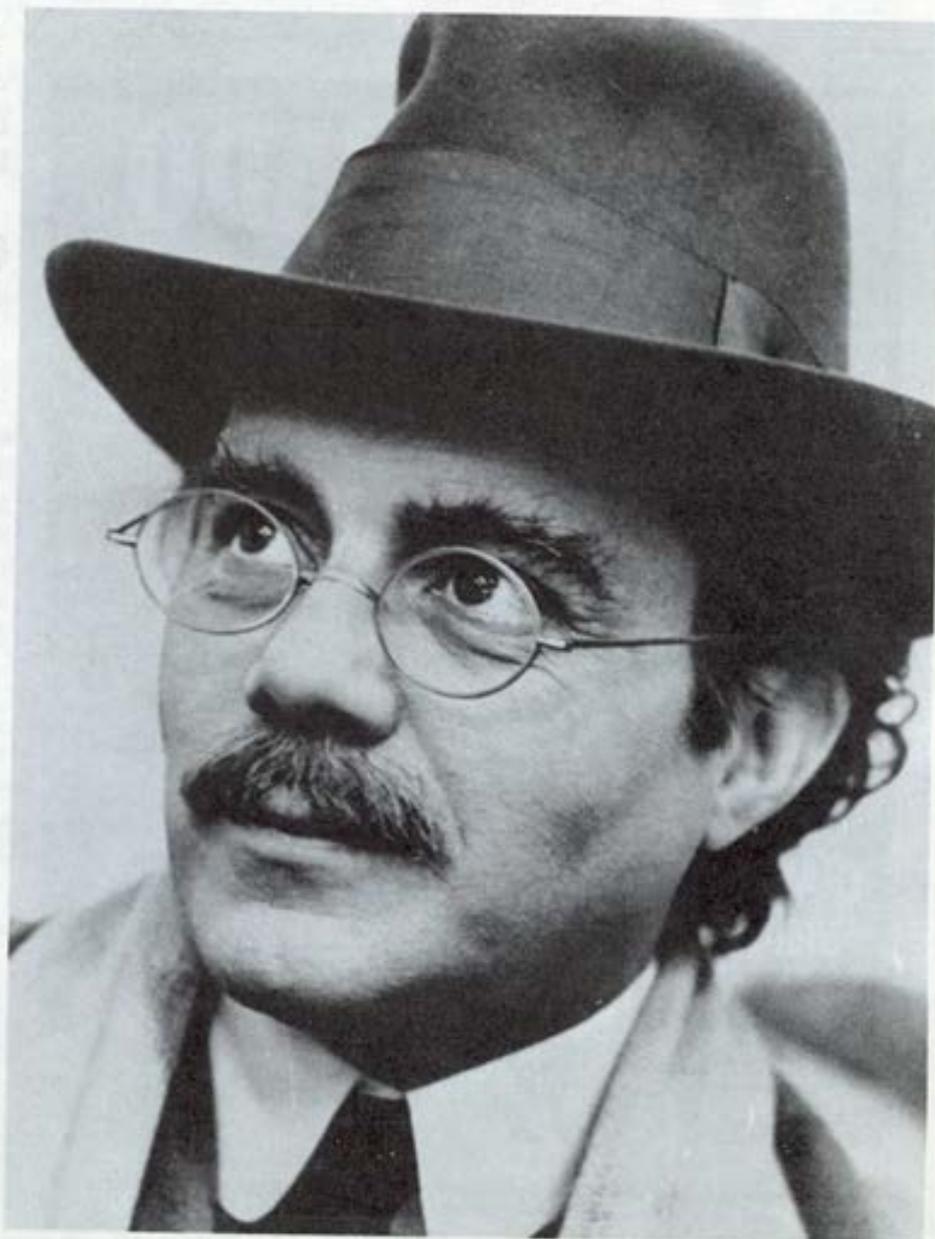
«Obsérvese - prosigue el crítico - como hay una gran diferencia entre la importancia concedida al análisis temático y al análisis estético, prescindiendo de que, aisladamente, cada parte esté o no acertada. Queda muy claro que lo que verdaderamente interesa es la temática y que, en cambio, el análisis estético, con sus dos escuálidos puntos, es para "cubrir expediente", resultando por demás, generalizante, vago, sin interés, vacío. Dos puntos que -hagan la prueba, por favor- podrían aplicar perfectamente a cualquier otro film, con idéntica validez (o invalidez). ¿Qué validez puede tener un cine en el que no interesa la estética?»

A poco que uno haga memoria de su experiencia pasiva en cineforums colegiales o comunitarios, esforzadamente mantenidos por quienes, aparte de sus conocimientos (muy escasos) en materia filmica, podían amarrarnos, por autoridad o reglamento de la casa, al duro banco del

coloquio; a poco que uno recuerde el tipo de análisis a que eran sometidas las películas, reconocerá en el esquema precedente la falsilla inmutable de toda una metodología.

Por alguna misteriosa razón de prestigio, por hallar una solución de emergencia o por la consabida ley del país de los tueros, los animadores de aquellos coloquios fueron nuestros mismos amados profesores de filosofía, literatura, moral o religión, los cuales, procediendo aquí con una honradez a carta cabal, llevaban rápidamente las aguas del coloquio a sus molinos respectivos, buscando de este modo un terreno de flotación (valga la paradoja) más propicio.

Nos vimos rara vez ante el auténtico especialista en materia de cine. En todo caso, el mirlo blanco hacía su aparición por nuestras salas de Pascuas a Ramos para sentar unos principios tan magistrales por su parte como inalcanzables por la nuestra: ver cine, leer cine, crear seminarios de cine, participar en cursillos, organizar cine-clubs, etc. Es decir, tomarse el cine en serio, más como un trabajo que como un «hobby».



Volviendo a casos concretos, y como hecho filmico típico de la época, recordemos el éxito de la película «El renegado», de Leo Jannon. Ya no es un secreto para nadie el que se trataba de una muy mediocre película, pero resultaba, en cambio, un denso florilegio de casuística moral y supuestas implicaciones teológicas. Este film se constituyó durante bastante tiempo en la película ideal para el tipo de coloquios a que nos referimos. No estábamos entonces —no sé si lo estamos ahora— muy de acuerdo con

esta afirmación de René Clair: «No todo tema importante es necesariamente un buen tema cinematográfico; y sin embargo hay buenos temas cinematográficos que en sí mismos son absolutamente vanales.» Eran los años del neorrealismo italiano, cuyas películas fueron casi siempre más estudiadas bajo el punto de vista de la moral social que bajo el punto de vista filmico. Eran los años en que los coloquios solían comenzar con una frase característica: «¿Qué mensaje...?», etcétera.

De aquellos o parecidos recuerdos, deriva un cierto excepticismo, casi un lanzarse a tocar madera cuando se habla del cine-club y del cine-forum. Sin embargo, la historia del cine-club, esbozada aquí, en líneas muy generales, los actuales planteamientos del cineclubismo, su moral de superación, han de ser tenidas en cuenta por todo pedagogo de buena voluntad que aún siga creyendo en las posibilidades del cine como instrumento de cultura.

José Luis Blanco Vega

ACTIVIDADES PARA UNA ESCUELA DE PADRES

CON cierta frecuencia el Cine nos presenta películas de gran interés y que nos sirven como excelente material de trabajo para una Escuela de Padres. El pase por la ciudad de una buena película o la contratación de un determinado filme para proyectar en el Colegio, son una oportunidad para la discusión sobre temas educativos. PADRES Y MAESTROS puede ofrecerles algunas sugerencias en este sentido.

Un paso más es la organización de un Cine-Club, en colaboración de los padres, profesores y alumnos.

El montaje de un Cine-Club depende ya de las características propias de cada Centro. Un nuevo paso, sobre el que probablemente hablemos en futuros artículos de PM, es la introducción del Cine en la Escuela. Estudiar su lenguaje, su producción, su temática, su influencia como medio de comunicación, etc.

EL RENEGADO

PIERRE FRESNAY
PIERRE TRABAUD
NICOLE STEPHANE

*
DIRECTOR:
LEO JOANNON

«El renegado», o las delicias del cine-forum sobre temas «importantes».