

EL CINE EDUCATIVO EN ESPAÑA (HASTA 1936)

Author(s): Alicia Altied Vigil

Source: *Historia Social*, 2013, No. 76 (2013), pp. 91-106

Published by: Fundacion Instituto de Historia Social

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/23496332>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Fundacion Instituto de Historia Social is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Historia Social*

EL CINE EDUCATIVO EN ESPAÑA (HASTA 1936)*

Alicia Alted Vigil

CINE, CIENCIA Y EDUCACIÓN

LA realidad del origen del cine, vinculada de manera estrecha a las investigaciones desarrolladas en torno a la fotografía y en el campo de la ciencia,¹ se vio oscurecida por el hecho de que, desde sus inicios, se concibió como un medio de entretenimiento y ocio para la naciente sociedad de masas que se estaba configurando a finales del siglo XIX.

La popularidad que concitó enseguida como espectáculo y su concepción como industria comercial frenó, y en cierto modo eclipsó, el interés que, de manera paralela, despertaba en amplios sectores del mundo intelectual y educativo, tal y como recogió la prensa de la época. Algunas iniciativas que surgieron en Francia, Bélgica, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, Chile...; mostraban las enormes posibilidades que encerraba como medio para la educación en su triple vertiente: formativa, investigadora y divulgativa. Pero, de lo que se tomó conciencia, sobre todo, fue de la capacidad que tenían las imágenes en movimiento para modelar formas de sentir, pensar y actuar por el impacto directo que ejercían a nivel emocional. Como ha escrito Roberto Rosellini: “El cine influye de modo determinante, en efecto, sobre el comportamiento; es decir posee una gran incidencia educativa, y empleo este adjetivo en su significado etimológico de *conducir*, *inducir*, por cuanto se vale de la imagen, que tiene en sí un gran poder clarificador, pero que puede también hipnotizar”.²

En la actualidad vivimos inmersos en un mundo donde predomina lo icónico y los niños desde que nacen conviven con las pantallas de la televisión, del ordenador... y con las

* El artículo se inserta en el marco del Proyecto de I+D+i que lleva por título: *Cine educativo y científico entre España, Argentina y Uruguay (1895-1957)*, del que es Investigadora Principal Alicia Alted Vigil. Referencia HAR 2010-17094.

¹ Uno de los libros clásicos para un acercamiento al tema es el de Virgilio Tosi, *Il cinema prima di Lumière*, Torino, RaiTV, Dipartimento scuola educazione, 1984 (Edición en español: UNAM, México, 1993 y en inglés: *Cinema before cinema. The origins of Scientific Cinematography*, A British Universities Film&Video Council Publication, Londres, 2005). Entre 1990 y 1993 Virgilio Tosi realizó una serie de tres documentales sobre *Los orígenes del cine científico*, basada en su libro. Reviste también interés el libro de Alexis Martinet (ed.), *Le Cinéma et la Science*, CNRS Editions, París, 1994. En España se han acercado a este tema, entre otros: Ismael Álvarez, “Cine científico”, en Pedro Medina, Luis Mariano González y José Martín Velásquez (coords.), *Historia del cortometraje español: Festival de Cine de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 487 y ss. y Bienvenido León (coord.), *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*, UOC, Barcelona, 2010.

² Roberto Rosellini, *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo. Escritos sobre cine y educación*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 148.

imágenes (estáticas o en movimiento) que proyectan y que constituyen elementos básicos en su paulatino proceso de socialización. Sin embargo, lo que hoy en día se considera algo natural y lógico para el aprendizaje de niños y adultos y su relación con el entorno, tiene una larga historia con resultados muy pobres y frustrantes en España, sobre todo en los primeros tiempos. Lo mismo cabe decir del interés de la historiografía por estudiar la manera como se produjo. De acuerdo con José Antonio Bello Cuevas: “En la historiografía del siglo xx en España, el tratamiento dado al cine español ha sido escaso; historiadores como Antonio Cabero, años cuarenta, Carlos Fernández Cuenca, años cincuenta y Fernando Méndez-Leite von Hafe, años sesenta, fueron pioneros de una narración histórica, sólo referente a títulos comerciales. Tras la llegada de la democracia, nuevas corrientes se instalan en todos los campos del pensamiento y por tanto en el campo de la historia del cine [...] [se inicia entonces] una tarea de revisión de la historia del cine español, ampliando el campo al área de la producción cinematográfica como industria”.³ Y, añadido, desde los años ochenta del pasado siglo hay un interés creciente por continuar esa ampliación al ámbito de la educación, o lo que es lo mismo, a la utilización del cine como recurso didáctico, incidiendo en la historia de este proceso y en las diferentes concepciones sobre lo que se entiende por “cine educativo”. Precisamente este artículo pretende ser una aportación a esa línea historiográfica todavía poco desarrollada.

ORÍGENES DEL CINE EDUCATIVO EN ESPAÑA

A lo largo del primer tercio del siglo xx se desarrolló en España un amplio debate sobre la aplicación del cine a la enseñanza. La influencia del Krausismo y de los principios de la Escuela Nueva y la Educación Activa, fueron determinantes para que se considerase el cine como un instrumento de gran utilidad en la enseñanza y en la educación de niños y adultos. La Institución Libre de Enseñanza (ILE) apoyó esa incorporación que se alentó en el ámbito de la enseñanza oficial a través del Museo Pedagógico Nacional, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE) o el Instituto Escuela. Gracias a la labor de estos organismos que fueron creados por la ILE, numerosos maestros, profesores e investigadores pudieron estudiar las ideas y el funcionamiento de los organismos de educación europeos e introducir los nuevos métodos y técnicas de enseñanza en los centros docentes en España, entre los que el cine ocupaba un lugar importante.

El regeneracionista aragonés Joaquín Costa, considerado por algunos “el padre del cine educativo”,⁴ Manuel Bartolomé Cossío, director del Museo Pedagógico, o Ángel Llorca, maestro y director del grupo escolar Cervantes; insistieron en sus escritos y en distintos foros en todo lo que se podía hacer con el cinematógrafo en la escuela. Los tres fueron defensores de una educación activa en la que las excursiones escolares, el ejercicio físico y el cinematógrafo cumplían un significativo papel, por cuanto alentaban la observación del entorno y el movimiento corporal fomentando actitudes participativas en el proceso del conocimiento. Así, por ejemplo, en el último capítulo de su libro *El cinematógrafo educativo*, Ángel Llorca destacaba su valor ya que hacía que objetos y personas se movieran dando impresión de una realidad no vista antes: “Los niños no deben ser como las maletas, han de mirarlo todo y, si saben escribir, tomar nota de lo que vean. Aún sería

³ José Antonio Bello Cuevas, *Cine mudo español 1896-1920. Ficción, documental y reportaje*, Laertes, Barcelona, 2010, p. 15.

⁴ José Miguel Durán, “Costa precursor del cinema educativo”, *Acción Cultural Cinematográfica*, 1, julio 1931, p. 2.

más conveniente tomar fotografías o sacar dibujos. Y el cine-cámara para tomar la realidad es ya un hecho evidente”.⁵

Dos años después de la aparición de la obra de Ángel Llorca, el pedagogo belga Alexis Sluys, a la sazón director honorario de la Escuela Normal de Bruselas, hizo la primera “sesión demostrativa” en Bélgica de la utilización de las proyecciones luminosas y del cinematógrafo como material complementario y de apoyo en la enseñanza. La sesión tuvo lugar el 23 de septiembre de 1908 en la Escuela Normal y en el prólogo al libro que publicó con posterioridad sobre *Cinematografía Escolar y proyecciones fijas*, explica como se desarrolló esa sesión:

M. Hazen puso un aparato a nuestra disposición, y él mismo se encargó, como operador, de proyectar las películas. Las lecciones fueron explicadas por M. Ch. Buls y A. Arndt, en el salón de proyecciones luminosas fijas, asistiendo a la demostración, concejales delegados de Instrucción Pública, directores de escuelas, profesores, maestros y alumnos y periodistas. M. Ch. Buls explicó sobria y claramente una magnífica cinta de la casa Gaumont, representando el Nilo, del Cairo a Luxor. Al llegar a los monumentos antiguos, hizo detener la película para intercalar una serie de vistas fijas tomadas por él mismo, en su último viaje por aquel país [...]. A. Arndt, profesor de Ciencias Naturales, dio una lección acerca de la aeroestación y aviación. Previamente, había hecho realizar a sus alumnos, en el laboratorio de Física, diversas experiencias preparatorias. Comenzó por proyectar vistas fijas sobre la pantalla, representando, según estampas de la época, las célebres ascensiones de Montgolfier; siguieron después, vistas de globos de gas; películas de Gaumont mostraron vuelos de aeroplanos; el profesor analizó uno de estos aparatos y explicó su mecanismo. Esta demostración convenció a todos los presentes [...]. En principio, la causa de la cinematografía escolar, como auxiliar de la enseñanza intuitiva, estaba ganada, pero era preciso resolver diversos problemas de orden práctico: local, aparatos, elección de películas, etc.⁶

La cita es un poco extensa, pero merece la pena porque pone en evidencia el hecho de que, quienes organizaron esa sesión, eran conscientes de las nuevas posibilidades pedagógicas que se abrían al combinar la explicación del profesor con las proyecciones luminosas fijas y las películas. Lo importante en todo caso era dar un uso correcto al cinematógrafo como material escolar auxiliar, porque los problemas que planteaba su utilización en los ámbitos de la fisiología, la pedagogía, la moral y la psicología eran complejos, sin olvidar el coste económico, los condicionantes técnicos (aparatos proyectores y películas) y el tema de la seguridad, pues en estos primeros tiempos de la historia del cine, el material filmico era muy volátil y fácilmente inflamable, por lo que había que tenerlo en condiciones adecuadas y saberlo manipular. Todo ello se iba a plantear una y otra vez en los libros que se publicaron y en los debates mantenidos en la prensa y en las publicaciones especializadas, en estos primeros años y en las décadas siguientes.⁷

Entre los múltiples debates que se generaron en torno al cine educativo estaba el del futuro de los libros impresos, pues había quienes mantenían que las fotografías y las pe-

⁵ Ángel Llorca, *El cinematógrafo educativo*, Librería de los Suc. de Hernando, Madrid, 1906. Esta fue su primera obra extensa y con ella ganó el primer premio de manuales escolares convocado por la revista *La Escuela Moderna*. En los años siguientes se realizaron siete ediciones de esa obra “que era una de las favoritas de su autor”. Véase estudio introductorio de María del Mar del Pozo Andrés a Ángel Llorca, *Comunidades Familiares de Educación. Un modelo de renovación pedagógica en la Guerra Civil*, Octaedro, Barcelona, 2008, p. 26. De la misma autora: “El cine como medio de alfabetización y de educación popular. Primeras experiencias”, *Sarmiento. Anuario Galego de Historia da Educación*, 1 (1997), pp. 59-75.

⁶ Alexis Sluys, *Cinematografía escolar y proyecciones fijas* (Imp. Ciudad Lineal), [Madrid: s.n.], 1925 pp. 7-9.

⁷ Buenaventura Delgado Criado, “Notes per a la història del cinema didàctic anterior a 1936”, en José María et al., Caparrós Lera, *El cinema educatiu i la seva incidència a Catalunya (Dels orígens a 1939)*, Ediciones de la Universidad, Barcelona, 1988, pp. 15-38 (“El cinema escolar a Espanya”, pp. 31-38).

lículas sustituirían a los libros en las escuelas. Sin embargo, en 1916 el director de la Oficina de Cinematografía de Berlín precisaba al respecto: “Tampoco el entusiasmo ha contribuido a alcanzar los fines que se atribuía a la película y que llevaron en 1911 a decir que en el porvenir toda la educación popular se efectuaría por medio de la película; que hizo soñar a Edison que la película pudiera sustituir al libro, al periódico y a la enseñanza; que llevó a Lemke a pronunciar esta frase: ‘La reforma escolar por medio de la técnica’; cuando se creía que cada reforma escolar futura no podría verificarse sino cuando el gramófono y la película hubieran satisfecho simultáneamente la vista y el oído”.⁸

En España, el debate que tuvo mayor fuerza en estos primeros años provino del ámbito de la moral católica y uno de los protagonistas fue Ramón Rucabado, quien a lo largo de la década de 1910 participó en una campaña de continuos ataques desde la prensa y otros foros contra el cinematógrafo por su carácter inmoral y su influencia perniciosa, en especial en los niños. Junto a él, el sacerdote Francesc de Barbens que publicó en 1914, en Barcelona, *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro (Estudio pedagógico y social)*, “uno de los primeros libros en contra del cine que se conocen en todo el mundo”, según Juan M. Minguet Batllori.⁹ En todos los textos que aparecieron en esta línea durante esos años, se consideraba el cine como un mal en sí mismo, por lo que ni siquiera la censura podía resultar eficaz, la única redención posible venía del campo pedagógico y formativo, había que luchar, pues, contra el cine de ficción a favor de un cine instructivo y pedagógico.

PRIMERAS DISPOSICIONES LEGISLATIVAS

En el Congreso Internacional de Educación Popular celebrado en Bruselas, entre el 30 de agosto y el 2 de septiembre de 1910, se abordó el tema del cine educativo. Por parte española asistieron el director del Museo Pedagógico, Manuel Bartolomé Cossío, y Eduardo Vicente en representación de la JAE. El primero participó en las dos sesiones de los días 30 y 1 presididas por Alexis Sluys y dedicadas a los “Medios complementarios de educación popular: periódicos, revistas, teatro, museos, proyecciones luminosas y cinematógrafo”. Con respecto a las conclusiones relativas al último apartado, me interesa destacar la segunda: “Las Administraciones públicas deben adquirir para cada una de sus escuelas una linterna de proyecciones y disponer de un local [que permita su adecuada utilización]”.¹⁰ Es probable que los debates y conclusiones de este Congreso en relación con la implantación del cine en las escuelas, influyera en la primera disposición legislativa que promulgó el gobierno sobre las proyecciones luminosas y el cinematógrafo, la Real Orden de 26 de diciembre de 1911.

En su articulado se disponía, entre otras medidas, que el Museo Pedagógico fuera el intermediario de la implantación de “este procedimiento instructivo” en las escuelas, al igual que se fomentaba la creación de “sociedades particulares que, a semejanza de las existentes en otros países, se propongan regalar a las escuelas pobres, aparatos y proyecciones instructivas”, y se invitaba a las delegaciones regias, las diputaciones provinciales y

⁸ Walther Gunther, “Los objetivos de la cinematografía en la educación”, *El Monitor de la Educación Común*, 719, noviembre de 1932, pp. 9-20. Cita extraída de María Silvia Serra, *Cine, escuela y discurso pedagógico. Articulaciones, inclusiones y objeciones en el siglo xx en Argentina*, Teseo, Buenos Aires, 2011, p. 90.

⁹ Véase *Paisaje(s) del cine mudo en España*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2008, p. 28.

¹⁰ Eduardo Vicente, “Congreso internacional de Educación popular celebrado en Bruselas”, *La Escuela Moderna. Revista Pedagógica y Administrativa de Primera Enseñanza*, 1, enero de 1912, p. 78.

los ayuntamientos a que trataran de allegar recursos con la finalidad de llevar el cinematógrafo a las escuelas.¹¹

Esta disposición tenía un carácter más bien voluntarista, puesto que no se dedicaba ninguna partida económica por parte del Ministerio para tal fin. A pesar de ello, se produjeron algunas iniciativas puntuales. Una de las primeras la protagonizó el constructor del barrio bilbaíno Irala-Barri, Juan José Irala, quien, en diciembre de 1912, dirigió un escrito al gobernador civil de Vizcaya en el que le manifestaba su deseo “de ceñirse a lo que últimamente ha preconizado el Ministerio de Instrucción Pública, referente a la adaptación del cinematógrafo instructivo a las escuelas públicas, por lo que ha dispuesto adicionar a su plan de enseñanza al aire libre, una sección de cinematógrafo público, para explicar la geografía descriptiva por medio de proyecciones”.¹² En los años siguientes se proyectaron películas en colegios de algunas localidades de la geografía española, se pronunciaron conferencias en instituciones de diverso carácter y se publicaron artículos en la prensa en torno a este uso didáctico del cine.¹³

De forma paralela a esos debates y primeras iniciativas, la industria cinematográfica multiplicaba la producción de películas para uso docente y promovía la fabricación de aparatos de proyección más económicos, seguros y de fácil manejo. En este sentido, hay que destacar la competencia que se estableció en Francia entre las empresas Pathè, Eclair y Gaumont. En 1912 Pathè Frères presentó un proyector al que llamó Kok que utilizaba una película de 28 mm y que lo anunciaban como un aparato de gran utilidad para los centros docentes. Con el fin de promocionarlo, la empresa editó una serie de películas educativas bajo la dirección de profesores eminentes. En España comenzó a comercializarse en 1914.

Hubo que esperar a 1918 para que se promulgara en este país una nueva medida legislativa sobre el uso del cine como recurso pedagógico. En ese año y siendo ministro de Instrucción Pública Santiago Alba, se promulgó la Real Orden de 11 de abril. El primer párrafo del preámbulo se abría con la siguiente aseveración: “Es indudable que no hay material más adecuado para la enseñanza que la realidad o su imagen, y que ningún instrumento presta mejor servicio para poner a nuestro alcance las imágenes de las cosas que el cinematógrafo”. Se aludía a continuación al desarrollo que este medio había tenido en los centros docentes de varios países europeos, en especial en Francia e Inglaterra donde se habían constituido sendas comisiones con el objetivo de ayudar a ese desarrollo. Acorde con esto, se disponía la creación de una Comisión que debería analizar el medio de “implantar lo más rápidamente posible el uso del cinematógrafo en la enseñanza primaria con fines educativos, [así como] estudiar cuanto esté relacionado con el valor pedagógico del procedimiento e inversión de los créditos que a esta clase de material se destinen”.¹⁴

Poco después se constituyó la Comisión integrada por siete miembros,¹⁵ y una Real Orden de 12 de julio recogía su primera recomendación, por la que se instaba a diputaciones provinciales y ayuntamientos a que costeasen la producción de películas “de paisajes,

¹¹ *Gaceta de Madrid*, 17, 17 de enero de 1912, pp. 134-135.

¹² “El cinematógrafo y la escuela”. *El Nervión*, Bilbao, 3 de diciembre de 1912, p. 2. Citado en Txomin Ansola González, *Del taller a la fábrica de sueños: el cine en una ciudad industrial: Baracaldo (1904-1937)*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2002, p. 202. Del mismo autor véase también “El cinematógrafo como instrumento educativo en los primeros textos legales (1912-1918)”, en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado*, Actas del III Encuentro de Historiadores, Diputación Provincial, Guadalajara, 2005, pp. 159 y ss.

¹³ Andrés Mar del Pozo, “El cine como medio de alfabetización y de educación popular. Primeras experiencias”, pp. 63-66.

¹⁴ *Gaceta de Madrid*, 121, 1 de mayo de 1918, pp. 307-308.

¹⁵ Sus nombramientos aparecieron en la *Gaceta de Madrid*, 144, 24 de mayo de 1918, p. 509.

tipos, costumbres, monumentos, obras hidráulicas, y otros notables asuntos de sus respectivas provincias y poblaciones"; y se facilitase a la Comisión copia de esas películas con el objetivo de que, a su través, pudieran proyectarse "ante los niños como un poderoso medio de enseñanza y demostración de lo más importante que nuestro país posee".¹⁶

LAS PROYECCIONES EN LOS ÁMBITOS AGROPECUARIO Y SANITARIO

A pesar de estos buenos intentos y de la insistencia de periodistas, escritores y pedagogos en la prensa; las iniciativas desde el Ministerio de Instrucción Pública para promover el uso del cine como recurso educativo en las escuelas, no fueron mucho más allá de la mera promulgación de esas medidas legislativas. Mientras tanto, algunos organismos agrícolas realizaron sus propias producciones como la Real Escuela de Avicultura de Arenys de Mar (1910-1920) o la Estación de Patología Vegetal dependiente del Ministerio de Fomento.

Especial relevancia tuvo la figura del ingeniero agrónomo Pascual Carrión. Entre 1926 y 1929 dirigió el Servicio de Cátedra Ambulante Agropecuaria, que tenía como finalidad mejorar la formación de agricultores y ganaderos. Cada cátedra llevaba un aparato de cine y una serie de películas divulgativas que acompañaban las charlas y cursillos que se impartían en los pueblos.¹⁷ Poco antes, en 1925, la Estación Superior de Sericultura de Murcia, con objeto de completar sus enseñanzas agrícolas, le había encargado dos documentales: "El gusano de seda" y "La morera". A lo largo de la década de 1920 otras instituciones públicas o privadas como los servicios agrícolas de las diferentes Confederaciones Hidrográficas que se fueron creando a partir de 1926, las Escuelas de Sanidad y Puericultura o el Patronato de Turismo, hicieron uso del cine como material formativo auxiliar. De igual manera, las Cajas de Ahorros de Guipúzcoa y Vizcaya crearon cinematecas educativas y culturales que rodaron sus propias películas sobre temas agrarios y culturales. Al igual que hiciera en el mundo agropecuario Pascual Carrión, el secretario general de la Escuela de Puericultura, Miguel Gómez Cano, abogaba por la necesidad de crear una escuela ambulante que se desplazara por los pueblos para enseñar a las madres los principios básicos de higiene infantil. En la misma, el cine revestía un importante papel, pues las explicaciones debían acompañarse de películas que mostrasen la manera cómo tenían que proceder las madres en el cuidado de sus hijos. En febrero de 1927 Gómez Cano pronunció una conferencia sobre el tema que poco después se publicó.¹⁸

DIMENSIÓN INTERNACIONAL DEL CINEMATÓGRAFO

En 1922 se había creado, en el marco de la Sociedad de Naciones, la Comisión Europea de Cooperación Intelectual (CECI).¹⁹ Se reunía en julio de cada año en Ginebra. En su reu-

¹⁶ *Gaceta de Madrid*, 213, 1 de agosto de 1918, p. 340. Véanse por ejemplo los artículos de Antonio Armenta, en *El Sol* de 9 de marzo de 1920, "El cinematógrafo y la enseñanza", y de 23 de marzo de 1920, "El cinematógrafo y su influencia". En este último se aludía a quienes criticaban la influencia negativa que el cine ejercía en la infancia. Hacer eso, decía, era muy fácil. "No esperemos jamás que nos digan la beneficiosa influencia del cine en la cultura infantil que se ha familiarizado con la Historia mediante las películas, ni las ventajas insuperables del cinematógrafo como auxiliar del maestro".

¹⁷ Un Real Decreto de 24 de marzo de 1927 (*Gaceta de Madrid*, 85, 26 de marzo de 1927, pp. 1763-1765) disponía que cada equipo que se adquiriese para las doce cátedras ambulantes creadas incluiría "un aparato de proyecciones y colección de películas de asuntos agrícolas de la Región". Véase Fernando Camarero Rioja y Juan Manuel García Bartolomé, "La contribución del Ministerio de Agricultura al género documental cinematográfico", en *Catálogo de documentales cinematográficos agrarios (1895-1981)*, Ministerio de Medio Ambiente, Medio Rural y Marino, Madrid, 2010, pp. VII-X.

¹⁸ Miguel Gómez Cano, *El cinematógrafo y las Escuelas Ambulantes de Puericultura* [s.l.: s.n.], 1927.

¹⁹ Antecedente de la UNESCO; su agencia ejecutiva fue el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (IICI) con sede en París. Se mantuvo hasta 1946.

nión del año 1926 recomendó la convocatoria de un Congreso Internacional de Cine que tuvo lugar en la sede del IICI, en París. Se celebró entre el 27 de septiembre y el 3 de octubre de ese año y asistieron 432 participantes de 32 países y de 12 grandes asociaciones internacionales. Entre las recomendaciones que se formularon, interesa destacar la relativa a la formación de bancos de catálogos de películas educativas que facilitaran su difusión e intercambio entre los centros docentes de los países participantes. Además y como uno de los resultados del Congreso, se constituyó la “Comisión Internacional Permanente de Cine de Enseñanza y Educación Social” en la que estuvieron representadas quince asociaciones.²⁰

Entre el 7 y el 12 de abril de 1927 tuvo lugar en Basilea (Suiza) una Conferencia Europea de la Película Escolar que dio origen a la “Cámara Europea de Película Educativa”.²¹ Un año después, por iniciativa del gobierno italiano y como órgano de la Sociedad de Naciones, se creó en Roma el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa (IICE), inaugurado el 5 de noviembre bajo la presidencia del jurista y político italiano Alfredo Rocco, que había participado en el Congreso de París de 1926 como delegado de su país. La dirección del Instituto recayó en Luciano de Feo. El Consejo de Administración lo integraban tres miembros de la CECI y ocho personas de distintos países pertenecientes al mundo de la cinematografía. Como función principal del Instituto estaba la de “favorecer la producción, la difusión y el intercambio entre los diferentes países de películas educativas” (artículo 2 de sus Estatutos), al igual que organizar y mantener actualizada una cinemateca internacional de películas educativas.

En julio de 1929 el IICE comenzó a editar una *Revista Internacional del Cinema Educativo*, que apareció con periodicidad mensual en las cinco lenguas oficiales del Instituto (entre ellos el español) hasta 1934. La revista fue muy importante por el intercambio de ideas que generó entre intelectuales y docentes de diferentes países. Se propuso como objetivo principal demostrar cómo la imagen ejercía una influencia directa en la formación de los individuos, de ahí el interés de utilizar el cinematógrafo para la instrucción de niños y adultos. Entre los temas abordados en los artículos que se publicaban, estaban los que defendían el uso de cinematógrafo en la escuela, pues los niños a través de las imágenes adquirirían los conocimientos de forma intuitiva. También se recogieron artículos sobre la importancia del cine documental de divulgación científica. Cada número presentaba una sección fija: “Entre diarios y revistas”, en donde aparecían noticias relativas al cinematógrafo y la educación. En la revista escribieron intelectuales y pedagogos españoles como Juan de Hinojosa, Juan Domínguez Berrueta, Carmen Conde o Luis Gómez Mesa.²²

La actividad de mayor relevancia del IICE, además de la publicación de la Revista, fue la celebración del Primer Congreso Internacional de Cinematografía de Enseñanza y Educación, del 19 al 25 de abril de 1934, en Roma. En el mismo participó Luis Gómez Mesa en representación de España. La importancia del Congreso radica, sobre todo, en que supuso el reconocimiento internacional de la necesaria vinculación entre cine y enseñanza (en especial en el campo de la educación superior), así como la consideración del cinematógrafo como un instrumento auxiliar indispensable tanto en los centros docentes como en la divulgación del conocimiento.²³

²⁰ Fernando Valderrama Martínez, “Datos para la historia de la UNESCO. El Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (1926-1946) VI”, *Revista de la Comisión Nacional Española de Cooperación con la UNESCO*. De periodicidad trimestral, entre 1978 y 1983 publicó “Datos...” en 22 capítulos, los nueve primeros dedicados al IICI. Recogidos después en su libro *Historia de la UNESCO*, UNESCO, París, 1989.

²¹ “En Suiza. Primer Congreso Europeo de la Película Escolar”, *La Esfera*, 30 de abril de 1927, p. 38.

²² Nuria Álvarez Macías, “Cine y educación en la España de las tres primeras décadas del siglo XX. Tres concepciones del cine educativo”, *Tarbiya. Revista de Innovación e Investigación Educativa*, 31 (1992), pp. 49-51.

²³ Véase *Congreso Internacional de Cinematografía Educativa y de Enseñanza. Roma 19-25 de abril de 1934. Los trabajos del Congreso*. Roma, “L’Universale”, Tipografía Poliglota, 1934, 20 pp.



Misiones pedagógicas

Luis Gómez Mesa y Ernesto Giménez Caballero fueron los dos intelectuales que, en estos años, defendieron con más denuedo la utilización de cinematógrafo en la escuela y para la instrucción de las clases populares. En este punto, resulta interesante constatar cómo los planteamientos en torno al uso del cine como elemento formativo que defendía la Escuela Activa, base de todo el movimiento de reforma de la enseñanza desde finales del siglo XIX, coincidían con los que se le asignaba en la política educativa diseñada por el gobierno fascista italiano. Con respecto a España, aquí es donde hay que situar la figura de Ernesto Giménez Caballero que en 1927 había creado la revista de vanguardia más importante de la época, *La Gaceta Literaria*. En sus páginas se ve el fuerte impacto que causó en Giménez Caballero el conocimiento de la política cultural de la Italia de Mussolini. En su viaje a Italia en 1926, se había entrevistado con el ministro de Educación, Giovanni Gentile y otros intelectuales italianos y, en lo que nos interesa, vio cómo se utilizaba el cine para la formación de las masas. Indudablemente el cine, por su propio carácter, era un elemento propagandístico muy eficaz. Los movimientos autoritarios y totalitarios en auge en la Europa de entreguerras, se dieron cuenta enseguida de las posibilidades que tenía para influir en niños y adultos y supieron explotarlas muy bien. Giménez Caballero trajo a su regreso todo lo que había visto sobre ese uso del cine, que expuso en algunos de sus escritos y proyectó en varias iniciativas en las que participó.

Una de esas iniciativas fue la que dio origen al Comité español de Cinema Educativo que debía ser la representación en España del IICE de Roma. Se creó mediante una disposición de 20 de julio de 1930, a propuesta del ministro de Trabajo y Previsión, Pedro Sangro y Ros de

Olano,²⁴ adscrito a los Servicios especiales del Instituto de Cultura Social del Ministerio de Trabajo. Lo integraban personas muy relevantes como Pedro Salinas, Francisco Ayala, Gregorio Marañón, Cándido Bolívar, Fernando de los Ríos, Lorenzo Luzuriaga y Alberto Jiménez Fraud. Como secretario el propio Giménez Caballero y de tesorero Luis Gómez Mesa.

En sus primeras manifestaciones el Comité destacó el interés del cine para la escuela, y también como medio para la educación popular, pero la mayoría de los intelectuales que formaban este organismo no estaban muy seguros de cómo el cine podía servir para la educación, por ello y dado que todos tenían múltiples ocupaciones en sus respectivos ámbitos, pronto se olvidaron del Comité y, como señala Gómez Mesa, las actividades del mismo se limitaron a las iniciativas que impulsó su secretario: se comenzó la formación de un catálogo de películas para que se utilizaran en las escuelas, se celebraron algunas sesiones de cine para conocer las preferencias del público y se gestionó con algunas empresas exhibidoras que incluyeran en sus programas películas educativas. Los resultados de todo esto fueron muy limitados, pero, como subraya Gómez Mesa, “cuantos colaboramos [en las tareas del Comité] aprendimos mucho de esa experiencia. Comprendimos que era una labor difícil, insistente y decidida, de vocación y fervor, por la cantidad de prejuicios que había que vencer, esto es, convencer los aferrados a las normas viejas de la enseñanza de su error, no considerando auxiliares necesarios de sus afanes al cinema y la *radio*”.²⁵

EL CONGRESO HISPANOAMERICANO DE CINEMATOGRAFÍA Y LOS DEBATES SOBRE EL CINE COMO MEDIO FORMATIVO EN LOS AÑOS TREINTA

Otra actividad importante en la que participaron Luis Gómez Mesa y Ernesto Giménez Caballero en relación con el tema que nos ocupa, fue el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía que se celebró en Madrid, del 2 al 12 de octubre de 1931. Como señala Marta García Carrión, la celebración del Congreso “ha de situarse en relación con dos cuestiones principales. En primer lugar, la voluntad de creación de ‘un cine nacional’, una cinematografía con un contenido que respondiera a la idiosincrasia española, cuestión que ocupó un papel medular en la cinematografía española al menos desde los años veinte. En segundo término, la importante presencia de los discursos hispanoamericanistas en la cultura y política española a lo largo del primer tercio del siglo”.²⁶

Los artífices de su organización fueron Fernando Viola y Pedro Sangro y Ros de Olano. El Congreso se dividió en cinco sesiones. La tercera se centró en el cine cultural y educativo y en ella participaron además de los dos citados, otros escritores, intelectuales y pedagogos que en estos años trabajaban en pro del desarrollo en España del cinema educativo y del acercamiento del mismo a las clases populares: Antonio Armenta, Guillermo Díaz Plaja, Fernando G. Mantilla, José Val del Omar, Manuel Fernández Alvar...

Luis Gómez Mesa presentó una ponencia, “Cine cultural y educativo”, en la que criticaba el cine americano y su carácter puramente comercial, a diferencia del cine europeo más preocupado por los elementos culturales, formativos y por sus valores artísticos. Con-

²⁴ Pedro Sangro había mostrado ya su interés en diversos foros por “el cinematógrafo educativo” y a la sazón era miembro del IICE de Roma. Véase *Revista Semanal Ilustrada*, Madrid, 1841, 13 de abril de 1929, pp. 246-248.

²⁵ Luis Gómez Mesa, “España en el mundo sin fronteras del cinema educativo”, Madrid, Publicaciones de la “*Revista de las Españas*”, 14 (1935), p. 5.

²⁶ Marta García Carrión, “Nacionalismo español y proyección hispanoamericanista: En Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931”, en Ángeles Barrio, Jorge de Hoyos Puente y Rebeca Saavedra (coords.): *Nuevos horizontes del pasado culturas políticas, identidades y formas de representación*, Ediciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2011. Texto incluido en el CD que acompaña al libro.

sideraba lo realizado por Francia e Italia como ejemplos a seguir. Con respecto a los países hispanoamericanos destacaba la importancia de la labor del Instituto de Cinematografía Chileno para la incorporación del cinematógrafo a la actividad docente del maestro en las escuelas. En la última parte de su ponencia hablaba de España y de lo realizado hasta entonces en relación con el cine educativo.

La ponencia de Ernesto Giménez Caballero llevaba por título: “¿Qué debe entender el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía por film educativo?”. En la misma trataba de precisar una definición de cine educativo: “Se ha intentado varias veces, y por técnicas reconocidas, encuadrar en una breve definición lo que sea el ‘film educativo’. Quizá la más acertada haya sido la de Mr. Jules Destrée al conceptuar la película educativa como aquella que, excluyendo todo propósito lucrativo puede ser utilizada como complemento de una enseñanza cualquiera. Siendo bastante genérica y pura, esta definición no es totalizadora. A mi entender habría que clasificar el film en sus relaciones con la cultura humana en tres estadios pedagógicos: 1. Film instructivo; 2. Film educativo y 3. Film cultural.

El *film instructivo* es aquel dirigido exclusivamente a un medio que pudiera llamarse técnico (grupos escolares, grupos operarios, etc.). El *film educativo* sería aquel que persiguiese un fin superior al simple de acumular conocimientos en quien no los tiene, esto es: dirigir su vocación y su interés vital educándolos. En cuanto al *film cultural* será aquel que aborde grandes masas humanas en espectáculos gratuitos o comerciales, aportando, a tales masas un complemento específico de ilustración, de cultivo, de nueva visión de las cosas del mundo [...]. Por eso, yo ensancho el campo definitivo de Jules Destrée y aún el legalmente admitido por la Sociedad de Naciones [...]. Según Destrée y la Sociedad de Naciones, lo ‘educativo’ debe permanecer adscrito a finalidades no lucrativas, no comerciales, a grupos de carácter pedagógico, estatal, y de ningún modo industrial. Tal restricción —exacta, tal vez para el film instructivo y el film educativo— no sirve para todas aquellas películas que, poseyendo carácter comercial y público, llevan en sí un porcentaje a veces importantísimo de ‘cultura’, de educación popular y humana. En rigor, podría afirmarse de todo film, como afirmaba Cervantes de todo libro (que por malo que fuere siempre tenía algo bueno), que todo film, aún el más escandalosamente comercial y vulgar, lleva gérmenes de cultura”.²⁷

Con estas consideraciones, Giménez Caballero se adelantaba a su época y anticipaba lo que, bastantes décadas después, ha sido aceptado por pedagogos y docentes. El considerar que toda película puede ser un instrumento auxiliar de formación, pues refleja en su concepción, contenidos, escenografía, planteamientos, desarrollo de la acción...; los modos de representación de una sociedad en una época determinada. Pero en estos años todavía estaba muy vivo el debate sobre la utilización formativa del cine y su carácter moralizante o dañino, así como su capacidad de influir en los comportamientos y modelar formas de actuación.

Lo discutido en el conjunto de esta sesión, y más en concreto las intervenciones de Gómez Mesa y Giménez Caballero, fueron contestadas muy pronto desde posturas críticas de izquierda proclives a la utilización del cine soviético como instrumento de formación, tanto de los escolares como de las “masas”.

El abanderado de esa línea fue Mateo Santos, director literario de *Popular Film* desde su aparición en 1926 hasta 1934,²⁸ que entabló un fuerte debate en las páginas de la revista

²⁷ Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. 1931, 2 al 12 de octubre. Madrid, Madrid, Hijos de M.G. Hernández, Santander, 1931. Tomo I (Ponencia de Luis Gómez Mesa, pp. 95-97 y 101-112, y Ponencia de Ernesto Giménez Caballero, pp. 112-116).

²⁸ Tras dejar la dirección de la revista, Mateo Santos empezó a trabajar como documentalista en un proyecto, Estampas de la Península, que pretendía recoger en una serie de cortometrajes, diferentes lugares. Sólo

con Gómez Mesa, delegado en Madrid y colaborador de la misma. Sin entrar en el fondo de la cuestión, si resulta interesante destacar como, en los años de 1931 a 1936, la utilización del cine como elemento formativo estuvo en el centro de cualquier planteamiento de política cultural desde el gobierno y las diferentes posturas en relación con ese carácter, se discutieron ampliamente en diversos foros, sobre todo desde la prensa diaria y en revistas como la ya mencionada *Popular Film* o *Nuestro Cinema* dirigida por Juan Piqueras, quien, a través de las páginas de la revista, insistió una y otra vez en la importancia del cine como medio de formación educativa y cultural: “Nadie ignora ya —escribía en 1935— que el cine es hoy, al mismo tiempo que una industria, un vehículo de civilización y cultura altamente eficaz cuando este cine se encuentra en manos que saben utilizarlo dignamente”.²⁹

Con anterioridad Mateo Santos había escrito en *Popular Film*: “La República conoce la potencialidad y eficacia del cinema como medio de enseñanza. La película, con sus imágenes en movimiento, llega más rápidamente a la inteligencia sin cultivar o poco cultivada que el libro con sus definiciones y teoremas [...]. La selección de films que se utilizan como elemento pedagógico requiere sumo cuidado. Los que se dediquen a educar a la masa han de tener un carácter social. Hay cintas rusas que no debe temer la República por tendencia a la propaganda del régimen soviético [...]. Hay películas soviéticas, como ‘La línea general’ de Sergio M. Eisenstein, que excitan el amor a la tierra y que enseñan cómo hay que labrarla para que dé mayor rendimiento [...]. En España, donde tan arraigado está el individualismo [...] estas cintas de tendencia socialista, son muy beneficiosas para la masa”.³⁰

A pesar de esa defensa de los aspectos positivos que encerraba el cine soviético para la educación popular, los dirigentes republicanos manifestaron siempre su recelo hacia el mismo por su fuerte carga ideológica y de propaganda, por lo que prohibían su exhibición en salas cinematográficas. Esto hizo que las películas se proyectaran de forma semiclandestina en sesiones especiales en los cineclubes. Así, por ejemplo, como informa Mateo Santos en *Popular Film*, *El acorazado Potemkin* se presentó en el Ateneo de Madrid ante un público de “escritores, intelectuales y hombres de ciencia”.³¹

EL CINE Y LAS MISIONES PEDAGÓGICAS DURANTE LA REPÚBLICA

En el proyecto educativo republicano, el cinematógrafo tuvo amplia presencia, tanto como material auxiliar en el proceso educativo en los centros escolares como instrumento para la formación de un pueblo en el que las tasas de analfabetismo en la población adulta eran muy elevadas. Como ocurriera con anterioridad, las iniciativas oficiales partieron de los Ministerios de Trabajo, Agricultura e Instrucción Pública. De los tres, el más activo fue el Ministerio de Agricultura que creó, mediante una orden de 2 de mayo de 1933, un Servicio Central de Cinematografía. En cuanto al Ministerio de Instrucción Pública lo más relevante, en este sentido, fue la labor desarrollada por el Patronato de Misiones Pedagógicas en el ámbito de la cultura popular.

llegó a rodarse uno: Estampas de España: Córdoba (1934). Véase Anna María Bragulat, “Mateo Santos i la generació de *Popular Film*”, en *Cinemàtograf*, 1, 2ª época (1992), pp. 121-131.

²⁹ *Nuestro Cinema*, 2ª época, agosto de 1935, p. 4. Véase también Fernando Redondo Neira, “Los discursos críticos cinematográficos de los años treinta al servicio de los valores republicanos”, en Antonio Checa *et al.* (coords.), *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*, Fragua /Asociación de Historiadores de la Comunicación, Madrid, 2007.

³⁰ Mateo Santos, “La cruzada de la cultura. Misiones Pedagógicas”, *Popular Film*, 287, 11 de febrero de 1932, p. 1.

³¹ Mateo Santos, “El cinema al servicio de las ideas”, *Popular Film*, 257, 16 de julio de 1931.

Ya se aludió a las cátedras ambulantes promovidas por instituciones públicas y privadas que iban a los pueblos para enseñar a los campesinos nuevas técnicas y mejoras agropecuarias, lo que también se hacía en las escuelas rurales. Las personas se desplazaban en trenes y camiones y entre el material que llevaban, estaba siempre el proyector de cine. En España esto había tomado cuerpo en la segunda mitad de los años veinte, aunque ya para entonces era un fenómeno muy extendido en otros países. A pesar de que se reconocía la indudable utilidad de estas “escuelas itinerantes”, el problema en nuestro país era la falta de recursos económicos, de ahí que fueran numerosas las iniciativas que se tomaron, pero sin apenas continuidad.

Los dirigentes republicanos estaban convencidos de la utilidad de esas actividades para llevar la cultura a las zonas más olvidadas de la geografía peninsular, así, un par de semanas después de la proclamación de la República, un decreto de 29 de abril firmado por el ministro de Instrucción Pública Marcelino Domingo, creaba el Patronato de Misiones Pedagógicas. En el Preámbulo se precisaba el espíritu que subyacía a su creación: “Se trata de llevar a las gentes, con preferencia a las que habitan en localidades rurales, el aliento del progreso y los medios de participar en él, en sus estímulos morales y en los ejemplos del avance universal, de modo que los pueblos todos de España, aún los apartados, participen en las ventajas y goces nobles reservados hoy a los centros urbanos”.³² De acuerdo con esto, los objetivos que se marcaban eran: orientar y ayudar a los maestros de las zonas rurales, acercar las expresiones de la llamada “alta cultura” a la población rural e inculcarle los principios democráticos y los valores ciudadanos que había traído la República.

El Patronato, que dependía del Ministerio de Instrucción Pública, se constituyó el 29 de mayo de 1931. Tenía su sede en el Museo Pedagógico Nacional y como director del mismo se nombró a Manuel Bartolomé Cossío que aceptó a pesar de su avanzada edad y delicada salud, pues las Misiones significaban el reconocimiento de los esfuerzos realizados desde décadas atrás por reformar la enseñanza y extender la cultura a todas las personas sin distinción. Se estructuró en una serie de Servicios que contribuían a la organización de las diferentes Misiones: Biblioteca circulante, Música, Cine y Proyecciones fijas, Coro y Teatro del Pueblo, Museo Circulante, Retablo de Fantoques (Guiñol) y Cursos para maestros.

En cuanto a los “misioneros” eran en su mayoría jóvenes estudiantes de Magisterio, pero también iban otros estudiantes universitarios y jóvenes artistas, escritores, cineastas... imbuidos de los principios y valores republicanos. “Luis Cernuda, Rafael Dieste, Ramón Gaya, José Val del Omar: estos eran algunos de los jóvenes entusiastas que, inspirados por Manuel Bartolomé Cossío, recorrían las tierras remotas de España. Había muchos más: Alejandro Casona y Eduardo Torner con el teatro de las Misiones, el folklorista Agapito Mazaruela, los periodistas Pablo de Andrés Cobos y Enrique de Azcoaga, Carmen Conde [...], otras mujeres preclaras como María y Matilde Moliner así como María Zambrano [...] y, por supuesto muchos maestros, pedagogos e inspectores de Primera Enseñanza de las zonas de actuación y que constituían las columnas básicas y más profesionales de esta singular experiencia de educación popular”.³³

La primera Misión tuvo lugar en Ayllón (Segovia) entre el 16 y el 23 de diciembre de 1931. En la *Memoria* que publicó el Patronato en 1934 de la actividad de las Misiones en los años 1932 y 1933, se señala que se realizaron 70 Misiones Pedagógicas, y se visitaron 300 pueblos de 27 provincias. En la misma y con referencia a la Sección de Cine y Pro-

³² *Gaceta de Madrid*, 150, 30 de mayo de 1931, pp. 1033-1034. Véase Francisco Canes Garrido, “Las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República”, *Revista Complutense de Educación*, 4 (1), 1993, pp. 147-168.

³³ Gonzalo Sáenz De Buruaga, “Las Misiones Pedagógicas y la utopía cinematográfica de Val del Omar”, *Cinematògraf*, 3, 2ª época (2001), pp. 214-215.

yecciones Fijas se indica que se contaba con 26 proyectores de las marcas Kodascope y Argus para películas de 16 mm, y 2 más de la marca Zeiss Ikon para películas de 35 mm. Se disponía además de 156 películas de 16 mm: 19 de temas agrarios, 34 geográficas, 4 históricas, 20 de ciencias naturales, 17 de lecciones sobre objetos diversos, 7 sanitarias, 14 relativas a industrias, 8 de física, 12 de dibujos animados y 21 cómicas. De las 18 películas de 35 mm, 9 eran de geografía, 5 de agricultura y 4 referidas a industrias. Se precisaba además que, entre el 5 de agosto de 1932 y el 31 de diciembre de 1933, se realizaron 2.395 proyecciones cinematográficas, algunas en centros de enseñanza de Madrid.³⁴ En los primeros meses de 1934 se aumentó el número de proyectores a 36, uno de ellos sonoro y el de películas a 411.

Las películas educativas y los documentales de divulgación que proyectaban las Misiones, procedían de la colección de Películas Pedagógicas de Eastman (Kodak) cuyo representante en España era Luis Pacheco, que proporcionaba la película virgen de Kodak a cambio de tener copia del material filmado en las Misiones y de que, en las mismas, se proyectaran las películas educativas de la casa que representaba. Entre los cineastas que iban en las Misiones, además de Luis Pacheco, citemos a Eduardo García Maroto, Carlos Velo, Guillermo Fernández Zúñiga, Rafael Gil, Gonzalo Menéndez Pidal, Cecilio Paniagua y, sobre todo, José Val del Omar quien rodó más de 40 documentales en 16 mm sobre las Misiones en diferentes pueblos, la mayor parte de los cuales se han perdido. Val del Omar fue el único cineasta acreditado como tal en las *Memorias* de 1934 y 1935 del Patronato de Misiones Pedagógicas. Lo que sobre todo fotografió y filmó fue el “paisaje humano” en su dimensión antropológica, los rostros de los niños y mayores que contemplaban extasiados unas imágenes que les producían “asombro, fascinación, gozo, ensoñación, carcajadas y a veces susto”.³⁵ Pero lo que también interesa de Val del Omar son sus propuestas concretas de utilización de las tecnologías en el sistema educativo, tal y como detalla en su “Proposición para cinematografía infantil”, escrito fechado en noviembre de 1931.³⁶

La historia de las Misiones Pedagógicas va unida a los avatares de la propia República. Ya en la etapa del “bienio negro”, en junio de 1934, se aprobó en las Cortes la reducción a la mitad del presupuesto destinado a las Misiones. Al año siguiente se redujo aún más, con lo que fueron muy pocas las que pudieron realizarse. El inicio de la guerra civil supuso el fin de esta experiencia.

EL CINE EN LOS CENTROS DOCENTES. LOS CINECLUBES

Se sabe que el cine se utilizó en los centros docentes de primaria y secundaria como material auxiliar, se conocen algunas de estas experiencias. El libro ya citado de Ángel Llorca, *El cinematógrafo educativo*, fue ampliamente difundido en las escuelas, y escritores, críticos de cine y pedagogos publicaron en estos años numerosos estudios sobre su carácter formativo y las diversas experiencias que se estaban realizando en otros países europeos en tal sentido. Mencionemos a modo de ejemplo los trabajos de Luis Gómez Mesa,³⁷

³⁴ Véanse: Ramón Cuesta y María Dolores Cabra Loredo, *Misiones Pedagógicas. Septiembre de 1931–diciembre de 1933. Informe I*, Ediciones El Museo Universal, Madrid, 1992, pp. 85-90; y el trabajo pionero de Eugenio Otero Urtaza, *Las Misiones Pedagógicas: una experiencia de educación popular*, Edición do Castro, Sada (A Coruña), 1982.

³⁵ Román Gubern, *Val del Omar, cinemista*, Los libros de la estrella, Granada, 2004, p. 23.

³⁶ Gonzalo Sáenz de Buruaga, y María José Val del Omar, *Val del Omar sin fin*, Diputación Provincial, Granada, 1992, pp. 55-56.

³⁷ Como *Los films de dibujos animados*, CIAP, Madrid, 1930; *Cinema educativo y cultural (aportaciones informativas)*, M. G. Hernández, Madrid, 1931; el ya citado, *España en el mundo sin fronteras del cinema edu-*

el libro de Fidel Blanco Castilla, *El cinema educativo y Gracián pedagogo*³⁸ o el de Manuel Fernández Alvar, *Cinematografía pedagógica y educativa*.³⁹ Este libro fue resultado del estudio que llevó a cabo sobre el tema en varios países europeos gracias a una beca de la JAE y del Ministerio de Instrucción Pública.

Aunque la presencia del cine en la universidad en su vinculación con la ciencia se remonta en España a una década antes,⁴⁰ Guillermo Díaz Plaja se consideraba, en el texto que publicó en 1933, el introductor del cine en el recinto universitario y así fue en los ámbitos a los que alude: “Me ha cabido la fortuna [...] de haber presidido la introducción del hecho cinematográfico en los recintos académicos de nuestro país. La primera vez, como hecho estético en un curso oficial de conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona, aplicando al nuevo hecho, según aconseja Levinson, el rigor de una tesis doctoral; la segunda estudiando las posibilidades del cinema como instrumento educativo en el Seminario de Pedagogía de Barcelona y en los Cursos de verano para magisterio, organizados por la Generalitat de Cataluña”.⁴¹ El curso oficial de conferencias que menciona (“Curs Universitari de Cinema”) y del que fue director, se celebró entre el 27 de febrero y el 9 de abril de 1932. Intervinieron especialistas que abordaron temas muy diversos (sobre arte, música, literatura, estética...) en su relación con el cine y, como no podía faltar, se trató de su carácter pedagógico.⁴²

En el campo de las relaciones entre cine, ciencia y universidad durante la Segunda República destacaron las aportaciones de una serie de científicos que utilizaron el cine como instrumento para sus investigaciones y para la docencia. Así, el histólogo Isaac Costero Tudanca, discípulo de Pío del Río Hortega, filmó la primera película a nivel mundial sobre el comportamiento de la microglía del encéfalo humano en cultivo, mientras disfrutaba de una beca de la JAE en el Instituto Erlich de Frankfurt, en donde estuvo entre 1930 y 1932. Al regresar a España se incorporó de nuevo al laboratorio de Pío del Río. Este último presentaría la película en varios institutos y universidades españolas.⁴³ Por otra parte,

cativo, que recoge una conferencia que pronunció en la Unión Iberoamericana el 29 de mayo de 1935, o *Autenticidad del cinema. Teorías sin trampa*, Imprenta de Galo Sáez, Madrid, 1936. Sobre este autor puede verse: “Luis Gómez Mesa: Crítico e historiador cinematográfico. El cine, obra de arte y cultura”. Monográfico, *Antrophos*, 58 (1986).

³⁸ Francisco Beltrán, Madrid, 1933.

³⁹ Ed. J. M. Yagües, Madrid [1936].

⁴⁰ Por ejemplo, se tiene noticia de que en la Universidad de Barcelona se pronunció en 1915 una conferencia sobre “Cinematografía científica”, y en 1916 se realizaron algunas películas sobre experimentos de Bioquímica en la Universidad de Zaragoza. Citado por Joan Ferrés Prat, “Cine y educación: ¿desconocidos, rivales o aliados?”, *Educación social. Revista de intervención socioeducativa*, 39 (2008), p. 21.

⁴¹ “El cine en la escuela”, A. C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, GATEPAC, 10, abril-junio de 1933, p. 39.

⁴² Guillermo Díaz-Plaja recogió en el apartado “Estética del cine mudo” de su libro *El engaño a los ojos (Notas de estética menor)*, Destino, Barcelona, 1943, el texto en catalán que redactó en 1930: “Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film”, que le iba a servir como guía para el curso. Este texto fue publicado originalmente en Barcelona, Publicaciones de *La Revista*, 1930, con un prólogo de Sebastià Gasch. Véase Fernando Redondo Neira, “Aproximación al conocimiento de las primeras realizaciones en el uso didáctico del cine en la Universidad española. Noticias y testimonio”. Edición digital a partir de *Quaderns de Cine*, núm. 1 [2007], [Alicante]: Vicerectorat d'Extensió Universitària, Universitat d'Alacant, D. L. 2007, pp. 7-17. <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=28542>; y José María Caparrós, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, Ediciones de la Universidad, Barcelona, 1981, p. 32. De este mismo autor también puede verse “Guillermo Díaz Plaja, introductor del cinema a la Universitat”, *D'Art*, II (marzo de 1985), pp. 353-354, y “Primer curs universitari de cinema”, en José María Caparrós et al., *El cinema educatiu i la seua incidència a Catalunya (Dels orígens a 1939)*, pp. 65-68.

⁴³ Véase Augusto Fernández Guardiola, *Las neurociencias en el exilio español en México*, FCE/ Secretaría de Educación Pública/ Conacyt, México, 2003. Edición digital en <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/ciencia/volumen3> (Capítulo III Isaac Costero Tudanca).

el catedrático de Zoología de la Universidad de Madrid, Enrique Rioja Lo Bianco, utilizaba películas en sus clases y en las conferencias que pronunciaba.

En esta línea no se puede dejar de mencionar a Carlos Velo y a Guillermo Fernández Zúñiga, licenciados ambos en Ciencias Naturales, en 1932, por la Universidad Central. Tanto Velo como Fernández Zúñiga participaron en las Misiones Pedagógicas y realizaron la película *La vida de las abejas* en el laboratorio de Entomología del Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Esta película sirvió de apoyo a Carlos Velo para su tesis doctoral sobre la comunicación de las abejas. Empezaron después un segundo documental sobre la vida de las hormigas que no llegó a terminarse.

Carlos Velo, como otros docentes y estudiantes de la época, participó activamente en el movimiento de los cineclubes. A través de los mismos muchos jóvenes descubrían el cine y sus posibilidades en los campos pedagógico, artístico y de compromiso político. Los cineclubes habían surgido en Francia en la segunda mitad del siglo XX con el objetivo de hacer del cine un medio de expresión cultural y artístico por oposición a la mediocridad, vulgaridad y conformismo del cine comercial. En un primer momento, el movimiento se restringió a artistas, intelectuales y estudiantes universitarios, pero pronto se trataron de abrir a un público más amplio, comprometido con una realidad social y política.

En España, antes de la proclamación de la República, hubo algunas experiencias pioneras, entre las que sobresale el Cineclub Español (Cine Goya de Madrid) que auspiciaron los redactores y colaboradores de *La Gaceta Literaria*, con Giménez Caballero al frente. En el Cineclub Español se dieron a conocer las películas del que se consideraba entonces el mejor representante del cine científico, Jean Painlevé. Sus películas: *Les oursins*, *Hya* y *Bernard L'ermite* se proyectaron en mayo de 1930, presentadas por Gregorio Marañón.⁴⁴ Un año antes, el semanario cultural barcelonés *Mirador* empezó a organizar las “Sessions Mirador” donde se proyectaban cortometrajes, documentales, películas de vanguardia y todas aquellas que no tenían cabida en las salas comerciales.

Durante la Segunda República el movimiento de los cineclubes experimentó un amplio desarrollo. José María Caparrós ha contabilizado la existencia de veintinueve de los que se conoce su programación, salvo de cuatro.⁴⁵ De los que funcionaron en estos años interesa destacar, en relación con lo que se estudia, el Cineclub de la Federación Universitaria Escolar (FUE) y el Cinestudio Universitario. El primero se creó en 1933 y en su fundación participó Carlos Velo que recuerda: “Era el ambiente del café de La Granja, que estaba en la calle de Alcalá [...], allí fraguamos los planes del cineclub de la FUE [...]. En el cineclub participaba Fernando G. Mantilla. Él fue quien me enseñó cómo conseguir los medios para producir, cómo trabajar y con qué herramientas dirigir cine de cortometraje. Con Mantilla viajamos a Francia comisionados por la FUE y allí encontramos los documentales de Jean Painlevé, que influyeron decididamente en mi trabajo. El cineclub era casi un centro de conspiración: había intervención de la policía para que no pasáramos *El acorazado Potemkin*. Pero encontramos un subterfugio para pasar las películas donde hoy está el Palacio de la Prensa: realizábamos las proyecciones en el primer piso y no a nivel de la acera, lo cual impedía a la policía entrar, ya que para eso necesitaba un mandato especial [...]. Traíamos los filmes rusos prohibidos por la Dirección de Seguridad. Siempre estaba lleno, la gente se sentaba en el suelo”.⁴⁶

⁴⁴ *La Gaceta Literaria*, Madrid, 83, 1 de junio de 1930, p. 5.

⁴⁵ José María Caparrós Lera, *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*, pp. 29-31. Véase también Asier Aranzubia Cob, “Julián Antonio Ramírez: Inventario de actividades fílmicas”, *Ikusgaiak*, 6 (2003), p. 146 y ss.

⁴⁶ Alberto García Ferrer, “De memoria: Carlos Velo”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009, p. 140. Edición digital a partir de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410 (agosto 1984), pp. 139-145. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-memoria-carlos-velo/>.

En cuanto al Cinestudio Universitario fue una de las primeras iniciativas que salió del V Congreso Nacional de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos (UFEH, confederación nacional de todas las FUEs provinciales), que se celebró en Madrid, en diciembre de 1935. Surgió con el objetivo principal de revisar, con una finalidad educativa (de ahí su nombre), las películas españolas producidas antes de la llegada del cine sonoro. Su sesión inaugural tuvo lugar el 1 de febrero de 1936 en el cine Génova. De vida muy corta, su última sesión se celebró el 21 de marzo.⁴⁷

EPÍLOGO

En los años de la República, como se ha visto, se tomaron, a nivel de gobierno, una serie de medidas tendentes a la utilización del cinematógrafo como un medio auxiliar en los centros docentes y como instrumento para divulgar la cultura y conocimientos prácticos entre las clases populares y en el medio rural. De igual manera el gobierno de la Generalitat de Catalunya, tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1932, empezó a diseñar su propia política en este ámbito. El primer paso fue la creación de un Comité de Cinema en septiembre de 1932 que se organizó en cinco comisiones, una de ellas el cine en la escuela. Las medidas tomadas por el gobierno autónomo se sumaron al amplio movimiento de renovación pedagógica que se estaba llevando a cabo en Cataluña desde principios de siglo, y en el que el cine como instrumento auxiliar en la escuela tenía un significativo papel.

El estallido de la guerra civil supuso el final de una gran parte de las iniciativas pedagógicas y culturales en la línea de lo descrito, o bien se les dio otro carácter supeditado a la evolución militar de la contienda en una y otra zona, y a un progresivo proceso de radicalización ideológica y de control propagandístico, dada la temprana internalización del conflicto bélico.

La instauración del régimen franquista comportó una regresión en materia de educación y cultura en relación con lo desarrollado en el primer tercio del siglo en España. El nacional catolicismo impregnó toda la labor política llevada a cabo desde el Ministerio de Educación Nacional y ello afectó, como es lógico, al cine en su vinculación al proceso formativo en los distintos niveles docentes.