

Andrés Reboullet

El niño y el cine



AS relaciones entre el niño y el cine son múltiples, complejas y a menudo contradictorias. De ellas se han ocupado numerosos libros y varios congresos nacionales e internacionales, como el último Congreso de Filmología. La prudencia, pues, unida al afán de claridad, invitan a precisar el sentido de tales relaciones y los alcances de un tema tan vasto.

Motivo de numerosos errores es el desconocimiento de lo que, en realidad, es el cine. En primer término, el cine es un lenguaje, un lenguaje particular en el mismo sentido en que se dice que las matemáticas son un lenguaje. Este lenguaje tiene sus signos: las imágenes. Tiene, igualmente, sus reglas de construcción, porque las imágenes no se encadenan en forma arbitraria, sino según ciertas normas y técnicas. Los especialistas las llaman —y no cabe duda de que el nombre está admirablemente puesto— la sintaxis o la gramática del cine.

¿Qué dificultades encuentra el niño en la comprensión de este lenguaje? ¿Hasta qué punto lo comprende perfectamente? Trataremos de responder a estas preguntas inmediatamente.

Este lenguaje no es una forma vacía: puede servir para ciertas realidades o ciertas verdades; tal es el papel del film llamado docu-

mental o educativo; también puede ser el vehículo de un universo particular; el universo cinematográfico, tan característico como el novelesco: tal es el papel de los films recreativos.

No me ocuparé de los films documentales o educativos porque, de un lado, se trata de una producción muy reducida y, principalmente, porque tales films, instrumentos auxiliares de la enseñanza, no pueden dañar la formación moral del niño.

Conviene salir al paso de un error común en lo que se refiere al universo cinematográfico: éste no es una copia del universo real. En el mejor de los casos es una transposición o una transmutación. Frecuentemente, no es más que una deformación. Que este universo fabricado o prefabricado es a menudo dañino para el niño o el adolescente, que está lejos de responder a sus aspiraciones, que podemos desear para ellos un universo espiritualmente mucho más rico es lo que me gustaría demostrar luego.

Finalmente, se verá que las relaciones establecidas entre el niño y el cine son con frecuencia peligrosas —para el niño y para el cine— y, cuando menos, anárquicas.

Sin embargo, aquí y allá, en todo el mundo, hombres de buena voluntad se esfuerzan en mejorar la situación de hecho que ya conocemos; conviene pues, conocer sus tentativas, juzgarlas y, en lo posible, ayudarlos, porque del éxito de estos intentos depende en parte la salud moral e intelectual de nuestros niños.

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO Y EL NIÑO

Parecería que el lenguaje cinematográfico fuera más adecuado que cualquier otra forma de expresión a la mentalidad infantil. Al niño, como todo el mundo sabe, le gustan las imágenes. Le gustan por placer estético y desinteresado, pero también porque le ayudan a representarse el mundo. Por lo menos eso dicen, de un lado, todos los editores de manuales escolares, y de otro, los innumerables editores de revistas y libros para niños, los creadores de Tintín, Spirou, Peneca y tantas historietas cómicas norteamericanas,

Al niño le gustan las imágenes. Por lo tanto le gustará el cine, que es un arte de la imagen. Y no de imágenes cualesquiera, sino de las más privilegiadas.

LA MAGIA DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA

En efecto, en el cine todos los espectáculos de la vida corriente, los rostros, las cosas, los seres, todo se nos presenta con tanta mayor fuerza cuanto que está circunscrito en un pequeño espacio rectangular. Precisamente el hecho de que una escena sea limitada, localizada y circunscrita en ese pequeño rectángulo luminoso, le da una fuerza y una agudeza extraordinarias. El simple hecho de la localización sobre la pantalla es ya muy importante. Gracias a ella, la imagen cinematográfica —como cualquiera imagen corriente— se diferencia de la realidad informe. Pero hay otros rasgos que la diferencian de las imágenes corrientes y la elevan a un nivel superior.

El primero es la luz que la alumbra, una luz artificial más violenta que la del día, una luz que subraya los contrastes de los claros-curos, que acentúa el contorno de un rostro o el relieve de una arquitectura.

Luego, el hecho de que la cámara, por su facultad de colocarse muy cerca de los personajes o de los objetos, puede ofrecernos lo que se conoce con el nombre de primeros planos. Indudablemente, el hecho de ver muy de cerca una parte del cuerpo, un rostro o un objeto, el hecho de percibir los seres o las cosas con una proximidad mucho más violenta que la verdadera, da una penetración, una fuerza e intensidad enormes a esos seres o cosas.

Conviene añadir esto: las imágenes que se ofrecen al niño, los planos cinematográficos, pueden durar cierto tiempo. En el cine una imagen dura generalmente 7 u 8 segundos. Si el *metteur en scène* quiere conseguir un efecto sorprendente, hará que esta imagen dure, por ejemplo, cuarenta segundos, digamos hasta un minuto. Claro está que en la vida real la mayor parte de los espectáculos que se presentan a nuestra vista duran más de un minuto, pero no olvidemos que

el mundo es un espectáculo múltiple y nuestra atención puede pasar constantemente de un detalle a otro, de la cabeza del conferenciante a la de la vecina de la derecha, o bien, a la de la que está a la izquierda. El niño —cuya atención es inestable— aguanta mucho menos que el adulto. Pero en el cine no puede. Todo está oscuro, salvo esa mancha luminosa sobre la pantalla que dura, que se eterniza durante 40 segundos. Y el efecto de ciertas imágenes es tal, que algunos niños llegan a taparse los ojos con las manos o a cubrirse la cabeza con el sobretodo.

Por último, la imagen cinematográfica tiene el privilegio del movimiento. Y si al niño lo entusiasma todo lo que se mueve, cómo no sería un apasionado del cine? Durante una hora y media o dos horas, las imágenes se sucederán ininterrumpidamente ante sus ojos. El film corre y vuela hacia su final arrastrándolo, que quiera o que no, a tropezones quizá, pero dócil. ¿Cómo podrían el niño o el hombre común defenderse contra tan irresistible suceder de cosas cuya naturaleza y aspecto se renuevan sin cesar?

Conviene que nos detengamos aquí: los caracteres que acabamos de enumerar (localización del objeto en la pantalla, intensidad de la luz, primeros planos, duración y movilidad de la imagen) explican el poder mágico de las imágenes cinematográficas sobre la imaginación y la sensibilidad juveniles; explican —al menos en parte— el sortilegio que el cine ejerce sobre el niño. Para él, como para nosotros, el cine no nos ofrece la realidad, sino una realidad elevada al cuadrado o al cubo, una realidad en que todo lo sonoro, musical o visual ha sido ampliado para fascinarnos mejor.

LA COMPRESION DE LAS IMAGENES

Quiere decirse, pues, que este lenguaje cinematográfico —cuyo poderío sobre el niño acabamos de señalar— será fácilmente captado por él? ¿Que la imagen será inmediatamente y casi por milagro asimilada por el niño? ¿Que el niño comprende espontáneamente el cine?

A tales preguntas, cuya enorme importancia para la educación comprenden ustedes, todo el mundo responde que sí; los psicólogos responden que no.

La voz popular utiliza argumentos de sentido común, como siempre. Si el niño no entendiera, dice, no mostraría tanto entusiasmo por concurrir a los cinematógrafos. Además, ¿qué hay que comprender, si no son más que imágenes? Y si preguntamos a un niño que acaba de ver una película, no cabe duda de que podrá darnos sin dificultad un resumen fiel de ella. Verdad es que casi nunca se interroga a los niños si no es para preguntarles si les ha gustado, pero seguramente que si se hiciera, el resultado sería el indicado.

Veamos ahora qué dicen los psicólogos, particularmente los de la escuela francesa, que, bajo la dirección de los profesores Wallon y Zazzo, han estudiado el comportamiento de los niños ante el cine.

Si bien sus encuestas subrayan la complejidad de las reacciones juveniles, la extrema dificultad de los análisis, el carácter parcial y provisorio de los resultados, todas coinciden, en último caso, en esta conclusión: que el niño, y luego el adolescente, experimentan múltiples dificultades ante las visiones de la pantalla; que si pueden superar algunas por la costumbre, y como inconscientemente, sólo una educación cinematográfica consciente, reflexiva, les permitirán vencer las otras.

Porque estas dificultades son de naturaleza muy diferente según la edad. Para el más niño —de 3 a 8 años— se trata de una adaptación de la percepción; para el niño de 8 a 12 años las dificultades se encuentran al nivel de la interpretación psicológica; y para el adolescente, al nivel de la interpretación estética. Pero vamos a explicarnos:

ADAPTACION DE LA PERCEPCION

Armand Lenoux cuenta la siguiente anécdota: un niño de seis años va al cine por vez primera. Su padre es actor y trabaja en la película. Al terminar, le pregunta al niño: “¿Reconociste al papá?”

—Sí— ¿Y te gustó? —Sí— ¿Y qué te ha llamado más la atención?
—Mi papá, estaba muy aplastado. Esta anécdota no es una prueba. Sólo vale como ilustración de un hecho que ha sido comprobado experimentalmente: la dificultad del pequeño para admitir la convención de un mundo de dos dimensiones, el difícil aprendizaje de tener que suplir por la imaginación la falta de realidad de una imagen que no tiene espesor.

Veamos ahora dos procedimientos de montaje: los técnicos llaman al primero campo contracampo. Consiste en filmar una misma escena desde dos ángulos opuestos; por ejemplo, dos personajes que están uno frente al otro y que son filmados por separado y alternativamente frente a la cámara; pongamos, el conferenciante visto por los espectadores, y luego los espectadores vistos por el conferenciante, etc. . . . Pues bien, los niños, hasta los seis años, son insensibles a este procedimiento.

El segundo es conocido con el nombre de "fondo encadenado". Dos imágenes, una que va a desaparecer, y la que sigue, se encuentran durante un segundo o una fracción de segundo, superpuestas, dando una impresión de simultaneidad, de transición visual continua. Pues en este caso los niños se encuentran desorientados, al menos hasta los nueve años.

No he escogido estos ejemplos por necesidad de mi demostración. Cualquier procedimiento técnico necesita de parte del pequeño una acomodación difícil, sin duda, y sobre la cual estamos aún mal informados. Un ángulo de toma de vista demasiado original, un primer plano, lo desconciertan. La acción lenta (*el relanti*) o muy rápida, la substitución demasiado ligera de imágenes de distinta clase o simplemente de distinto tamaño, una secuencia acortada, todo lo sorprende y a veces le hace perder el hilo de las imágenes. Antes de los 6 años, según Zazzo, el niño no comprende el film.

Pero —replicarán ustedes— si la proyección de un film está a tal punto llena de trampas como usted nos dice, ¿cómo se explica que los niños disfruten tanto con el cine?

En verdad, no puede discutirse el placer del niño en el cine; la

ilusión que puede tener de que comprende no es discutible. Si hay alguna diferencia es ésta: el niño ha visto una película, pero no la misma película que ustedes, adultos, habrían visto en las mismas circunstancias. Si ustedes lo interrogan, responderá por una enumeración de personajes presentados sin orden: "Había un oso grande... y después un gatito... y después niñitos que jugaban en la arena... que se lavaban las manos... etc...." El encadenamiento de las imágenes apenas ha sido advertido: por ello, la acción no ha sido captada en su conjunto.

A fuerza de frecuentar salas oscuras, el niño tendrá que acomodar su percepción a las modalidades propias del lenguaje cinematográfico. Lo logrará. Casi siempre inconscientemente. Y siempre silenciosamente. Ahora lo esperan otras dificultades.

INTERPRETACION PSICOLOGICA

Una imagen no lleva inscrito su significado a la manera que un paquete de cigarrillos lleva la indicación de una marca o el nombre del fabricante. El significado de la imagen debemos encontrarlo nosotros y no siempre es cosa fácil. La prueba es que en los *tests* figuran casi siempre imágenes que deben ser interpretadas. Y si el niño no logra siempre dar una explicación psicológica satisfactoria de una imagen fija, es natural que se encuentre en dificultades con las imágenes movibles de la pantalla.

Todos ustedes habrán escuchado risas inoportunas en el momento más patético de la película. El actor ha hecho un gesto de dolor. El niño lo ha aislado de su contexto y le basta para distraerse.

Con todo, se trata aquí de un contrasentido "sonoro", si se me permite la expresión. Hay otros no menos graves, pero silenciosos. Como éste:

Ustedes se acordarán, seguramente, del principio de la película *Le diable au corps*. Se ve la salida del cortejo fúnebre de la protagonista; en ese momento, Gérard Philippe entra en la casa mortuoria y evoca, mejor dicho, la película evocará para él toda la aventura

cuyo desenlace acabamos de conocer con el entierro. Este procedimiento por el cual se nos presentan las imágenes en un orden cronológico inverso a la acción que representan, se llama *flash-back*, vuelta hacia atrás. Pues bien, todos los experimentos realizados prueban que el niño —hasta la edad de 11 o 12 años— es incapaz de comprender este trastorno del tiempo y que, necesariamente, interpreta de manera errónea las imágenes que le impone la pantalla.

El niño que aprende a leer comienza balbuciendo, equivocándose en todas las palabras. Luego llega un momento en que lee de corrido. Es necesario tener cuidado de que entonces no lea sin comprender. Y lo que es verdad para la lectura lo es también para el cine: el niño aprendió difícilmente a ver; y es frecuente que vea sin comprender, como acabamos de demostrar. A menudo, el cine da al niño el sentimiento de la realidad y dicho sentimiento reemplaza a la comprensión.

INTERPRETACION ESTETICA

Finalmente, a los adolescentes les sucede un último infortunio, el de comprender sin disfrutar.

Henri Argel nos ha dicho: “Al terminar *El tercer hombre*, en el momento en que uno de los personajes principales, encarnado por Orson Welles, va a morir, vemos que echa una mirada profunda sobre su amigo Joseph Cotten, quien se pregunta —en este mismo momento— si lo matará o no. En esta mirada que, justamente, está circunscrita por un primer plano y alumbrada por una luz extraña, podemos leer una multitud de cosas. ¿Qué es lo que, exactamente, expresa Orson Welles? No lo sabemos y no debemos saberlo. Es un ruego, una súplica; temor, arrepentimiento? Probablemente, todo ello a la vez. Esta imagen es quizá una de las más importantes que el cine contemporáneo nos ha revelado; porque nos muestra —disculpen que emplee un término un poco chocante— la *polivalencia* de la imagen, contrario al sentido preciso y determinado que casi siempre tiene la palabra. Al mostrarnos imágenes que no nos explica de manera didáctica, el cine nos deja entrever una multitud de cosas muy com-

plejas y hasta ambiguas y la ambigüedad de la imagen cinematográfica es quizá una de las garantías más grandes de su autenticidad... Muchas imágenes admiten cierta escala de interpretaciones y justamente en la medida en que nosotros, espectadores, percibamos la diversidad, la riqueza y la complejidad de esta interpretación, penetremos en la verdad”.

Henri Argel ha sabido con estas palabras expresar las riquezas ilimitadas de la imagen cinematográfica. Se la cree “opaca”, “terminada”; rara vez el espectador se siente tentado de ir más allá. Sin embargo, la imagen es lo más abierto y asequible a una significación secreta.

Es claro que una adolescente no es insensible a estas riquezas, a esta posible resonancia espiritual, pero yo sostengo que salvo algún caso privilegiado (nunca faltan los autodidactos), lo más precioso de lo que le ofrece la pantalla se le escapa, y se le escapará por mucho tiempo y hasta corre el riesgo de que se le escape siempre. Esto, a menos de que pueda recibir una educación cinematográfica semejante a la literatura que tradicionalmente recibe: mejor dicho, que, desgraciadamente, sólo algunos adolescentes reciben.

Hablábamos recientemente de la vuelta hacia atrás, del *flash-back* con que comienza *Le diable au corps*. Es un excelente ejemplo que nos permitirá comprender las semejanzas de la educación cinematográfica y la literaria ya sea en cuanto a las finalidades perseguidas por ellas o a los métodos que emplean.

¿Por qué, en *Le diable au corps* el *metteur en scène* comienza por mostrarnos el desenlace? Este procedimiento que, por lo demás, encontramos con el mismo significado en otros films, como *Le jour se lève*, tiene por objeto hacernos sentir la fatalidad que pesa sobre los protagonistas, para situarnos en un clima de tragedia donde todo está ya determinado fatalmente. El cine ha encontrado un equivalente tópico de los procedimientos con que el autor dramático consigue comunicarnos esta misma impresión del destino, ya sea en el oráculo de Edipo, o en el sueño de Polyeucte o en las explicaciones del corifeo de la Antígona de Anouilh.

Yo no creo que un adolescente pueda captar, espontáneamente, el significado dramático del sueño de Polyeucte; mucho menos será sensible al profundo sentido de la vuelta atrás de *Le diable au corps*. En el mejor de los casos, no verá más que una manera inesperada de comenzar. Y somos nosotros, educadores, quienes tenemos la obligación de aclarárselo.

PRIMERAS CONCLUSIONES

Hay padres que desean que sus hijos aprendan a leer muy pronto, a los cuatro años, a los tres, incluso. Ocurre también que, a veces, los niños logran hacerlo. La verdad es que tales hazañas son perniciosas e inútiles. A los seis años, el niño aprenderá a leer muy ligero y sin dificultad. Lo que es verdad para la lectura lo es también para el cine, con el agravante de que el niño no comienza, en éste, por un abecedario. Así, pues, debemos evitar que el niño vaya al cine antes de los ocho años; he ahí mi primera conclusión.

Conviene ponerse en guardia ante la ilusión de que el cine es, *ipso facto*, un lenguaje universalmente inteligible. Como todo lenguaje, exige una adaptación inconsciente o cuasi inconsciente —ya vimos que suele efectuarse sobre todo entre los 8 y los 12 años— y una adaptación reflexiva que es el resultado de una educación cinematográfica. Esta será mi segunda conclusión.

Por último, sólo se comprende un lenguaje —y por lo mismo, el universo que este lenguaje expresa— si se está familiarizado con su sintaxis. Una educación cinematográfica será desde luego una educación formal, un estudio de la sintaxis. Sólo bajo esta condición los adolescentes estarán preparados para resistir a los peligros y apreciar los prestigios del universo cinematográfico, que ahora examinaremos.

EL UNIVERSO CINEMATOGRAFICO

El universo cinematográfico no es otra cosa que este mundo maravilloso donde entramos desde el mismo momento en que se produce

la oscuridad y aparecen las primeras imágenes. Mundo abigarrado donde nos encontramos con *Tarzán* o con *Don Camilo*, con *Popeye* o con *Jack el destripador*, el *Far West* o la luna...

Si resulta difícil analizar objetivamente las reacciones del niño ante el lenguaje cinematográfico, nuestra tarea ahora será extraordinariamente más ardua. El universo cinematográfico es diverso, contradictorio, siempre renovado. Quien lo explore puede descubrir en él lo mejor o lo peor, la lesera o la obra de arte, el film pornográfico o la creación espiritual. Si el objeto es múltiple, el sujeto, es decir, el niño, no lo es menos. Porque ahora debemos abarcarlo en su totalidad. El niño que se encuentra en la proyección de un "gran film" está allí entero. En mayor grado que el adulto, es ese espectador integral que se abandona a las sugerencias diversas del espectáculo. Y por lo mismo tendremos tantas influencias diferentes del cine cuantos niños diferentes tengamos.

La complejidad del análisis puede hacernos prudentes, pero en ningún caso deberá desalentarnos. Ni alejarnos de un problema del que depende la salud intelectual y moral de nuestros niños. Porque el mundo maravilloso del cine puede ser efímero, irreal e inofensivo, pero también puede ser, para nuestros niños, duradero, real y nocivo. Ante tan grave alternativa, depende de nosotros la elección. ¿Depende de nuestros niños? Si es así, ¿qué podemos hacer?

EL NIÑO FRECUENTA EL CINE

Antes que nada, tomemos plena conciencia de este hecho: un mundo ficticio, como es el del cine, no tiene probabilidades de ser real para nuestros niños, no influirá sobre ellos más que en la medida en que ellos frecuenten ese mundo. Aún antes de explorarlo deberíamos hacernos esta pregunta: ¿Frecuenta el niño el cine?

Sí, sin duda, pero quizá se asombrarán ustedes de los resultados de las encuestas ya realizadas. La estadística ocupará aquí un primer plano.

En Francia, el doctor Le Moal y M. Faugere han examinado

1,163 niños de ambos sexos, entre los 10 y los 16 años, pertenecientes a medios laicos y religiosos. El 60 % de los niños (tanto de uno como de otro sexo) van al cine 4 veces al mes. La flecha sube a 70% a la edad media de los 13 años. El restante 30 o 40% no se abstienen: van con menos frecuencia; y solamente el 3% de las niñas y el 1% de los muchachos no habían ido una sola vez.

En cuanto a Inglaterra, disponemos de una encuesta nacional realizada por el Home Office. De un total de 7 millones de niños, cuya edad oscila entre 5 y 15 años, 4 millones y medio van al cine una vez a la semana; 1.250,000, dos veces, y 550,000 tres veces a la semana. Les ruego que reflexionen ante este hecho verdaderamente impresionante: en Inglaterra, 1 niño de cada 5 utiliza el cine al ritmo de 2 sesiones semanales y 1 niño de cada 20 al ritmo de 3 sesiones.

Por último, en todos los países, los jóvenes de 15 a 20 años representan no menos del 30% del público.

Durante un tiempo me pareció que tales cifras eran exageradas y temía que la estadística no fuera, una vez más, sino la forma irónica de la mentira. Una encuesta realizada por dos de nuestros colaboradores, entre los alumnos del colegio de l'Alliance Française nos confirma estos mismos resultados.

Estos son, pues, los hechos: para la gran mayoría de los niños y los adolescentes la sesión semanal constituye hoy una norma, y lo que es más grave, la doble sesión semanal tiende a convertirse en una realidad.

La incidencia de tales hechos sobre la llamada industria cinematográfica podría ser considerable. El público juvenil alcanza a muchos millones. En Inglaterra, constituye la cuarta parte del público total; y en las ciudades, el número de espectadores infantiles o adolescentes es incluso superior al de los adultos.

Es de imaginar la extraordinaria fuerza que tendría un público semejante si se organizara, o si fuera organizado. La verdad es que no lo está en absoluto. Es un coloso con pies de barro. Los industriales no se inquietan nada. Salvo algunas excepciones, no existe cine

para los niños y hay pocas esperanzas de que la situación cambie. El universo cinematográfico es, pues, el de los adultos. Ya es hora de que lo examinemos.

DOS RECETAS COMERCIALES

El cine, como se ha dicho, es la única de las artes que a la vez, sea una industria. Por eso se encuentra sujeto a la ley de rentabilidad. Toda película deberá ser un éxito comercial. ¿Cómo podrá serlo? Siempre que guste a la clientela más numerosa en el mayor número de países. Lo que supone que se deberá satisfacer a la vez al gusto medio de un vasto público heteróclito y a las exigencias múltiples de las censuras, que casi nunca coinciden ni sobre lo que se llama la decencia y la moralidad ni sobre las cuestiones políticas.

Dos géneros de films, mejor dicho, dos fórmulas, responden a las necesidades comerciales: una utiliza la sensación violenta, cultiva en el espectador el miedo, la angustia, la agresividad, la sexualidad; la otra, por el contrario, es de fácil absorción: es de un espectáculo de ensueño, de evasión donde el lujo, las *pin-ups* y un inostrario agradable de sentimientos superficiales son los ingredientes. De un lado, las películas de Hitchcock o Dédé d'Anvers; del otro, las películas en que actúan Esther Williams o Martine Carol. Entre ambas clases, cualquier compromiso es posible, pero los elementos apenas cambiarán: psicología exagerada o superficialidad, franca inmoralidad o moralidad dudosa.

Desde hace mucho tiempo se ha venido señalando la influencia nefasta que sobre el niño ejercen ambos géneros de películas.

El film sensacionalista dice demasiado y con excesiva intensidad; constituye para el niño un alimento prematuro y demasiado fuerte. Su tierna sensibilidad se encuentra, en cierto modo, sometida a un exceso de voltaje cuyos efectos pueden ser peligrosos. Estimo conveniente que una vez más clasifiquemos los problemas y maticemos

las respuestas según la edad de los niños definiendo así su relativa gravedad.

Parece por ejemplo, y así lo sostienen generalmente las censuras, que las imágenes de carácter sexual se encuentran entre las más dañinas. Desde Rita Hayworth hasta Marilyn Monroe, pasando por la Lollobrigida, ya sabemos qué importancia ha alcanzado en la producción actual este género de visiones —sugestivas o realistas—.

Sin embargo, el niño, hasta el umbral de la pubertad, reacciona en forma sana ante estas imágenes. Permanece completamente indiferente a todo lo que sea problemas sexuales y complicaciones sentimentales; más aún, está muy dispuesto a reconocer como inmorales las escenas en que interviene la sexualidad. Pero no deduzcan de ello que se puede conducir sin ningún peligro al niño a ver tales películas. Ocurre sin embargo, paradójicamente, que la bruja de Blancanieves ha perturbado, incluso profundamente, un mayor número de niños que el que hayan podido alterar los escotes de Caroline Chérie. Mientras que ante las escenas eróticas el impúber permanece indiferente y el pre-adolescente suele reaccionar con desagrado el adolescente se siente atraído porque, si es cierto que le producen desasosiego, satisfacen su sed de conocimientos. No ignoro los estragos de algunas películas: y las más dañinas son las que más cerca se encuentran de los adolescentes y de su universo. La gran seductora o la prostituta conmovedora los emociona mucho menos que cualquier jovencita o cualquier muchacho de su edad que aparece como protagonista de la película. *Le diable au corps*, por ejemplo, me parece el tipo de película especialmente peligrosa para los adolescentes.

Me gustaría mucho, sin embargo, alegar en favor del cine, las circunstancias atenuantes. Si bien es cierto que la educación sentimental de la juventud se hace en las salas oscuras; podríamos decir que el cine lo hace peor que las novelas o los mismos azares de la vida Nada permite afirmarlo. Y si existe perversión, quién podría decir que el cine sea el único culpable?

Los miedos, las angustias provocadas por algunas películas son

mucho más graves. Escuchen, por ejemplo, esta confidencia de una niña de 15 años ¡De 15 años!: “Una vez soñé con una película durante una semana por lo menos. Era una película en que se veían muchos cadáveres. Había una mano de un cadáver que llamaba a mi puerta. Tenía tal miedo que en la noche grité y me desperté cubierta de sudor. Esta película me asustó tanto que no tenía ni ganas de comer de miedo...” Testimonios semejantes no proceden de niños anormales y son muy frecuentes.

Lo son, lamentablemente, porque muchas películas abusan de las escenas de misterio, de lo desconocido, de lo espantoso; escenas que se desarrollan en la oscuridad y que muestran fantasmas, monstruos, esqueletos, brujas; escenas de crímenes, de guerra, de pelea en que aparecen siniestros personajes de rostros patibularios.

Lo son, lamentablemente, porque incluso los films para niños no carecen de escenas con “suspenso”, como se dice ahora. Cuando *Pinocho* es tragado por la ballena, los niños manifiestan claramente su miedo; miedo del monstruo, miedo del encierro. En *Blancanieves*, la metamorfosis de la reina en bruja no es menos impresionante para ellos.

Justo es reconocer que con frecuencia, pasado el primer miedo, el niño se complace en provocar nuevamente dicho miedo, aunque por gusto, esta vez. Es lo mismo que un adulto en la montaña rusa: lanza gritos de miedo fingido. Un niño nos declaraba un día, con entusiasmo: “¡Era una película estupenda! ¡Daba más miedo!”... Y nuestros alumnos del Colegio de l’Alliance coinciden en su gusto por las escenas de miedo y hasta de violencia.

Es posible también que las películas sensacionalistas permitan a algunos niños librarse de sus instintos agresivos; que ofrezcan un desvío a los estados de tensión que crea la vida moderna y hasta que, como lo cree un especialista, las acciones violentas pueden templar el carácter del niño y enriquecer su experiencia de la vida.

No tengo inconveniente en reconocer que *Frankenstein* o cualquier otra película del mismo género no conduce necesariamente a la neurosis. No puedo creer, sin embargo, que ayude en alguna for-

ma a la formación del carácter. Estoy convencido, por el contrario, de que para algunos niños, en ciertas etapas de su evolución, puede ser enormemente peligroso.

Es más grave quizás el film de evasión, fantasía de la realidad que por cierto tendemos a considerar como el más inofensivo, con su mundo engañoso, su falso concepto de la vida, sus prejuicios y sus conformismos. Aquí reinan los mitos de la vedette; del amor, de la evasión o del destino. Las mecanógrafas se casan con sus patrones; el galán, de aire tan candoroso, gana una fortuna en la ruleta y el desgraciado de rostro cansado muere en la niebla, al borde de un muelle...

En esta forma particularmente seductora de la estupidez, en estos infantilismos creen los niños y los adolescentes. Se identifican con los protagonistas y como no tienen ni nuestras facultades de inhibición y de control, ni nuestra experiencia de la realidad, los personajes se convierten para ellos en modelos indiscutibles, en objetos de admiración o de entusiasmo cuya acción se prolonga largamente después de desvanecerse. Al salir del mundo irreal de las imágenes engañosas, los pequeños y los adolescentes vuelven a encontrarse con la realidad y la rechazan. Y cómo podrían escapar a esta conquista si en cuanto la última imagen se ha esfumado su influencia se prolonga con la lectura de innumerables revistas cinematográficas (¿Quién podría contar sus crímenes?) o las publicaciones y propagandas de toda clase?

Sin embargo, escuchemos a Jean Chazal:

“...Creo que podemos afirmar que las películas claramente contraindicadas son las que permiten al niño creer que las formas artificiales de la vida constituyen la realidad misma. Es la película en que las existencias pretenciosas de los personajes ociosos se desarrollan en un cuadro de lujosa facilidad. Es la película que nos presenta superhombres que triunfan sin esfuerzo, sin dificultad, sobre inverosímiles obstáculos que la naturaleza o los hombres ponen en su camino... No hay que pintar una falsa realidad para el niño”.

LO QUE DESEA EL NIÑO

¿Será posible concebir un cine más acorde a las necesidades del niño y del adolescente? Admitirlo sería desconocer la extraordinaria variedad de la producción actual. Y basta interrogar a los niños para que digan libremente cuáles son sus necesidades e indiquen cuáles son los films que les convienen.

Todas las encuestas concuerdan, primeramente, en el gusto de los niños por las películas de acción —una acción que lleve a un fin, y que termine, ya sea con un pleno triunfo o con una reconciliación. Es necesario que ocurra cualquier cosa en la pantalla y por eso les gustan el movimiento y la rapidez, los trenes, los caballos, los aviones, los pilotos audaces, los hábiles caballeros que no se arredran ante ningún obstáculo. Todo lo que interrumpe, todo lo que paraliza la acción, especialmente las prolongadas escenas recargadas de diálogos, los fatigan rápidamente. Los niños quieren también que la acción sea comprensible en todos sus detalles, claramente construída y de lógica absoluta. Cualquier detalle o gesto, cualquier reacción psicológica inverosímil o demasiado complejo, será despiadadamente criticado.

Segundo carácter: el niño desea una acción que responda al sentimiento de justicia. El derecho debe triunfar. El castigo de los malvados, por brutal y violento que resulte, no será considerado como una escena desagradable sino aclamado como el triunfo de la justicia.

En cuanto a los personajes, los niños gustan de ver otros niños en la pantalla. Se interesan por los de otros países y razas. No tienen prejuicios de color y, por el contrario, manifiestan un notable sentimiento de fraternidad. Les gusta ver personajes infantiles o adultos dotados de cualidades físicas, de cuerpos y de manos ágiles, animados de sentimientos positivos frente a la vida. Ni a los niños ni a los adolescentes les gustan los vencidos ni los mediocres. Exigen personajes con los cuales puedan identificarse orgullosamente y que les den

poderosos motivos de exaltación. Las películas de cowboy, por ejemplo, son excelentes porque les permiten una identificación "no realista".

A este respecto, me parece que estaremos fácilmente de acuerdo ante dos conclusiones: de un lado, digan lo que quieran, muchas películas responden a las aspiraciones de los niños —desde *Miguel Strogoff* a *Los lanceros de Bengala*; o desde *El capitán Scott* a *Crinc Blanc*, y es de desear que la producción de esta clase de películas sea estimulada. Podemos confiar desde luego en algunos productores norteamericanos que parecen haber admitido de una vez por todas la inutilidad de dos categorías de films, unos para niños y otros para adultos, y se empeñan en producciones para espectadores de un nivel mental muy bajo. Más equivaldría a desconocer el genio y la verdadera grandeza del cine si no buscáramos para los niños y, sobre todo para los adolescentes, algo más rico y profundo.

HUMANISMO CINEMATOGRAFICO

De todas las artes, quizá el cine es la que puede con mayor facilidad corregir las limitaciones, la sequedad y el excesivo intelectualismo de nuestro humanismo escolar.

En primer término, porque toma al hombre de una manera total, tanto en su medio natural y cósmico como en su grupo familiar, social, profesional, espiritual y hasta mundial. No encontramos en él el hombre intemporal, tan caro a nuestra literatura clásica, sino el *dock*er de hoy, en *Nido de Ratas*; el obrero desocupado italiano de postguerra, en *Ladrón de bicicletas, Roma a las 11*; el soldado norteamericano licenciado en *Lo mejor de nuestra vida*; el pueblo mexicano entero en *María Candelaria*.

En segundo término, porque el cine puede ayudarnos a redescubrir ciertas verdades espirituales y morales, no en forma abstracta, no de una manera teórica, sino partiendo de los hombres mismos y de su medio.

El cine ha sabido encarnar con *La gran ilusión*, el sentido de la

solidaridad; con *Roma ciudad abierta*, el renunciamiento de sí mismo; con *María Candelaria* o el *Diario de un cura de campo*, el valor del sufrimiento. Y no solamente encarna y representa ciertas verdades, sino que, elevándose altamente en la espiritualidad, puede simbolizarlas. Toda la obra de Chaplin en lo que tiene de mejor simboliza la resolución de un hombre que no acepta ser asimilado por el mundo exterior, dejarse mecanizar, y que guarda siempre su alma pura, libre de la contaminación, procurando no verse arrastrado por los brutales engranajes de la socialización del mundo.

Muchas personas de buena intención consideran todavía el cine como "un entretenimiento de ilotas". Otras lo admiten como un arte menor destinado especialmente a procurar sensaciones simples y violentas. Y sin duda, una gran parte de la producción se esfuerza en justificar tales opiniones.

Nosotros creemos, sin embargo, que es posible concebir, para el niño y el adolescente, una literatura cinematográfica adaptada a sus necesidades y capaz de proporcionarle un enriquecimiento espiritual. ¿En qué condiciones?

ALGUNAS REALIZACIONES

No es propósito mío hablarles de lo que se refiere a la producción de películas especiales para la niñez y de la censura. Sobre el primer punto basta saber que esta producción es sumamente restringida y que es poco probable que la situación cambie en un tiempo más o menos próximo y que, por lo demás, el film para la niñez, lo mismo que los libros infantiles, no podrán constituir un alimento exclusivo. En cuanto a la censura, ya sabemos sus limitaciones y sus peligros. Ella es la responsable, por ejemplo, de que la película francesa que mayor éxito ha tenido en Chile sea *La Ronda*, que no es ni la mejor, desde un punto de vista estético, ni siquiera la peor desde el punto de vista moral.

De manera enteramente natural, hombres de buena voluntad han adoptado medidas positivas tendientes a crear sesiones especializadas

para la juventud. Las modalidades de su organización difieren de un país a otro y me limitaré a exponer tres de estos intentos.

En Estados Unidos, la proyección de films recreativos destinados a espectadores juveniles se hace en las salas corrientes. Cerca de 12 millones de niños de 8 a 12 años acuden semanalmente al cine. En su mayoría, asisten a la primera sesión de la tarde del sábado. Esta organización se parece mucho a la que encontramos en Chile, con la diferencia notable de que aquí, las matinées infantiles dependen exclusivamente de la iniciativa del director de la sala, mientras que en los Estados Unidos la Children's Film Library (cinemateca infantil) se preocupa de escoger los films convenientes, de facilitarlos a los directores de salas, de obtener rebajas y de patrocinar las sesiones.

La aventura inglesa es mucho más interesante. Cada semana, en la mañana del sábado, 900,000 niños de 9 a 12 años asisten a las sesiones organizadas principalmente por la firma Arthur Rank, con la ayuda del gobierno británico. Se trata de verdaderos clubs con adhesión obligatoria. Los programas contienen un gran porcentaje de films especialmente realizados para la niñez. Cada sesión comprende un dibujo animado, un film educativo, una serial y un gran film. Las sesiones tienen un carácter casi ritual: se inician con el himno del club y terminan con el *God save the King*. Por último, aunque por desgracia no siempre, se verifican discusiones sobre las películas proyectadas.

Aquí y allá en Francia, en los establecimientos escolares o fuera de ellos, organizaciones laicas como UFOLEIS, confesionales como la Federation de Loisir et Culture Cinematographiques, neutrales como la Federación Francesa de Cineclubs, han creado los cineclubs de jóvenes. Pero, a diferencia de los británicos, estos cineclubs juveniles no son regentados por sociedades comerciales. Gozan, por tanto, de completa libertad para la selección de las películas y se han preocupado de dar a los niños no sólo programas inofensivos sino una selección mucho más amplia y capaz de contribuir a su total desarrollo.

Sobre todo, tales clubs son concebidos como verdaderos hogares de discusión y de educación activas. Por lo mismo, son verdaderamen-

te revolucionarios, pues rompen con la pasividad inherente al espectáculo con lo que aseguran, sin duda, la grandeza futura del cine.

Me gustaría terminar con esta nota de optimismo. El cine es un mundo donde cualquiera que lo desee puede escoger su refugio. El cine es un ser vivo que evoluciona y lo hará en el sentido en que nosotros queramos.

Desearía evitarles opiniones pesimistas. El film de mañana será lo que nosotros deseemos hacerlo, depende de nosotros, padres y educadores, no dejar que el cine nos gane la mano y nos haga descarriar. Educar es introducir al niño en su época, prepararlo para vivir en un mundo futuro. Este mundo comprende el cine. ¿Y cómo podríamos guiar al niño en un territorio no explorado previamente por nosotros?

Debemos aprender nosotros, adultos, a gustar del cine, a juzgarlo, a apreciarlo como una fuente de arte y de enseñanza. Entonces, pero solamente entonces, el cine se habrá salvado. Y con él, nuestros niños.