



Comunicar

ISSN: 1134-3478

info@grupocomunicar.com

Grupo Comunicar

España

Gómez de Benito, José Luis
Psicología, cine y educación
Comunicar, núm. 7, octubre, 1996
Grupo Comunicar
Huelva, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800725>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Reflexiones

Psicología, cine y educación

José Luis Gómez de Benito

Nos adentramos con este artículo en la doble psicología del arte del cine: la del creador de imágenes y la del espectador. El autor va exponiendo los distintos elementos que crean ambas concluyendo con dos ideas de radical importancia: la capacidad de influenciar a las personas que tiene el séptimo arte y la necesidad absoluta de que esta afirmación no nos lleve a rechazar el cine sino todo lo contrario, a encontrar la forma de enseñar a conocerlo y a ser precavidos ante «embrujo» desde la misma escuela.

Lamentarnos de que los niños y los jóvenes de hoy día se pasan las horas muertas ante el televisor no conduce a nada. Hay que enseñarles a ver cine. Sólo así se les capacitará para contemplar las imágenes con sentido crítico. Pero enseñar cine no es fácil. No se puede improvisar. Hay que prepararse. En el presente artículo se recogen algunas reflexiones sobre los procesos psicológicos implicados en la creación del film y sobre la psicología del espectador de cine. Se pretende con ello facilitar el camino que decidan andar los que deseen enseñar cine.

El profesor que para enseñar cine a sus alumnos se limitara, sin más, a reproducir las iniciativas y experiencias reseñadas en las páginas de algún libro, estaría adoptando una actitud que sólo podría servirle si sus pretensiones fueran mínimas: las de salir del paso o poco más, porque la tarea de enseñar cine no se puede improvisar. «Como todo medio didáctico, el cine necesita de una preparación previa a su utilización en el medio escolar», ha

señalado Flores (1982).

Y es que enseñar cine no es fácil. Requiere una sólida base, una preparación. Para enseñar cine es preciso antes que nada conocerlo, y a ser posible amarlo, o por lo menos admirarlo como un arte que, como los demás, está por encima de las ideologías y de las estructuras mentales preconcebidas. Sólo así la enseñanza del cine, sea como fuere, transmitirá veracidad y prenderá en los alumnos. Lo demás serán juegos de artificio, esnobismo o manipulación. Coll, Selva y Solá (1995) han escrito una serie de artículos sobre cine en la revista *Cuadernos de Pedagogía*. En uno de ellos, titulado «El cine en la Reforma Educativa», se puede leer que «existe la constatación de que, para muchos profesores, los medios de comunicación audiovisual no precisan de un conocimiento teórico... Este prejuicio, totalmente infundado, está generalizado en todos los niveles de la enseñanza... Y contiene otra apreciación: la ausencia absoluta de preparación, ni teórica ni didáctica respecto al tema».

Efectivamente, en lo que al cine respecta, no basta con tener afición, ni con haber visto muchas películas. Para comprender el fondo de lo que las imágenes cinematográficas pueden llegar a decir, hace falta ser reflexivo y crítico, evitar el peligro de ver cine de manera pasiva. En otro artículo de la revista citada anteriormente, titulado «La formación del profesorado», las mismas autoras escriben que, para que los espectadores comprendan las imágenes, tienen que llegar a conocer «los mecanismos de significación del filme. Sin esta transformación, que requiere una preparación y una mínima formación previa, el uso que hagamos del cine en nuestra práctica docente tendrá siempre algún que otro déficit».

Desde un punto de vista meramente técnico, el cine consiste en la grabación, en una cinta de celuloide, de una serie de imágenes que después son proyectadas en una pantalla. Pero en una cinta de celuloide no se puede grabar todo lo que el ojo humano es capaz de ver; tampoco es necesario. De ahí que un film no represente toda la realidad, sino una parte de ella. Lo cual significa que al ser representada la realidad se transforma. El realizador entonces actúa como un mago que determina dos cuestiones claves: con qué porción de la realidad va a trabajar y cómo la va a exponer a los ojos del espectador.

Su elección dependerá de su peculiar modo de ver el mundo, de sentir las cosas y de juzgar a sus semejantes, y sobre todo dependerá del mensaje que quiera transmitir. Cuando el resultado sea una obra bella, que dé a conocer la naturaleza y ennoblezca al hombre, estaremos ante un creador, ante un artista. Consideraremos primordial que algunas de sus peculiaridades psicológicas sean conocidas por quien deseé saber algo de cine y, con mayor motivo, para quien pretenda enseñarlo.

Psicología del creador de imágenes

El realizador, al frente de un equipo de colaboradores, es un narrador de historias con imágenes. Los motivos que le pueden impulsar a hacerlo seguramente coinciden con los del resto de los artistas: conseguir la «auto-realización» de que hablaba Maslow, buscar el único modo de encauzar su búsqueda de perfección en medio de un mundo imperfecto y, en menor medida, sentirse reconocido socialmente y ganar dinero.

Para enseñar cine es preciso antes que nada conocerlo, y a ser posible amarlo, o por lo menos admirarlo como un arte que, como los demás, está por encima de las ideologías y de las estructuras mentales preconcebidas.

A veces se vale de sus fantasías (Fellini), de sus obsesiones (Woody Allen) y represiones (Buñuel), de sus miedos (Polanski), etc. para sublimarlo todo a través del arte. Incluso puede valerse de su quebrada salud, como hizo Jean Vigo, que casi moribundo rodó *L'Atalante*, cuyos personajes despliegan torrentes de vitalidad.

Partiendo de un punto de vista psicológico, si tuviéramos que destacar las características que más definen a un realizador destacaríamos cuatro: la resonancia interior, la empatía visual, la curiosidad y la originalidad.

Resonancia interior. El diccionario define la resonancia como la prolongación del sonido. Como rasgo del carácter en las personas o en los niños, Gall (1972) la describe como la mayor o menor «permanencia bajo el choque de las impresiones». Por último, los estudiosos de la enseñanza del arte señalan que la resonancia es una capacidad para reproducir interiormente los aspectos dinámicos que existen en la naturaleza y en las cosas (Asnheim, 1993). En cualquier caso, la resonancia siempre se relaciona con la repercusión que tienen en nuestra mente las emociones.

Las personas por dentro no somos una «caja vacía», como decía Skinner, y menos los artistas. Los artistas experimentan, como to-

dos, vivencias que les agitan y convueven. Pero ellos vibran de otro modo, quizá con más intensidad ante cosas que a los demás no nos llaman la atención o nos pasan desapercibidas. El mundo íntimo del director cinematográfico, como el de cualquier artista, está cargado de percepciones, emociones y pensamientos peculiares, enaltecido todo ello de tal manera por una sensibilidad fuera de lo común, que su interior hervie como un volcán. Ese estado de efervescencia, de inquietud constante es la fuerza que les impulsa a crear. Los artistas son así y ésa es la condición del arte.

Empatía visual.

La empatía es un término que procede de la terapia. El *Diccionario de Psicología* de Arnold, Eysenck y Meili la define como «el esfuerzo de reproducir en uno mismo los sentimientos ajenos, a fin de comprender a la otra persona». Resumiendo, consiste en *unponerse en el lugar del otro*. Rogers (1983) la propone no sólo como la actitud más característica del terapeuta de su corriente, sino también como una cualidad imprescindible para el profesor que deseé que sus alumnos aprendan más y se comporten mejor. Pero no todo el mundo posee la cualidad empática. Manrique (1982) señala que la empatía necesita una gran sensibilidad, una utilidad especial y sobre todo el haber reorganizado congruentemente el mundo propio experiencial.

Lo que llamamos empatía visual implica sobre todo factores perceptivos (agudeza visual, dotes observadoras, discriminación perceptual...) y factores cognitivos (capacidad de análisis, imaginación, comparaciones, juicios...).

Referida específicamente al director cinematográfico como artista, está formada, a nues-

tro juicio, por la suma de estas dos aptitudes:

1. Aptitud para conseguir que los actores representen con la mayor precisión, es decir, lo más exactamente posible y con el mínimo de gestos, cada uno de los estados de ánimo por los que van pasando a lo largo del rodaje. No hay que olvidar que el cine exige de los actores mayor minuciosidad que el teatro. Un gesto

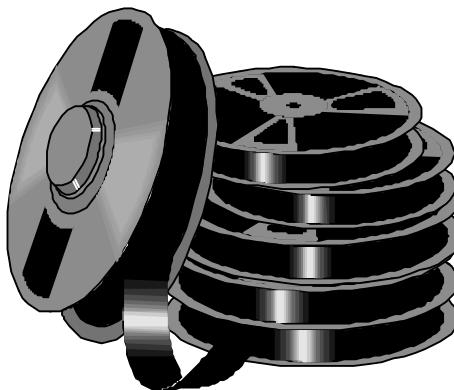
visto después en una pantalla no es igual que visto en un escenario.

Elia Kazan, fundador en 1947 del legendario Actor's Studio con el que contribuyó a formar a actores como Marlon Brando, James Dean, Paul Newman, Lee Remick... puede ser considerado un excelente dominador de esta aptitud.

2. Capacidad para

prever las reacciones que va a adoptar el público cuando contemple las imágenes que está creando. No se trata de estar pendiente de satisfacer los caprichos del público, sino de intuir que las imágenes grabadas van a tener una determinada repercusión en los espectadores, les van a deslumbrar, a hacer sonreír, a conmover o a intrigar. Todos los directores -y diríamos que en mayor medida los nada sospechosos de hacer películas vulgares- tienen muy en cuenta al público cuando trabajan. Podemos leer por ejemplo los testimonios de Renoir, Ford, Bergman, etc. en la recopilación de entrevistas que realizó Sarris (1969). El mensaje que estos destacados directores nos quieren transmitir es que las buenas películas, las películas de calidad, también deben llegar al gran público. A ese arte de conseguir que se despierten sentimientos nobles y que incluso los ojos de las gentes más sencillas disfruten con unas bellas imágenes es a lo que llamamos empatía visual. Chaplin la derrochaba a raudales.

Manejarse bien estas dos aptitudes es la



prueba de un talento que sólo alcanzan los directores mejor dotados, pues ambas constituyen pilares fundamentales de toda creación cinematográfica.

Entendemos por curiosidad el ansia por conocer. Los seres humanos somos curiosos por naturaleza. Pero algunos, entre los que se encuentran los artistas, son más curiosos que los demás. Decía Fellini¹ que «la curiosidad es esencial para quien quiera expresarse visualmente» (Sarris, 1969: 116). A veces esa curiosidad mueve a los realizadores a convertirse en «buscadores de la verdad». Así se desprende al menos de las palabras de Godard: «hay cineastas que buscan la verdad, y si la encuentran, será una verdad bella por necesidad» (Sarris, 1969: 151). También suelen rastrear esa realidad transcendiendo las apariencias. Es la «verdad» con que Velázquez sellaba sus lienzos cuando veía el alma del papa Inocencio X o de los bufones de la Corte. Es la «verdad» ácida con que Buñuel fustigaba las formas de una religiosidad caduca o con que zarandeaba los «encantos» de la burguesía.

Originalidad. Los artistas son exploradores visuales que, incluso aunque les haya salido bien la obra en la que han trabajado, nunca se limitan a repetir lo que otros han conseguido. Sienten la necesidad de hacer algo nuevo, de volver a mirar de una manera distinta aquello que les resulta familiar. Es como si el artista se sintiera llamado a abrir una ventana nunca abierta por nadie, sabiendo que descubrirá detrás algo misterioso que, al mostrarlo después, va a arrojar una luz única sobre este ensombrecido mundo.

Es ese «aroma» distinto con que saben impregnar sus obras los artistas lo que les caracteriza, lo que les eleva a la inmortalidad. En películas de suspense nadie ha sabido dar a la cámara subjetiva un sello tan personal como Hitchcock ni quizás nadie haya sido capaz de mover a los actores con tanta naturalidad como Vigo o Renoir.

Losey afirma que la personalidad de un

realizador cinematográfico tiene que manifestarse en lo que él llama la «firma», es decir, en un estilo que permita ser reconocido inmediatamente. El cine de Antonioni es distinto del de Ford, y el de Bergman se parece poco al de Capra. Con razón escribió Herbert Read (1971) que «cada obra de arte es la expresión de una personalidad o un temperamento particular». En eso consiste esencialmente la originalidad.

Pero si hemos hablado del director de cine, también conviene que digamos algo del público a quien va dirigida la película.

Psicología del espectador

El ocho de diciembre de 1895 los hermanos Lumière realizaron la primera sesión pública del cinematógrafo en el Salón Indo del Gran Café de París. Los sorprendidos espectadores que contemplaban absortos aquel ingenio se llevaron un susto tremendo cuando de repente una máquina de tren pareció salirse de la pantalla y embestirlos. Estaban viendo el corto *La llegada de un tren a la ciudad*. Años más tarde, en 1903, *Asalto y robo de un tren*, un film de Edwin S. Porter, alcanzó un enorme éxito de público entre otras razones porque en él salía el primer plano de un bandido disparando un revólver a la cámara. Como es de suponer, la escena causaba verdadera conmoción en el público. Pero quien verdaderamente transformó el cine en un espectáculo de masas fue Mèlies, que construyó unos estudios en su finca de Montreuil donde realizó películas de ficción como *El mago* (1898) y *Viaje a la Luna* (1902) entre otras.

Habían nacido los dos ingredientes psicológicos que más han contribuido al éxito del cine: la utilización a raudales de las emociones y de la fantasía. Pronto sirvieron las dos de rampa de lanzamiento de algunos elementos básicos de la psicología fílmica, como son fundamentalmente los mecanismos de identificación y proyección, por los cuales el espectador de una película se considera adornado con las cualidades del protagonista o atribuye a un personaje los defectos que él mismo lleva consigo.

Desde entonces todo director de cine, cuando se propone realizar una película, se pregunta ineludiblemente cómo ingeníárselas para despertar en el público unos determinados sentimientos y para introducirle en un mundo en el que le esté permitido soñar. Pero no olvidemos que aunque él asume la dirección principal, hay otros que también son responsables del film: el productor, el guionista, el director de fotografía, el decorador, etc. Por este motivo, Monterde (1986) opina con acierto que «el gran poder de los responsables del film es la capacidad de articular una difusa e implícita demanda social».

Educación perceptiva

Decía Cossío: «Tres cuartas partes, y aún es poco de lo que llega a saber el hombre culto, no lo aprende en los libros, sino viendo las cosas, quiero decir sabiendo verlas» (Huerta y Matamala, 1994). Saber ver las cosas, aprender a contemplarlas no es tarea fácil. Requiere un adiestramiento. Y más si nos encontramos con uno de los hechos que más afectan a la infancia y juventud de hoy día: la tele-adicción. El diario *El País* de 7 de noviembre de 1995 recogía las conclusiones de un reciente estudio dirigido por la Universidad de Granada sobre «la influencia de la televisión en la infancia y adolescencia en Andalucía», según el cual los niños y adolescentes andaluces se pasan más de tres horas diarias viendo la televisión. Es ciertamente preocupante la enorme cantidad de horas que los niños pasan actualmente enfrente del aparato de televisión. Este hecho parece contribuir a agudizar el divorcio existente entre lo que se aprende en las aulas y lo que se vive fuera de ellas. Sobre todo porque, en los ámbitos docentes, son muchos los que desconfían de la incorporación al currículum de medios como el cine y la televisión.

**Si verdaderamente
aprendemos del cine
a admirar la belleza
y a aceptar y a
respetar a los de-
más, es posible
entonces que este-
mos en condiciones
de comenzar a
enseñar cine.**

Algunos psicólogos de la educación (Castillo, Goñi y Bacaicoa, 1995) reconocen que el influjo de los medios audiovisuales sobre las nuevas generaciones está preocupando a amplios sectores responsables de la educación escolar y que abundan quienes encuentran incompatible la incorporación de las imágenes y los sonidos a las formas tradicionales de enseñar.

¿Qué hacer entonces? ¿Nos limitamos a alejar a los niños y a los jóvenes de la pantalla? Evidentemente ésa no es la solución.

De todos modos, diremos que esta desconfianza no es nueva. Ya en 1986, Pablos publicó un libro muy documentado, *Cine y enseñanza*, en el que exponía las conclusiones de una investigación suya encaminada a comprobar varias hipótesis relacionadas con el estilo cognitivo de

los alumnos, la estructura y tema de varios films sobre contenidos docentes, rendimiento y actitud de los alumnos. Con ella intentaba «propiciar un cambio de mentalidad respecto al cine de enseñanza por parte de los elementos humanos intervinientes en la educación institucionalizada». Pues bien, allí confesaba irónicamente que «el hecho de que el cine haya sido un medio poco integrado en el aula, sobre todo si nos referimos al caso español, en la medida en que como dice Cazeneuve es el medio de la imaginación, da pie a pensar que ésta no abunda precisamente dentro de las aulas».

Si el objetivo principal del área de *Educación Artística*, en Educación Primaria, es el desarrollo de las capacidades de percepción e interpretación, podemos entonces plantearnos la posibilidad de educar las percepciones, sobre todo visual y auditiva, como una estrategia para enseñar a ver cine, utilizando trozos de películas adaptadas a la edad de los alumnos. Posteriormente no resultaría difícil diseñar ejercicios encaminados a ejercitar la memoria

visual, la atención, el sentido crítico, el razonamiento, etc. Incluso, podemos recurrir, como hacen Graviz y Pozo (1992) a enseñar -a niños, jóvenes y adultos- «la gramática del idioma audiovisual» mediante juegos en los que puede participar también el resto de la familia. De esta forma, ya desde que son preescolares, a la vez que desarrollan sus capacidades, los niños van aprendiendo cine y se van dando cuenta de que las imágenes pueden influirnos sin que seamos conscientes de ello.

También podemos seguir las sugerencias que nos plantea Walsh (1994), quien, para motivar a niños de más de doce años hacia la lectura, y a la vez hacia el conocimiento del lenguaje cinematográfico, aconseja seleccionar películas basadas en libros, de forma que los niños unas veces vean primero la película para leer luego la novela, y otras a la inversa.

El cine es un medio nuevo, cuya eficacia como instrumento de aprendizaje está aún sin explorar. Pero ya se han puesto en marcha algunas investigaciones. Mencionábamos antes la de Pablos; otras vienen ya explicitadas en libros como el de Krasny (1986), donde se mencionan algunos estudios sobre las diferencias entre los aprendizajes derivados de haber visto una película, de haber escuchado una narración o de haberla leído directamente en un libro.

Si es cierto que la Reforma Educativa en España ha apostado por la inclusión de la «Educación en Medios de Comunicación» en los diseños curriculares, también es cierto que no conviene hacerlo por mera innovación, sino -como dice Aguaded (1995) a propósito de los medios audiovisuales- «para fomentar en los alumnos de hoy los resortes necesarios, que les permitan emplear los nuevos medios de forma crítica y creativa». Sólo así el cine (como arte) seguirá siendo capaz de aportar algo importante al desarrollo y realización personales, así como al estudio y comprensión de la naturaleza humana, de los pueblos y de la vida en general.

Si verdaderamente aprendemos del cine a admirar la belleza y a aceptar y a respetar a los

demás, es posible entonces que estemos en condiciones de comenzar a enseñar cine. No olvidemos que, con una novela, un poema o una película, con el arte en general «se puede mejorar el mundo», como acaba de decir Kazan durante el homenaje que le ha tributado el 46º Festival de Cine de Berlín (Comas, 1996).

José Luis Gómez de Benito es profesor del Departamento de Psicología de la Universidad de Huelva.

Notas

¹Las afirmaciones de directores de cine utilizadas en este artículo se han obtenido del libro *Entrevistas con directores de cine* que Andrew Sarris (1969) publicó en la editorial Novelas y Cuentos de Madrid.

Referencias

- AGUADEDGÓMEZ, J.I. (1995): «La Educación en Medios de Comunicación, más allá de la transversalidad», en *Comunicar*, 4; pp. 111-113.
- ARNHEIM, R. (1993): *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona, Paidós; pág. 47.
- CASTAÑO, C., GOÑI, A. y BACAICOA, F. (1995). «Recursos tecnológicos al servicio de la enseñanza», en BELTRÁN, J. y BUENO, J.A. (Eds.): *Psicología de la Educación*. Barcelona, Marcombo.
- COMAS, J. (1996): *El País*, 19 Febrero 1996; pág. 34.
- FLORES AUÑÓN, J.C. (1982): *El cine, otro medio didáctico*. Madrid, Escuela Española; pág. 27.
- GRAVIZ, A. y POZO, J. (1994): *Niños, medios de comunicación y su conocimiento*. Barcelona, Herder.
- HUERTA, E. y MATAMALA, A. (1994): *Niños y niñas, protagonistas de su aprendizaje*. Madrid, Anaya; pág. 57.
- LE GALL, A. (1972): *Caracterología de la infancia y la adolescencia*. Barcelona, Mircale; pág. 48.
- MANRIQUE LÓPEZ, P. (1982): *Sistemas terapéuticos contemporáneos aplicados*. México, Trillas; pág. 96.
- MONTERDE, J.E. (1986): *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona, Laia; pág. 48.
- PABLOS, J. de (1986): *Cine y enseñanza*. Madrid, Ministerio de Educación.
- ROGERS, C. (1991): *Libertad y creatividad en la educación*. Barcelona, Paidós.
- SARRIS, A. (1969): *Entrevistas con directores de cine*. Madrid, Novelas y Cuentos. (El original se publicó en inglés en 1967).
- WALSH, B. (1994): *Comunicarse: un aprendizaje y una habilidad en Secundaria*. Madrid, Narcea; pp. 55-71. (La primera de las experiencias está extraída del libro *Recrear la lectura* (editado por Narcea), donde Rafael Rueda Guerrero explica las actividades que realizó en 1994 en el Instituto «Francisco de Goya» de Fuenlabrada).