



Utilización del cine en las aulas

Aprender pasándolo de película

Enrique Martínez-Salanova
Almería

El autor presenta en este artículo, partiendo de unas cuantas anécdotas vividas por él en torno al cine y relatadas con humor, una visión sobre lo que la magia y el entorno del cine pueden provocar en una visión didáctica, educativa y crítica del séptimo arte. La realidad y la ficción, la narración literaria y cinematográfica, la imagen didáctica, la historia y la novela, y en general la vivencia real de la imagen en movimiento, son excusa, base y fundamento para ilusionar hacia el aprendizaje del cine y de todo aquello a lo que sirve como punto de referencia.

«En mi pueblo, cuando éramos niños, mi madre nos preguntaba a mi hermano y a mí si preferíamos ir al cine o a comer con una frase festiva: ¿Cine o sardina? Nunca escogimos la sardina» (Guillermo Cabrera Infante).

«La diferencia es que 'la fuerza de la veracidad', inherente a la imagen, hace a la mentira más eficaz, y por lo tanto más peligrosa» (Giovanni Sartori).

«Democratización no es solamente acceso indiscriminado a la información, sino y sobre todo, a la participación responsable» (Enrique Martínez-Salanova).

«Las imágenes no cuentan nada. Un film relata cuando es un conjunto de señales visuales y auditivas, de grafismo, de imágenes y de sonidos que, juntos, constituyen una narración» (Pierre Sorlin).

«La visión del cine está en los ojos del que mira...» (Guillermo Cabrera Infante).

«Al principio fue la palabra, así dice el evangelio de Juan. Hoy se tendría que decir que al principio fue la imagen...» (Giovanni Sartori).

En mis años mozos existían dos tipos de cine, los cines caros, con aroma a perfume barato, y los cines de pipas, plétóricos de diversos y confusos olores y situaciones. En los primeros, para personas de mayor poder adquisitivo, una sola película por sesión, relativamente buenas butacas, y el silencio riguroso desde el comienzo de la proyección aseguraban ver con relativa tranquilidad un film. En los otros, en los de pipas, de sesión continua, dos películas que se podían ver varias veces por un módico precio; un ambiente de jolgorio



comunicativo, de encuentro de amigos y de comentarios, en los que la visión de una película podía llegar a constituir toda una aventura. Ambos tipos de cine –no olvidemos tampoco los cines al aire libre–, tenían algo en común: cuando se apagaban las luces y se iluminaba la pantalla, se lograba el silencio más absoluto. En los primeros cines, el silencio se mantenía hasta el final, ya se encargaba el acomodador de ello; en los otros, en los baratos, en relación con el interés que despertaba la película.

Me encontré hace unos años en un cine, en un pueblecito de Marruecos, con película «de tiros», no recuerdo cuál, hablada en inglés con subtítulos en francés. El público se mantenía en el cine, en riguroso silencio, mientras la caballería ligera del general Errol Flinn perseguía a los indios, o cuando el bueno estaba a punto de ser atrapado por los malvados cuatros. Durante la película, es decir, diálogos y otras inútiles escenas, el público en pleno salía del cine a charlar afuera, a la calle. Alguien avisaba de alguna interesante escena de acción y en aquel momento todos entrábamos a continuar la película. Era divertido, porque íbamos al cine a pasarlo bien.

Cuando el 28 de diciembre de 1895 una locomotora atravesó el salón de café del Grand Hotel de París, los hermanos Lumière habían logrado un milagro: un tren podía atravesar una pared sin romperla. Fue el asombro de todos los parroquianos del salón indio, que habían pagado un franco para ver un acontecimiento que ya corría de boca en boca desde que nueve meses antes, el 22 de marzo de 1895, los asistentes a una conferencia organizada por la Sociedad para la Promoción de la Industria Francesa, en un local de la calle Rennes, en París, asistieron boquiabiertos a lo que fue la

primera proyección pública de la salida de los obreros de la fábrica Lumière. Había nacido el cine. Había nacido el cine documento, el cine historia, el cine que refleja la realidad, el cine mágico. La misma magia que se producía en la familia de Cabrera Infante cuando elegían el cine a la sardina.

El año pasado llevé a un Instituto, para un debate en una semana cultural, la película de Carol Reed, *El tercer hombre*; con cierto temor de que no fuera suficientemente interesante y entretenida. Pensé en un principio

presentarles algo más juvenil, de esta época, dinosaurios y cosas así. Aposté sin embargo por esta película antigua, en blanco y negro, con un tema un tanto lejano... Acerté, y contra mis propios pronósticos –la motivación es así de impredecible–, la magia del cine funcionó; la temática –corrupción, tráfico de drogas, intrigas y persecuciones– causó impacto, y se pudo establecer un riquísimo debate sobre el cine y sus temas.

La introducción del cine en el aula, aunque sea a través del vídeo, proporciona a profesores y alumnos la posibilidad

de divertirse, de vivir el cine, la magia del séptimo arte, de tomar contacto con el arte, la imagen, la historia, la literatura, la filosofía, la naturaleza y la sociedad.

1. El mundo entero al alcance de todos los españoles

«Chan ta ta chan, tatachán, tachán tachán, tata tata chan, tachán, ta ta ta tachan, tachán... Tan tan tan tan, tantarantán tan». Como habrán podido apreciar los lectores ésta es la letra de la música del Nodo, el mundo entero al alcance de todos los españoles.

La música, la letra, y la orquestación general del Nodo, era el prolegómeno imprescindible de cualquier otra película. Fue parte de la

Palabra e imagen no se contraponen, se explican. La frase hecha «una imagen vale más que mil palabras», puede ser absolutamente verdadera o totalmente falsa, cuando no se complementa la imagen con las mil palabras.

historia de varias generaciones de españoles, y como todo en el cine, tan falso como real. Hoy, los Nodos siguen siendo documentos históricos, que ilustran el espíritu ideológico dominante en una época cercana para los de varias generaciones y, sin embargo, lejanísima para los que nacieron después del 70, es decir para toda la juventud. El cambio tan absoluto que dio la situación en España, hace que cineastas de hoy deban concebir referencias obligadas a la historia pasada con el fin de crear documentos que hagan comprender mejor aquella situación. *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, *Las bicicletas son para el verano* (1984) de Jaime Chávarri, algunas metáforas de Carlos Saura como *Ana y los lobos* (1972), *La caza* (1965) y otras muchas de otros directores han ido reflejando indirectamente situaciones en las que la República, la Guerra Civil o los años del Franquismo estaban en el trasfondo, haciendo si cabe más humano el sentido que da lo meramente histórico. No obstante, en el recuadro presento una selección de películas que se pueden considerar históricas en referencia a dichas épocas.

El cine es la historia del siglo XX, ya que nació a finales del siglo pasado. Casi todo lo sucedido en este siglo se ha filmado, tanto en documental, como en película de ficción. En algunos casos, el cine refleja la realidad casi tal y cómo es. Otras veces se basa en la fantasía y utiliza todas las posibilidades que tiene de entretener y enseñar a los espectadores. Es el cine el que coloca al mundo al alcance de todos los españoles.

2. La trastienda del cine, la salsa de tomate y el solideo de Richelieu

Desde un balcón, en 1955, frente a la catedral, entonces colegiata, de Logroño, vi

filmar una secuencia de la película *Calle Mayor*, de Bardem. Los exteriores se rodaron entre Cuenca y Logroño. La secuencia simulaba la salida de misa de la catedral de una pequeña ciudad de provincias. En el balcón de al lado estaba colocada una de las cámaras y parte del equipo técnico –nadie sabía allí en aquel tiempo quién era Bardem, por lo que no puedo decir si estaba él allí– pero un día completo viendo filmar la misma escena, las conversaciones que se mantenían de balcón a balcón, y la magia de un rodaje, me caló hasta los huesos, y aumentó mi afición por el cine... y por sus entresijos, es decir, por sus técnicas. Posteriormente siempre que he podido me he metido en filmaciones, he comido pelos de barba y sudado

Cuando el 28 de diciembre de 1895 una locomotora atravesó el salón de café del Grand Hotel de París, los hermanos Lumière habían logrado un milagro: un tren podía atravesar una pared sin romperla.

como extra toda una jornada de verano, cuarenta y dos a la sombra, en el Hospital Tabera de Toledo; envuelto en una capa de paño castellano simulaba ser parte del populacho que vitoreaba al cardenal Richelieu, de solideo púrpura, en una película italiana, *Los novios*, de la obra de Manzoni, que ni siquiera he oído nombrar posteriormente. De vez en cuando sigo yendo, cuando me da el mono de seguir en la trastienda del cine, a ver a los especialistas del poblado del Oeste en el desierto de Tabernas... Menos es nada. El cine es muy rico en situaciones, trucos, simulaciones...

Esta trastienda, que es la que reproduce la verdadera técnica cinematográfica, se puede reconstruir en las aulas. Es necesario aprender lo que hay tras una secuencia aparentemente fácil. Varias veces he ido con chicos y chicas a filmar películas. Un saco de disfraces y utensilios –sin olvidar la salsa de tomate para la sangre–, una idea más o menos guionizada, y echarse al monte es suficiente para hacer la prueba. Una duna da el pego, tanto como arena de playa como para desierto del Sahara; un



arbusto, según el punto de mira de la cámara puede parecer un altísimo árbol, un matojillo o una selva impenetrable; en pequeñas alturas en una rambla se pueden simular ascensiones por cordilleras inaccesibles. Otra vez la magia del cine.

Lo difícil es hacer captar a los «novatos» la diferencia entre tiempo de filmación, tiempo real y tiempo fílmico. Para lograrlo hay que hacer pruebas, sin miedo. Sugiero hacer esos experimentos. En cierta ocasión filmábamos una especie de película de aventuras en la que los malvados traficantes de drogas en una escena final eran acorralados por las fuerzas del bien y acribillados tras un combate apocalíptico. El guión estaba claro, las instrucciones aparentemente también. Cuando sonaron los primeros disparos, todo el que debía morir, murió. Lo malo fue que todos murieron a un tiempo: es decir, no se respetó el tiempo de filmación. Se hizo a tiempo real. Lo que se produjo fue un montón de cadáveres «sin ton ni son» mientras la cámara filmaba solamente el plano del difunto al que debía filmar. Hubo que repetir paso a paso cada plano, cada escena, cada detalle, cada fallecimiento violento, pero ya con instrucciones más claras para entender qué es un tiempo de filmación. Alguno tuvo que repetir la escena varias veces hasta que «murió» a gusto del director. Cuentan que la secuencia de la ducha de *Psicosis* (1960), de Hitchcock, un minuto en tiempo cinematográfico, se tardó en rodar más de una semana de tiempo de filmación. Y Anthony Perkins ni siquiera estuvo allí. A Charles Chaplin le desertaban los técnicos, los actores y hasta los productores por lo minucioso que

era para rodar una secuencia. Una semana le llevó hacer el encuentro entre el vagabundo y la ciega en *Luces de la ciudad*.

Al principio de la era del sonoro se perfilaron tres formas de abordar la creación cinematográfica. La primera de ellas se basó en el montaje, método que consiste en rodar y después juntar los fotogramas. La segunda da prioridad a la puesta en escena, con secuencias narrativas más largas. La tercera fue el documental, una aproximación más real a la vida cotidiana, sin actores ni artificios. La historia del cine es el modo en el que los directores han combinado estas tres vías para expresar su concepción personal del mundo. Este mundo se puede representar en las aulas.

Hace pocos días rodábamos con profesores un mensaje didáctico sobre los riesgos que produce fumar. Un cigarro encendido –hasta que se apagó– fue la pauta de rodaje en tiempo de filmación. Figuras de plastilina que representaban las estaciones del año eran los actores. Se filmó a ritmo vertiginoso para apro-

vechar la ceniza vertical del cigarrillo. La caída de la ceniza coincidió con una figura de muñeco de nieve, el invierno, que pasaba por segunda vez, como todas las estaciones, mientras sonaba el tic-tac del reloj de la vida y un texto escrito informaba sobre la ventaja de vivir sin fumar. Los entresijos, la trastienda, la magia del cine en un escenario reducido de cartulina, un cigarro, unas ingeniosas figuras de plastilina y un guión lleno de creatividad dieron la magia a un mensaje en ritmo de spot publicitario. La filmación duró lo que la ceniza del cigarro. El tiempo cinematográfico de la

El cine logró, y sigue logrando el propósito con espectadores de hoy, de impresionar, enseñar, instruir, estableciendo una relación causa-efecto en la utilización del elemento cinematográfico, filmación y montaje, entre una idea y la expresión metafórica que ha permitido que «realmente» captemos mediante la ficción la realidad de una historia que nunca existió pero que siempre está existiendo.

secuencia, veinte segundos. La representación de tiempo real, varios años: la cantidad de veces que pasaron las estaciones ante los ojos del espectador.

3. La tía Tula, su director y el sabio que descubrió la pólvora

Cuando todavía era yo veinteañero en un cine club de los de antes, logramos hacernos con la película *La tía Tula* y con su director, Miguel Picazo. Miguel en aquellos tiempos era ya un hombre joven y dirigió el coloquio sobre su propia película. Un erudito local interpretó una de las secuencias aplicando cierta interpretación que no satisfizo al director. Picazo decía que en aquella secuencia en concreto no había querido decir lo que el «entendido» local decía que el director había querido decir. Se enzarzaron en una discusión, el director y el sabio nativo, sobre qué había querido decir el director. Miguel Picazo zanjó el tema afirmando que en todo caso él era el director, y que lo que quería decir no era lo que el erudito decía y que en todo caso tal vez se hubiera podido interpretar mal pero que en todo caso lo dicho, dicho estaba y que cada cual lo interpretara como quisiera pero que no se lo achacaran a él. El erudito, para no ser menos, decidió que la interpretación válida era la suya, no la del director.

Lo importante del cine es gustarlo, disfrutarlo. No es normal que los espectadores entren a una sala cinematográfica con mentali-

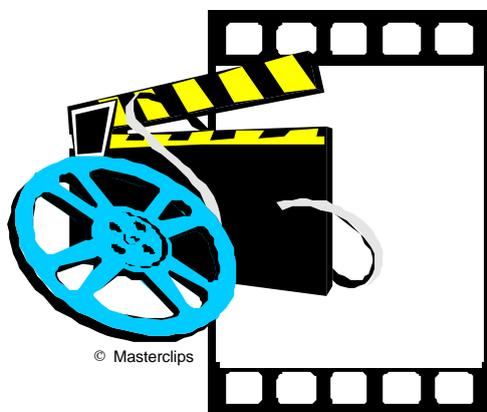
dad de crítico de cine, dispuestos a sacar las asaduras a la película con el fin de hacer más tarde un artículo de opinión literaria sobre la misma. La primera función del cine es la de entretener, captar la atención, lograr que el espectador se introduzca totalmente en la historia o relato que aparece en la pantalla. Las interpretaciones deben ser subjetivas, ya que el cine es arte.

Muchos de los directores de cine a los que se entrevista en televisión o que dan su opinión por otros medios, afirman que ellos cuando hacen una película no piensan en los mensajes como elemento primordial; simplemente quieren transmitir sus ideas. A veces, los analistas del cine desentrañan mensajes, diseccionan contenidos, filosofías e ideologías intentando encajar al director pensamientos o ideas que éste nunca tuvo, o que por lo menos nunca intentó plasmar en la película.

«El cine no tiene nada que ver con el teatro; los que lo creen se equivocan. Es absolutamente original. En *La quimera del oro*, destrozo un cojín; las plumas bailan, blancas, en la pantalla negra. En el teatro tal efecto sería imposible de obtener. Por lo demás, ¿qué habría añadido de vivacidad la palabra a esta escena? El arte cinematográfico se parece más a la música que cualquier otro. Cuanto más trabajo, más me sorprenden sus posibilidades y más convencido estoy de que aún no conocemos nada de él». Estas declaraciones, debidas a Charles Spencer Chaplin, fueron publicadas en julio de 1929. El gran Charlot replicaba con ellas a quienes consideraban el cine como una especie de «teatro en conserva» o de creación literaria expresada con elementos especiales. El cine aglutina todas las artes: la pintura, la literatura, la fotografía, la narrativa, la expresión corporal, la música...

4. Brigitte Bardot, el cine de evasión y la comunicación cinematográfica

Allá por los años sesenta y tantos andaba yo en Bélgica en unas prácticas pedagógicas, a ritmo centroeuropeo, es decir levantarse a las 6.00, desayuno 6.10, primer contacto 6.30...





Todo el día superestructurado y programado al segundo hasta las ocho de la tarde en que supuestamente debiéramos estar durmiendo; todo se nos daba por escrito, incluida la marca, matrícula y color del coche del monsieur que nos iba a recoger, en cada momento. Esto duraba ya bastantes días y nuestras mentes se desequilibraban paulatinamente. Un día, de pronto, decidimos una fugaz huida. Nos evadimos al cine a ver una inocua, prescindible y espantosa película de BB, que en esos tiempos estaba prohibida en España. El cine no resultó de evasión pero lo nuestro fue una real escapada de la realidad. En los últimos tiempos las pantallas se han llenado de películas intranscendentes, pero que entretienen. Se ha vuelto al cine espectáculo, se llenan de nuevo las salas y el cine es otra vez comercial. Para bien y para mal.

Se ha repetido en muchas ocasiones que el cine no es tan sólo una industria o un comercio. Por encima de cualquier otra consideración y antes de ser tomado como «séptimo arte» –según la definición del crítico cinematográfico italiano Ricciotto Canudo en su *Manifiesto del séptimo arte*–, el cine ha de ser visto como medio de comunicación, con su técnica expresiva concreta y precisa: «...entender mediante conceptos y entender a través de la vista se combinan en una 'suma positiva', reforzándose o al menos integrándose el uno en el otro. Así pues, la tesis es que el hombre que lee y el hombre que ve, la cultura escrita y la cultura audiovisual, dan lugar a una síntesis armoniosa. A ello respondo que si fuera así sería perfecto». Giovanni Sartori, en *Homo videns* (1998), piensa que esta síntesis no se ha logrado. Por el contrario, se crea una «suma negativa» en la que en el encuentro entre concepto e imagen pierden los dos, el *homo sapiens* y el *homo videns*.

Si la sociedad, principalmente en las aulas y en la familia, no se enfrenta a la idea de hacer lectura, gramática y síntesis creativa audiovisual, corremos el peligro de ser absorbidos por un mundo de imágenes desconceptualizadas. Palabra e imagen no se contraponen, se expli-

can. La frase hecha «una imagen vale más que mil palabras», puede ser absolutamente verdadera o totalmente falsa, cuando no se complementa la imagen con las mil palabras.

5. Las masacres de Sanjinés, la ficción cinematográfica y el descafeinado de Costa Gavras

Vi en un país sudamericano la película *El coraje del pueblo* (1972), del director boliviano Sanjinés. La película es una recreación, en los mismos lugares de los hechos, con los indígenas que sobrevivieron a cinco masacres que el ejército, creo que en tiempos de la dictadura del general Torres, realizó para acabar con una huelga minera. En uno de los casos hicieron sonar la sirena en la madrugada y cuando iban saliendo de sus casas los mineros eran acibillados sin piedad; en otra, los esperaron en el campo y cuando las mujeres y los niños en manifestación iban a pedir razón de sus maridos, los asesinaron en pleno campo... Así hasta cinco matanzas. Cuando salimos del cine, las calles de los alrededores estaban rodeadas por tanques del ejército. El impacto para los asistentes fue total: se dieron casos de huida inconsciente y de enfrentamiento verbal contra los soldados, pues la magia del cine, en unión con el espectáculo real, hizo efecto en nuestras conductas.

«... Por suerte, existen las ficciones...». Pierre Sorlin, para explicar la historia, volver a hechos ya pasados, evitar la visión cronológica del historiador. El cine revisa la historia desde ópticas diferentes. «El discurso histórico no es una letanía de datos y hechos, es una narración que intenta recrear un momento del pasado. ¿Puede haber narración sin color y sin emoción? Claro que no. Los filmes no aportan datos pero permiten al historiador revivir lo que ha dejado de existir».

Las ficciones crean el cine porque hacen volver al historiador hacia preocupaciones de otras épocas sobre los mismos hechos. Hay películas que en su momento tuvieron gran éxito por su planteamiento filosófico, histórico o ideológico. Algunas de ellas no han sopor-

tado el paso del tiempo en cuanto a lo comercial o a lo ideológico. Sin embargo, pueden ser de interés y volverse a ver como documentos de una época. Hay películas indiscutiblemente carentes de calidad, y que sin embargo pueden servir como documentos históricos, reflejo de una época o manifestación de una idea. Al contrario, verdaderas joyas técnicas del cine, son hoy descalificadas injustamente por su concepción ideológica integrista o desfasada.

Cuando Costa Gavras contó la historia, en *Missing*, de un desaparecido norteamericano en la dictadura de Pinochet, lo hizo para un público norteamericano. Esto supuso descafeinar la historia, quitarle fuerza y sordidez, y sobre todo y lo que es más importante, dar el protagonismo a norteamericanos, como si los únicos perjudicados hubieran sido ellos. El que haya visto la película podrá apreciar que los chilenos apenas aparecen, y si lo hacen son siempre telón de fondo. La película hizo mucho bien al mundo para explicar lo que había pasado en Chile, pero tiene muy poco de real, al contrario que otras películas del mismo director. Cuando Gino Pontecorvo filma *La batalla de Argel*, procura por el contrario poner énfasis en la sordidez de la represión y la tortura.

6. La escalinata de Odessa, las botas de la dictadura y la didáctica en el cine

El día 11 de septiembre de 1973 quedé con unos amigos, a las cuatro y media de la tarde, para ver, en el Teatro Concepción, de Concepción, en Chile, la película *El acorazado Potemkim*, de Eisenstein. Era la tercera película que se iba a proyectar, un miércoles, dentro de una semana dedicada al cine soviético. Hacía años que andaba yo con deseos de ver la película, y la ocasión se presentaba magnífica, y así hu-

biera sido si ese mismo día no se hubiera producido el golpe militar del general Pinochet contra el gobierno constitucional de Salvador

Allende. Como es natural, ese día no se proyectó ni ésa ni ninguna otra película. En otro intento, años después, de ver la película citada, otro golpe militar, esta vez en Argentina, me impidió verla. No hay duda que la película, para mí, estaba gafada. Al cabo de los años la pude disfrutar, en vídeo, alquilada en un videoclub. Así rompí el maleficio, hasta el punto en que no hay curso, clase, reunión, artículo o debate en el que no la cite, la presente o haga ver alguna de sus secuencias. Es una de mis películas fetiche. Esta vez escribo sobre ella como ejemplo de cine didáctico.

En una escena, ya antológica en la historia del séptimo arte, Eisenstein, jugando admirablemente con la realidad y la ficción presenta la terrible y apasionante escena de la escalinata de Odessa, en la que las tropas del Zar, disparan a quemarropa sobre la población civil que despedía a los marinos del acorazado.

La secuencia, eminentemente didáctica, ya que sabemos que Eisenstein estaba a sueldo de la propaganda del régimen soviético; algunas de sus magníficas películas fueron financiadas con la intención de dar a conocer la Revolución Rusa y sus antecedentes a los ciudadanos que no la habían vivido. Estamos ante el cine didáctico puro. Más tarde, con la película *Octubre*, otra joya de la cinematografía histórica, fue forzado por Stalin a cortar cerca de tres cuartos de hora de película, aquéllos en los que salía Trosky. La historia se la comió en parte la censura.

La secuencia de la escalinata en *El Acorazado Potemkim* es una secuencia falsa llena de planos verdaderos. Una masacre así no pudo

La primera función del cine es la de entretener, captar la atención, lograr que el espectador se introduzca totalmente en la historia o relato que aparece en la pantalla. Las interpretaciones deben ser subjetivas, ya que el cine es arte.



durar casi diez minutos en la realidad. Para mostrar didácticamente a los espectadores la terrible secuencia, el director debió ralentizar, retener, recrearse, engañar... para testimoniar eficazmente lo que significa la violencia del poder armado contra ciudadanos desarmados.

En los primeros planos generales, la escalinata es relativamente corta para la cantidad de escalones que unos soldados sin rostro, pero con botas crecidas desde su propia sombra, descienden mientras matan a diestro y siniestro. Los principales personajes, definidos por Eisenstein mediante primeros planos en los momentos iniciales de la secuencia, van debatiéndose entre el miedo, el enfrentamiento, las carreras, sus gestos horrorizados o desafiantes, hasta que la mayoría muere por los disparos de las tropas del Zar. Sin embargo –y lo quiero destacar por la importancia que tiene en la secuencia– hay dos personajes que aparecen de pronto, como por arte de la magia del cine: una madre que lleva el cochecito con un niño en su interior. Esas personas, madre e hijo, no podían estar dentro de aquel caos. No tienen cabida física en la secuencia, no se dan de ellos referencias anteriores, no encajan ni caben en la escalera, ya que las tropas ya habían dominado la situación desde todos los ángulos. Si las tropas de a pie están en lo alto van bajando interminablemente y los cosacos a caballo cortan la retirada en la base de la escalera... ¿De dónde salen la mujer y el niño? De la magia de Eisenstein, simplemente, que como creador del montaje intelectual no le preocupó en demasía un desajuste, una situación inverosímil o una imposibilidad física.

Sabemos –lo he referido en otros artículos– que esa matanza nunca ocurrió en Odessa. A Eisenstein le cautivó el marco y lo utilizó para contar una historia falsa que ha ocurrido miles de veces en la realidad. En Chile, en Concepción sin ir más lejos, vi yo una escena parecida, con menos muertos, días después de lo que he contado más arriba. A Eisenstein le

Películas del cine español ligadas a la República, Guerra Civil y primeros años del Franquismo:

Frente de Madrid (1940), de Edgar Neville.
Raza (1941), de José Luis Sáenz de Heredia.
El Santuario no se rinde (1949), de Arturo Ruiz Castillo.
Cerca del cielo (1951), de Viladomat.
Embajadores en el infierno (1956), de José María Forqué.
Las últimas horas (1965), de Santos Alcocer.
Companyans, proceso a Cataluña (1979), de José María Forn.
Casas Viejas (1983), de López del Río.
Memorias del general Escobar (1984), de José Luis Madrid.
Dragón Rapide (1986), de Jaime Camino.
El largo invierno (1991), de Jaime Camino.
Tierra y Libertad (1995), de Ken Loach.
Libertarias (1996), de Vicente Aranda.

Películas españolas realizadas a partir de obras literarias en lengua castellana:

La malquerida (1940), de López Rubio, obra de Benavente.
Don Quijote de la Mancha (1947), de Rafael Gil, obra de Cervantes.
El Alcalde de Zalamea (1953), de José Maesso, obra de Calderón de la Barca.
Cañas y barro (1954), de Juan de Orduña, obra de Blasco Ibáñez.
Zalacaín el aventurero (1954), de Juan de Orduña, obra de Pío Baroja.
La tía Tula (1964), de Miguel Picazo, obra de Unamuno.
La Dama del Alba (1965), de Rovira Beleta, obra de Alejandro Casona.
La busca (1966), de Angelino Fons, obra de Pío Baroja.
La guerrilla (1972), de Rafael Gil, obra de Azorín.
Pascual Duarte (1975), de Ricardo Franco, obra de Camilo J. Cela.
La cruz del diablo (1975), de John Gilling, obra de Bécquer.
In memoriam (1977), de Enrique Brassó, obra de Bioy Casares.
Soldados (1978), de Alfonso Ungría, obra de Max Aub.
La Regenta (1979), de Gonzalo Suárez, obra de Leopoldo Alas «Clarín».
La verdad sobre el caso Savolta (1979), de A. Drove, obra de Eduardo Mendoza.
Bodas de sangre (1980), de Carlos Saura, obra de García Lorca.
La colmena (1982), de Mario Camus, obra de Camilo J. Cela.
Los Santos inocentes (1984), de Mario Camus, obra de Miguel Delibes.
La casa de Bernarda Alba (1987), de M. Camus, obra de García Lorca.
Divinas palabras (1987), de J. L. García Sánchez, obra de Valle-Inclán.
Sangre y arena (1989), de Javier Elorrieta, obra de Blasco Ibáñez.
Esquilache (1989), de Josefina Molina, obra de Buero Vallejo.
Beltenebros (1991), de Pilar Miró, obra de Antonio Muñoz Molina.
El rey pasmado (1991), de Imanol Uribe, obra de Torrente Ballester.
La pasión turca (1994), de Vicente Aranda, obra de Antonio Gala.
El perro del hortelano (1996), de Pilar Miró, obra de Lope de Vega.

cautivó la plástica de la imagen de la escalinata, las luces y las sombras, el movimiento de las masas, y lo utilizó para presentar el mensaje que deseaba. Como dato, quiero destacar que el resto de la historia, como en la mayoría de los casos, es casi cierta. Existió realmente el motín del Acorazado Potemkin, pero la historia no acabó bien: Los marinos fueron apresados poco después en Ucrania por la armada del Zar y condenados a muerte.

Eisenstein, uno de los más ilustres magos cinematográficos, resaltó en esta secuencia una de las mayores situaciones de emotividad, efectividad y tensión de la historia del cine. Logró, y sigue logrando el propósito con espectadores de hoy, de impresionar, enseñar, instruir, estableciendo una relación causa-efecto en la utilización del elemento cinematográfico, filmación y montaje, entre una idea y la expresión metafórica que ha permitido que «realmente» captemos mediante la ficción la realidad de una historia que nunca existió pero que siempre está existiendo.

7. La lectura de Enrique V y los antropólogos de Spielberg

En mi adolescencia vi la película *Enrique V*, de Lawrence Olivier, sobre la obra de Shakespeare. Aquel mismo día comenzó mi afición por Shakespeare. Otro día *Alejandro el Magno* (1955), de Rober Rossen me inició en la vida de Alejandro y en mi interés por la lectura de la historia, que se fue acrecentando con más lectura de otras épocas y al mismo tiempo con el interés por el cine histórico.

Jóvenes de hoy han adquirido su interés por la antigüedad o por la antropología tras ver películas «intranscendentes» de Indiana Jones, o por la paleontología y la biología tras disfrutar o sufrir con los dinosaurios de Spielberg.

Hace pocos días leí el guión de la película

de Almodóvar, *Carne trémula*. Me fascinó el guión, no soy especialmente adicto a Almodóvar, y no había visto la película en el cine, pero me fui a alquilarla de inmediato al video-club más cercano. Las diversas historias que se cuentan, y la relación que se va generando entre los personajes, quería verla en imágenes, que no desmerecen de forma alguna al guión, y viceversa.

Desde el comienzo, el cine se ha valido

de la obra literaria, se dan estrechos vínculos y transvase de temas y técnicas y si bien la literatura aporta argumentos, el cine aporta a la literatura –y al cómic– ritmo y puntos de vista diferentes. La actitud pasiva ante la pantalla puede y debe dinamizarse mediante la lectura, así como la lectura puede enriquecerse con imágenes. Desde siempre sigo con mi afición a la obra de Shakespeare, viendo y coleccionando todas las películas que se hacen sobre su obra: Olivier, Welles, Branagh... Me aporta visiones diversas a la que yo tengo cuando leo, y además, me presenta imágenes realizadas por especialistas que cuidan ambientación y vestuario. Complementan visualmente la historia. Ya lo decía McLuhan en su *Aula sin muros*. De la misma forma, sigo disfrutando con las películas históricas e inmediatamente acudo a las enciclopedias, los libros de Historia y CD-Rom o Internet para apreciar cuánta verdad y cuánto novelado hay en ellas.

El cine aporta contenidos –historia, arte, geografía–, sentimientos –llorar o reír con Charles Chaplin–, valores –solidaridad, violencia, venganza–, diversión, arte, comedia, música... Hay que aprender disfrutando con el cine.

Referencias

AGUADED, J.I. (1996): *Comunicación audiovisual en una enseñanza renovada*. Huelva, Grupo Comunicar.

Preguntas que se pueden hacer de cara a analizar el texto literario de una película

- ¿Cómo se da el paso de relatar verbalmente a relatar mostrando?
- ¿Qué es la visualización de un relato?
- ¿Quién narra la película?
- ¿Qué importancia tiene en una película narrativa el lenguaje de la imagen, del sonido y de la música?



- AGUADED, J.I. y MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1998): *Medios, recursos y tecnología didáctica para la Formación Profesional Ocupacional*. Málaga, Facep.
- AGUILAR, P. (1996): *Manual del espectador inteligente*. Madrid, Fundamentos.
- ALMODÓVAR, P. (1997): *Carnetremula: el guión*. Barcelona, Plaza & Janés.
- ALONSO, F. (1992): *Antropología del cine*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas.
- ARIJÓN, D. (1988): *Gramática del lenguaje audiovisual*. Andoain (Guipúzcoa), Escuela de Cine y Teatro.
- AUB, M. (1985): *Conversaciones con Buñuel*. Madrid, Aguilar.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, J. (1997): *Lasemillainmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona, Anagrama.
- BAUDRILLARD, J. (1988): *El otro por sí mismo*. Madrid, Anagrama.
- BORAU, J.L. (1996): *Cuentos de cine*. Prólogo y selección. Madrid, Alfaguara.
- CABRERA INFANTE, G. (1997): *Cine o sardina*. Madrid, Alfaguara.
- CAMINO, J. (1997): *El oficio de director de cine*. Madrid, Cátedra.
- CANAL + (1987): *Cinemedias. Enciclopedia del cine español*. Madrid, Canal +; editado en cd-rom.
- CAPARRÓS, J.M. (1997): *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid, Alianza.
- CASSANY, D. (1996): *La cocina de la escritura*. Barcelona, Anagrama.
- ECO, U. (1998): *Cinco escritos morales*. Barcelona, Lumen.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1995): *Cómo se cuenta un cuento*. Madrid, Ollero & Ramos.
- GAUDREAU, A. y JOST, F. (1995): *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- GREENE, G. (1994): *El tercer hombre*. Madrid, Plot; guión de la película.
- GUBERN, R. (1995): *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- GUBERN, R. (1995): *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra.
- HISTORIA 16. (1995): *Cien años de cine*. Madrid, Alianza.
- KOBAL, J. (1988): *Las 100 mejores películas*. Madrid, Ediciones del Prado.
- LILLO, F. (1997): *El cine de tema griego y su aplicación didáctica*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- MARINA, J.A. (1996): *El laberinto sentimental*. Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1981): *Hacia una nueva concepción de la tecnología educativa*. Madrid, ICE de la UPM.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1990): «El celuloide no se enrancia, o de cómo llevar el cine a las aulas», en *Aulariade Educación*, 6. Almería.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1994): «Los medios en la cultura y la sociedad actual», en *Comunicar*, 2.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. y PERALTA, I. (1994): «Aprender la realidad con los medios de comunicación», en AGUADED, J.I. (Coord.): *Enseñar y aprender la actualidad con los medios*. Sevilla, Grupo Pedagógico Andaluz «Prensa y Educación».
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1995): «El poder de la publicidad. Educación y crítica activa», en FERIA, A. (Coord.): *Educación y Televisión*. Sevilla, Grupo Pedagógico Andaluz «Prensa y Educación».
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1995): «Educación para la lectura crítica de la televisión», en *Comunicar*, 4.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (1995): «La manipulación de la imagen en vídeo, esencial para transmitir el mensaje didáctico», en SANCHO, J. y MILLÁN, L. (Coords.): *Hoy ya es mañana*. Sevilla, MCEP; pp. 195-206.
- MARTÍNEZ-SALANOVA, E. y PERALTA, I. (1997): «El consumo crítico de la tele: desafío educativo para la familia y la sociedad», en AGUADED, J.I. (Dir.): *La otra mirada de la tele. Pistas para un consumo inteligente de la televisión*. Sevilla, Junta de Andalucía; pp. 141-155.
- MOIX, T. (1995): *La gran historia del cine*. Madrid, Blanco y negro.
- MOSCARDÓ, J. (1997): *El cine de animación en más de 100 largometrajes*. Madrid, Alianza.
- ORTEGA, I. (1987): *La imagen en el taller de imagen*. Córdoba, Fundación Paco Natera.
- PLATAS, A. (Coord.) (1994): *Literatura, cine, sociedad*. La Coruña, Tambre.
- PORTER, M.; GONZÁLEZ, P. y CASANOVAS, A. (1994): *Las claves del cine y otros medios audiovisuales*. Barcelona, Planeta.
- SARTORI, G. (1998): *Homo videns, la sociedad teledirigida*. Madrid, Taurus.
- TORRES, A. (1995): *100 años de cine*. Madrid, Alianza.
- VARIOS (1982): *Historia universal del cine*. Barcelona, Planeta.
- VARIOS (1994): *Historia del cine*. Madrid, El País/Aguilar.
- VILCHES, L. (1992): *La lectura de la imagen. Prensa, cine y televisión*. Barcelona, Paidós.
- VIRILIO, P. (1988): *Estética de la desaparición*. Barcelona, Anagrama.

• Enrique Martínez-Salanova Sánchez es director del Instituto Andaluz de Estudios Empresariales de Almería y vicepresidente del Grupo Comunicar.