

Claus educatives per a una lectura del cinema

Francesc Grané

Doctor en Comunicació i Humanitats i professor a la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna

«Només sóc un home a qui Déu ha donat la possibilitat de ser poeta: de poder dir una pregària d'una manera diferent de la utilitzable pels fidels en una catedral»,

A. TARKOVSKI

1. Cinema i educació: punts de partida

LA INTRODUCCIÓ DEL CINEMA i, d'una manera més general, de tot allò relacionat amb els mitjans de comunicació, és una realitat habitual en molts centres educatius. La bibliografia sobre la introducció del cinema com a element pedagògic és amplíssima. Són diversos els punts de partida sobre els quals se sustenta l'activitat pedagògica que té el cinema com a objecte d'estudi. El més generalitzat és el que afirma que el cinema és un patrimoni artístic i cultural que defineix la nostra societat actual. En alguns casos, la necessitat d'introduir el cinema a l'escola adquireix tons apocalíptics (com a Masterman, *La enseñanza de los medios audiovisuales*, Ed. La Torre, Madrid, 1993). En altres, s'oposa el cinema a un altre tipus d'aprenentatges, com el de la literatura o la paraula escrita. Però la introducció del cinema en l'educació és una de tantes demandes que alguns sectors fan a l'escola, una demanda que hauria de ser analitzada per la confiança excessiva que alguns sectors de la societat posen a l'escola.

La pràctica pedagògica que s'hi porta a terme es divideix en dues grans orientacions.

a) En primer lloc, allò que podríem anomenar activitats destinades a la recepció. El cinema i el relat audiovisual són utilitzats en la majoria dels casos com a portadors de continguts que cal analitzar i que es vinculen al currículum acadèmic. En alguns casos, el cinema forma part del discurs del divertiment, seguint Postmann, en el qual l'objectiu bàsic de l'educació és, en primer lloc, divertir.

Dins d'aquestes activitats de recepció, trobem també les que entenen que el cinema és un llenguatge propi, completament diferent del llenguatge verbal, parlat o escrit. Un llenguatge que comporta codis. En alguns casos aquestes aproximacions als llenguatges audiovisuals es duen a terme des de la prevenció: cal formar els alumnes per a evitar que puguin ser manipulats pels mitjans massius, a partir d'una concepció conspirativa dels mitjans de comunicació.

b) En segon lloc, trobem les activitats destinades a la producció de cinema i, en general, de relats audiovisuals. Els objectius d'aquestes pràctiques es resumeixen en la idea que la millor manera —si no l'única— de conèixer com procedeix el cinema o la televisió és a partir de la creació. Només construint un relat audiovisual entenem la força que té l'enquadrament en relació amb el significat del relat, només quan descobrim un espai més il·luminat entenem la força de la llum, etc.

Paradoxalment, fins i tot en els alumnes de les facultats de comunicació trobem un salt en l'àmbit epistemològic: així com en les facultats de medicina ningú no s'atreveria a operar un malalt, a les facultats de comunicació tothom s'atreveix a enregistrar un curt o un reportatge. Això vol dir que la teoria no es considera, sovint, necessària. S'exigeix, simplement, introducció en els procediments tecnològics d'enregistrament, de muntatge, d'il·luminació o de so. Així, el cinema i l'audiovisual serien bàsicament un ofici, una *tekne*, que no requereix reflexió teòrica, i la validació hi és donada únicament per l'acceptació social, pel mercat.

c) Una metodologia basada en els aspectes cognitius de l'aprenentatge.



La integració del cinema a l'aula es veu avui com un recurs pedagògic que ajuda a l'activitat educativa en la majoria dels casos des de la dimensió cognitiva.

La integració del cinema a l'aula es veu avui com una metodologia, un recurs pedagògic que ajuda a l'activitat educativa en la majoria dels casos des de la dimensió cognitiva. Si ens preguntem, per tant, «per què hem d'integrar el cinema a l'aula?», la resposta és contundent: perquè es tracta d'un element importantíssim de dinamització que afavoreix les activitats acadèmiques bàsiques de comprensió, adquisició de conceptes, raonament, interpretació, anàlisi. El cinema a l'escola, a més, potencia la reflexió, sensibilitza i ajuda a formar-se opinions. Però, en tot cas, en la majoria dels casos, es tracta d'una activitat merament cognitiva relegada a la memòria. L'escola és concebuda com un espai de transmissió i de gestió social d'informació i de producció artística.

Entenc que activitats de Recepció i de Producció són les dues grans opcions de treball. Podria entrar a detallar aspectes pedagògics fonamentals de cadascuna, però la meua reflexió sobre les possibilitats pedagògiques del cinema evitarà donar receptes pràctiques, per a endinsar-se en les possibilitats que el cinema ja ens ofereix per a explorar el més profund de la condició humana i fer-ho en clau d'activitat pedagògica, amb el que això implica d'activitat orientada a l'optimització del desenvolupament humà en un procés necessàriament gradual, orientada a objectius (Sangenís).

2. Algunes característiques del cinema com a conjunt de codis:

2.1. Elements constitutius

Certament, el cinema té el seu propi mètode narratiu, constituït per una sèrie d'elements:



Els relats del cinema són definits per l'acció, mai per la definició abstracta. Els personatges queden definits quan veiem com actuen, com és la seva posició davant d'un conflicte determinat.

1. L'espai, constituït per mitjà del pla, determinat per l'enquadrament i la composició, la profunditat de camp, el color, la il·luminació. Tot això determina un conjunt de presències (el camp) i d'absències (el fora de camp), lloc elemental de les eleccions de l'autor.

2. El moviment i, amb això, la successió de plans. Amb això, considerem el temps, la seva continuïtat i la seva ruptura.

3. Espai i temps ens determinen el punt de partida de la narració, i no són res més que situacions concretes, empíriques. Dilemes vitals, que segons Propp podríem reduir a vint-i-una rondalles o mites. En tots, el conflicte és el motor. Conflicte interior: l'home lluitant contra si mateix; conflicte exterior: l'home contra les diferents circumstàncies del món.

4. Aquests relats són definits per l'acció, mai per la definició abstracta. Els personatges queden definits quan veiem com actuen, com és la seva posició davant d'un conflicte determinat. No es tracta, per tant, de definicions al marge de l'esdevenir. Es tracta del mètode inductiu: entenem a partir d'analogies, d'exemplificar la vida concreta. Lluny d'elaborar una abstracció inicial, generem un conflicte i anem descobrint com cada personatge el resol. El mateix mètode que s'utilitza en el relat del bon samarità: Un home que han assaltat i apallissat ens prefigura una història. Davant del cos magolat del samarità, cadascun dels tres personatges es defineix. No caldria dir res més: l'oient entén. El sistema parabòlic de Jesús, per tant, s'assembla al model narratiu del cinema.

5. Gadamer parla de preconcepcions prèvies al judici racional. També Ricoeur es pregunta per aquest enteniment previ, prerrequisit de tota lectura conscient, estructuració mental de caràcter preconscious que ens permet entendre un relat: «Tota narrativa està íntima-



La missió de l'autor s'acosta a la del poeta:
té una consciència estètica presidida per
l'impacte i la gravetat de la poesia.

ment relacionada amb sistemes inconscients d'ordenament del món. Amb les rutes preconscients que utilitzem per a conèixer la realitat i situar-nos-hi.»

2.2. *El cinema com a combinació narrativa*

1. El mètode narratiu del cinema sorgeix, per tant, de la combinació d'elements que són percebuts com una unitat. De la imatge fixa al moviment, del pla a la seqüència, de la nota a la melodia. El poder creatiu s'aconsegueix per mitjà de la capacitat de combinació. Aquí entra un element fonamental, el poder individual, l'autoria. Podem posar un pla a continuació d'un altre, però podem, també, crear poesia. La poesia requereix ofici, és clar, requereix el maneig fonamental de les possibilitats tècniques, de la mateixa manera que un concert de piano requereix llargues hores d'exercicis d'escalas. Andrei Tarkovski deia: «Només sóc un home a qui Déu ha donat la possibilitat de ser poeta: de poder dir una pregària d'una manera diferent de la utilitzable pels fidels en una catedral.» Pier Paolo Pasolini va denominar el cinema de Tarkovski com «cinema poesia».

2. Aquesta combinació d'elements apunta a un objectiu expressiu: el de referenciar una subjectivitat inabastable, imperceptible, capaç de ser suggerida o ser evocada: la realitat del dolor humà, per exemple, o la realitat del desig, dels anhels més profunds de les persones per a viure en pau, en pau amb si mateixes, en pau amb el seu entorn més íntim, per a dir només un parell d'exemples. Continuant amb Tarkovski, dirà: «L'obra mestra és un judici —en la seva validesa absoluta— perfecte i ple sobre la realitat, el valor se'n mesura pel grau en què aconsegueixi expressar la individualitat humana en relació amb l'espiritual.» Tarkovski utilitzarà la fi-

gura de Buñuel per a expressar allò que ell mateix vol dur a terme: «Buñuel està determinat sobretot per una consciència poètica. Sap que una estructura poètica no necessita declaracions de cap tipus. Que la força de l'art és en un altre costat, en la seva força de convenció emocional, és a dir, la seva vivesa única.» La missió de l'autor s'acosta per tant a la del poeta: té una consciència estètica pre-sidida per l'impacte i la gravetat de la poesia. Que serveixi com a exemple dir que per a Tarkovski l'Apocalipsi de Joan és «el poema més gran mai escrit».

3. Hem fet el pas de les unitats individuals, del pla, a la combinació. Hem fet el pas del signe, on hi ha una vinculació empírica entre significat i significat, al símbol. El llenguatge ja no és unívoc. Ens remet a realitats que no tenen concreció ni objectivitat, però sí realitat. Continuant amb l'exemple de l'anhel de pau profunda, diu Tarkovski respecte al seu film *Andrei Rublev*: «Volia que aquell film narrés com en l'època del fratricidi i del jou tàrtar naixia un desig nacional de fraternitat, del qual sorgia la genial Trinitat [...], l'ideal de germanor, d'amor i de fe reconciliadora. Aquesta va ser precisament la base de la concepció ideològica estètica del guió.» Això va influir en la construcció de les nou seccions del film: «El guió constava de diverses novel·les episòdiques [...] que anaven enllaçades, no per una cronologia lineal, sinó per la lògica poètica que va obligar Rublev a crear la seva famosa Trinitat.»

L'obra poètica apunta a una realitat que, sorgint de la realitat més concreta d'un univers individual, d'una subjectivitat particular, aflora en imatges combinades per a representar com un univers propi creat des de la individualitat pròpia però escapant dels límits de la identitat pròpia es converteix en realitat intangible dins del suport cinematogràfic. A través de la tècnica emergeix una realitat que, pròpiament, podríem anomenar metafísica, o espiritual. Construïm un univers. De la realitat que escapa de definicions culturals, emergeix un univers nou mitjançant una sòlida i imaginativa conjunció entre poesia i espiritualitat, com en Tarkovski, que serveixi per a abordar la seva obra amb les seves mateixes coordenades.



En un context en què l'educació està centrada en els mitjans, crec fonamental que sapiguem entendre la missió del cinema com a element per a redescobrir la condició pròpia de cada subjecte, de cada alumne, la seva veritable identitat.

3. L'objectiu: un projecte antropològic

Al nostre entendre, no podem limitar els aspectes pedagògics del cinema a l'àmbit pragmàtic. Es tracta d'un objectiu molt més ampli, un projecte antropològic, d'enormes conseqüències pràctiques. Enllaça amb el projecte filosòfic d'Edith Stein: restablir la dignitat humana. Retrobar allò que en veritat és la persona humana en un context en el qual la funcionalitat s'imposa com a esquema fonamental. La dignitat humana no es queda estrictament en l'espai polític, com plantejava Hannah Arendt: recuperar la dignitat humana passa, com ens diu Edith Stein, per recuperar allò que és més pròpiament humà: l'obertura al misteri infinit. Aquest restabliment de la dignitat humana, en paraules de Stein, només és possible recuperant la seva dimensió de vocació per l'Infinit. O, en paraules del Concili Vaticà II, «la més alta raó de la dignitat humana està en la vocació de l'home a la comunió amb Déu. Ja des del seu naixement l'home està convidat a un diàleg amb Déu, ja que no existeix sinó perquè, creat per l'amor de Déu, també gràcies a l'amor de Déu, també gràcies a l'amor continua existint, i no viu plenament segons la veritat si no reconeix lliurement aquest amor i es lliura al seu Creador» (GS 19). Karl Rahner, en la seva última conferència, parla del nucli del cristianisme: Déu com a autodonació, per a cada un, Déu com a comunicació personal que re-significa la mateixa existència.

No deriveu d'aquí allò que no és. No parlo estrictament de recuperar el cinema religiós. En un context en què l'educació està centrada en els mitjans, crec fonamental que sapiguem marcar objectius. I, en aquest cas, que sapiguem entendre la missió del cinema com a



Les coses són una mica més que el significat que presenten, remetent a alguna cosa absent.

element per a redescobrir la condició pròpia de cada subjecte, de cada alumne, la seva veritable identitat. I això perquè, a falta d'aquesta dimensió, la desorientació i els buits de les noves generacions es presenten com una cosa preocupant.

4. Aportacions del cinema als diferents nivells de l'experiència humana

Crec que, en concordança amb les característiques del procés pedagògic, és possible marcar un itinerari gradual. Aquí, doncs, marco un itinerari de necessitats als quals el cinema, en el seu ús pedagògic, dóna resposta. Ho faré en els diferents àmbits del discurs: empíric, simbòlic i místic.

5.1. En l'àmbit empíric

1. La recuperació de la consciència de si mateix i la superació del lloc comú, dels àmbits del no pensat, l'estereotip, àmbits en els quals es pensa sense haver de pensar, sense l'ús de la raó. Això comporta la recuperació de l'ús de la raó i, per tant, la recuperació de la pròpia consciència, de la consciència individual.

El cinema pot i ha de ser el mirall de la passió inactiva: de la inactivitat davant de les determinacions de les diferents conjuntures individuals, socials i culturals —no solament econòmiques— que limiten l'anhel humà. Dos autors ben diferents, al segle XIX, ja es referien a dues formes diferents d'esgotament enfront de la pròpia autoconstrucció: Karl Marx i Gustave Flaubert. Escrivia Marx:

«Els homes fan la seva pròpia història, però no la fan al seu lliure

arbitri, sota circumstàncies triades per ells mateixos, sinó sota aquelles circumstàncies amb què es troben directament que existeixen i transmet el passat. La tradició de les generacions mortes oprimeix com un malson el cervell dels vius. I quan aquests es disposen precisament a revolucionar-se i revolucionar les coses, a crear alguna cosa mai vista, [...] conjuren temorosos en el seu auxili els esperits del passat, prenen prestats els noms, les consignes de guerra [...]. És com el principiant que ha après un idioma nou: el tradueix sempre al seu idioma natiu, però només s'assimila l'esperit del nou idioma i només és capaç de produir-hi lliurement quan es mou dins seu i s'oblida de la seva llengua natal» (Marx, *El divuit brumari de Lluís Bonaparte*).

I, a *L'educació sentimental*, Flaubert es marca un propòsit no menys ambiciós que Marx. A través de la història de Frédéric Moreau, un jove que somia la glòria i la felicitat, mostra com malgasta la vida en mediocres aventures galants. Exponent de la història de l'home que *s'asfixia* en el món en què li ha tocat viure. Flaubert ens explica el seu propòsit:

«Vull fer la història moral dels homes de la meua generació; “sentimental” seria un terme més precís. És un llibre d'amor, de passió, però de passió tal com pot existir ara, és a dir, inactiva» (carta a Mme. La Royer de Chantepie, 8 d'octubre de 1864).

Superar l'estereotip seria, sens dubte, un projecte pedagògic fonamental en si mateix. I no parlo d'àmbits en els quals l'estereotip se supera amb l'establiment d'un nou estereotip —com ara el rol de la dona—, sinó d'un altre tipus d'estereotips que exerceixen un important poder en l'eliminació d'itineraris, de camins, cap a la consciència pròpia de si mateix. L'estereotip religiós portat fins a la ridiculització més absoluta considero que és un aspecte fonamental. Però n'hi ha més.

2. Conseqüència d'això és la introducció de les persones en experiències que Occident sembla que no pot oferir. Ens trobem amb milions de joves crescuts en les societats del benestar molts dels quals ignoren el significat de paraules com gana, dolor, sofriment... El cinema pot contribuir, pel seu caràcter vicarial, al coneixement de processos i situacions vitals de difícil comprensió.

I això no solament en el rol d'espectador, sinó en el paper creador de construir mons possibles, en l'experiència creativa.

5.2. *En l'àmbit simbòlic*

1. Sens dubte és en l'àmbit del simbòlic on crec que s'efectuen les aportacions més importants. La més fonamental. Perquè considero que l'aportació fonamental del cinema en el seu vessant pedagògic és la de donar llenguatge. Què ens dona el cinema? Llenguatge.

De la mateixa manera com es descriu que Déu crea el món a través de la paraula, el dèficit fonamental per a recuperar la dignitat humana és la capacitat per a explorar els territoris del desig, de l'anhel i del buit. Són els territoris de tot allò que transcendeix l'empíric.

Amb el descrèdit i la desaparició de la cultura religiosa de la societat, ha desaparegut també el llenguatge que possibilita la interpretació de la seva pròpia experiència. No es tracta solament de la necessitat de recuperar la cultura religiosa. Es tracta de recuperar alguna forma de llenguatge que ens permeti posar paraules.

Seguint Ricoeur, direm que *el símbol fa pensar (Finitud y culpabilidad, Ediciones Taurus, Madrid, 1991)*. A través de la reflexió de la confrontació entre el límit propi i el desig, origen de tota pregunta religiosa, la persona inicia un trajecte únic, personal. Però per a això calen uns requisits previs: requerim les paraules, les imatges.

Tot parlar de Déu és performatiu: existeix en la mesura que és dit, parlat, pensat. Tota paraula sobre Déu habita en la realitat del llenguatge, de la imatge. En l'actualitat, en què la pregunta per si mateixa és abandonada en nom de la funcionalitat, l'aportació del cinema és una aportació de llenguatge. El llenguatge, doncs, fa que aquesta realitat pugui existir per a cada un.

A través seu, per tant, també accedim a la creació d'imatges mentals compartides, de llenguatges, paraules, experiències compartides.

2. Una educació per a la dignitat per mitjà del cinema és, doncs, una educació per a la interpretació. El llenguatge ens obre al món de la interpretació. El psicoanalista, interpretant el pacient, no solament expressa,

sinó que accedeix a zones de gran patiment o de gran plaer. La consciència de si mateix ens vindrà donada, doncs, a partir de la interpretació.

5.3. *En l'àmbit místic*

L'últim àmbit que ens permet treballar el cinema és l'àmbit del místic, l'àmbit on no existeixen les paraules. No cal pensar en la gran mística, sinó en la mística quotidiana, en aquell pas de l'experiència quotidiana al salt del contacte amb el misteri que es realitza d'una manera molt senzilla, però que ens remet a un salt de nivell de la realitat. És en aquest àmbit que el cinema convergeix amb la litúrgia: «fer visible l'invisible» definia la missió de la litúrgia Romano Guardini (*L'esperit de la litúrgia*, Pòrtic, Barcelona, 2011). També el cardenal Ratzinger va escriure una obra amb el mateix títol (*El espíritu de la litúrgia*, Ed. Cristiandad, 2005). Per a Guardini, la litúrgia té la funció de *hierofania*, encara que Martín Velasco prefereix parlar de *misteriofania*.

En la combinació de codis, hi ha alguna cosa que està més enllà de la imatge i la banda sonora.

«No sabem si érem al cel o a la terra, no hi ha a la terra un espectacle semblant, una bellesa semblant, i no sabríem com expressar-ho. El que sabem és que allà déu habita entre els homes i la seva litúrgia sobrepassa la de tots els països» (*Crònica dels temps passats*, o *Crònica de Nèstor*, un document paleoeslau del segle XII).

Màxim el Confessor (VI-VII) o Germà de Constantinoble (VII-VIII) parlen de la litúrgia com la comunió entre cel i terra. O, més concretament, el cel a la terra. Tot tipus de llenguatges són necessaris per a expressar aquesta realitat (codis de l'espai, del temps, del moviment, del cos, del color) però remetent a la realitat que no té paraules, al invisible, al in-descriptible.

Es tracta d'un itinerari molt definit en la tradició cristiana: el pas de la mort a la resurrecció a través del bany en l'oceà de Déu, el baptisme. Nicolau Cabásilas (segle XIV) en la seva magnífica obra *La vida en Crist*, ho explica de forma bella, també cinematogràfica:

«El baptisme és il·luminació, ja que produint nosaltres un ésser



Una educació per a la dignitat per mitjà del cinema és una educació per a la interpretació. El llenguatge ens obre al món de la interpretació.

veritable, ens fa cognoscibles a Déu, i conduint-nos a aquella llum, ens allunya de la maldat tenebrosa. En tant que és il·luminació, es diu també bany, ja que d'aquesta manera ens permet comunicar també amb la llum.»

Però, en el doble objectiu d'aquestes misteriofanies, el de *a)* expressar al subjecte creient o *b)* el de deixar parlar la realitat de Déu, el més original de l'home, en el que és el protollenguatge, la pregària, no és Parlar a Déu. El més pròpiament humà és l'actitud de Samuel, en 1Sm, 3, 1-10.

—Samuel! Samuel!

—Parla, que el vostre servent escolta —va respondre Samuel.

Restablir el procés de manifestació, d'escolta, és allò que redimensiona la vida humana, la ressitua, oferint el punt de vista correcte per a la mateixa autocomprensió humana. Litúrgia i cinema apareixen com dues cares d'un mateix procés històric.

Acabaré amb uns versos de Dámaso Alonso a «Invisible presencia», en què apareix el doble moviment de parlar a Déu per a després deixar que sigui Déu qui li parla:

Invisible presencia

Te llamo «Dios», oh padre, oh madre, oh benefactor
que me nutres,
oh prolongador de la perspectiva, que me crea el espacio;
del movimiento en el espacio, que me fragua tiempo.
Oh mi creador de la luz, del matiz; del espacio, mi tienda
infinita, para que en su centro te adore.
Oh inventor de mi fluencia, de mi existir —cohete, a cuya
varilla me aferro.
Oh presencia invisible, pozo, jadeo, bulto sin tacto.
Oh presencia invisible, en mí, fuera de mí, poblándome.

Te digo «Dios», «mi Dios»,
yo, llama de alcohol, tenue, tan tenue que se apagaría al
mismo soplo que la creaba,
pero tú soplabas con delicadeza de niña, amorosamente,
tiernamente, para que no me extinguiera,
tú, oxígeno sin descanso, para que no me asfixiara.
Tú has lanzado sobre mi lucecilla tu lujo, tu gala de
aceites, tus sándalos y tus palos de áloe,
tú has lanzado sobre mí el flujo inacabable de las sutiles
sensaciones,
la vibración de la materia, ese temblor misterioso de la
materia, que en mí ardía, que en mí se glorificaba,
ardiente.
Tú, Dios mío, tú, llama y leño y aceite y soplo.