

El poder formativo del cine de calidad

Alfonso López Quintás¹

Resumo: Filmes de qualidade apresentam-nos a realidade mais valiosa, situando-nos nos níveis decisivos do sentido de nossa existência. Mostram-nos que se não permanecemos no nível 1, movidos pelo egoísmo, mas ascendemos generosamente aos níveis 2 e 3, levamos nossa vida à plenitude. Se decidimos permanecer no nível 1, com sua atitude de domínio e possessiva, o cinema nos mostra que caímos fácilmente em níveis inferiores de realidade e de conducta. Então a realidade autêntica fica velada, torna-se ausente, porque somos nós que deixamos de criar autênticos vínculos com a realidade mais valiosa.

Palavras Chave: Cinema. ficção. realismo. níveis de realidade. presença.

Resumen: Visto de esta forma radical, el cine no es una “fábrica de sueños evanescentes”, como a menudo se afirma; es una mirada comprometida a la realidad más honda de los seres humanos y la sociedad. No es una ficción sino en cuanto al argumento –por tanto, en cuanto al nivel 1–, no en cuanto al tema, que presenta el mayor interés para nuestra vida y se nos muestra, así, como algo eminentemente real. Realismo va unido aquí con eficiencia, la eficiencia propia de las realidades de los niveles 2 y 3. El cine de calidad nos pone en presencia de la realidad más valiosa, nos sitúa en los niveles en los que se decide el sentido de nuestra existencia. Nos muestra que, si no nos quedamos en el nivel 1, movidos por el egoísmo, sino que ascendemos generosamente a los niveles 2 y 3, llevamos nuestra vida a plenitud. Si nos aferramos al nivel 1, con su actitud de dominio, posesión, manejo y disfrute, el cine nos descubre que caemos fácilmente en niveles inferiores de realidad y de conducta: niveles -1, -2, -3, -4. Entonces la realidad auténtica se nos vela, se nos vuelve ausente, porque somos nosotros los que dejamos de crear auténticos vínculos con la realidad más valiosa.

Palabras Clave: Cine. ficción. realismo. niveles de realidad. presencia.

Para ver profundamente en qué sentido y en qué medida constituye el arte cinematográfico una fuente de formación humana, no basta analizar algunos *argumentos* de películas que resaltan ciertos valores éticos. Hemos de penetrar en el *tema* de las mismas.

Si queremos ir a la raíz de esta cuestión, debemos tomar la experiencia cinematográfica como un juego creador, en el que asumimos activamente las posibilidades de conocimiento que nos ofrecen las películas. El cine de calidad es una narración, pero narración de tramas de ámbitos que se crean o se destruyen. Recordemos que los “ámbitos” son realidades abiertas que nos ofrecen posibilidades creativas.

Visto de esta forma radical, el cine no es una “fábrica de sueños evanescentes”, como a menudo se afirma; es una mirada comprometida a la realidad más honda de los seres humanos y la sociedad. No es una ficción sino en cuanto al *argumento* –por tanto, en cuanto al *nivel 1*–, no en cuanto al *tema*, que presenta el mayor interés para nuestra vida y se nos muestra, así, como algo eminentemente real. *Realismo* va unido aquí con *eficiencia*, la eficiencia propia de las realidades de los niveles 2 y 3.

I. Los ocho niveles de realidad y de conducta

Para orientarnos en la vida, hemos de tener una idea clara de los distintos niveles de realidad y de conducta en que podemos vivir. Un transeúnte vio a un niño que llevaba un niño más pequeño a cuestas y le dijo: “¿Cómo cargas tu espalda con

¹. Catedrático emérito de Filosofía en la Universidad Complutense (Madrid). Miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Fundador de la *Escuela de Pensamiento y Creatividad* www.escueladepensamientoycreatividad.org.

semejante peso?” El niño le contestó: “*¡No es un peso, señor; es mi hermano!*”. ¿En qué nivel se hizo la pregunta y en cuál se dio la respuesta? El niño intuía que llevar con afecto un hermano a la espalda (*nivel 2*) implica cargar con un peso (*nivel 1*), pero no se reduce a ello.

1. Niveles positivos

Nivel 1. En la vida cotidiana poseemos y manejamos diversos objetos o cosas. Por “objeto” se entiende una realidad mensurable, pesable, asible, manejable..., que podemos poner en frente de nosotros² porque no nos sentimos comprometidos con ella. Podemos comprarla, canjearla, venderla, usarla o tirarla, según nuestros intereses. Este tipo de realidades que están a nuestra disposición y esos modos de conducta posesiva y utilitarista podemos considerarlos como el *nivel 1 de realidad y de conducta*.

Nivel 2. Una hoja de papel es un mero objeto, en el sentido indicado. Si un compositor escribe en ella unos signos que expresan una obra musical, deja de ser una realidad cerrada en sí y se convierte en realidad abierta, porque se dirige a quien entienda el lenguaje musical y le revela una composición. Por haber sufrido una transformación, esa hoja de papel recibe un nombre distinto: el de *partitura*. Por estar abierta a quien puede entenderla, la partitura es una realidad que abarca cierto campo y se parece más a un ámbito de realidad que a un objeto cerrado. Podemos llamarle sencillamente “ámbito”. No ha sido “producida” por un artesano a lo largo de un proceso fabril, sino “creada” por un artista en un proceso creador. El intérprete que compra la partitura, la posee como un fajo de hojas de papel, pero, en cuanto partitura, no puede tratarla a su arbitrio; debe respetarla, estimarla y colaborar con ella, para dar vida de nuevo a la obra que en ella se expresa. Ya tenemos un nuevo tipo de realidad y un modo distinto de conducta respecto a ella. Constituye el *nivel 2*.

En un nivel superior, la persona humana, por ser corpórea, puede ser delimitada, asida, manejada... como si fuera un objeto. Pero presenta una sorprendente apertura y capacidad de iniciativa: puede pensar, desear, proyectar, colaborar, amar, ofrecer toda suerte de posibilidades y recibir las que le son ofrecidas. Al hacerlo, funda toda suerte de encuentros. Abarca, por ello, mucho campo de realidad; debe ser considerada como el “ámbito” por excelencia. En cuanto tal, ha de ser tratada con sumo respeto, estima y voluntad de colaboración.

Nivel 3. Para adoptar de manera estable la actitud de generosidad y colaboración que nos exigen las realidades ambientales -sobre todo las personas e instituciones-, necesitamos estar vinculados de raíz no sólo a ellas sino a ciertas realidades más sutiles y difíciles de captar, pero que se muestran sumamente fecundas en nuestra vida. Me refiero a valores tales como *la bondad, la verdad, la justicia, la belleza, la unidad*. El animal, por tener “instintos seguros” -instintos que ajustan su actividad a las condiciones de supervivencia-, no necesita inspirar su modo de actuación en esos grandes valores. El animal actúa bien con sólo dejarse llevar de sus pulsiones instintivas. El ser humano necesita orientar dichas pulsiones y armonizarlas con las energías que se generan en su espíritu cuando se orienta hacia el ideal auténtico de la vida. El ideal verdadero viene dado por la unidad y sus cuatro valores complementarios: la bondad, la verdad, la justicia y la belleza.

² Una exposición de tales niveles puede verse en mis obras *Descubrir la grandeza de la vida*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2010, 4ª ed. -y Puerto de Palos, Buenos Aires 2006- y *Cuatro personalistas en busca de sentido*, Rialp, Madrid 2009, págs. 121-126. Una investigación amplia de este tema es realizada en los tres cursos on line que estoy impartiendo bajo el título de *Experto universitario en creatividad y valores* (cf. **Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

El vínculo profundo con estos valores sólo es posible cuando adoptamos una actitud alejada de toda voluntad de dominio, posesión, manejo arbitrario e interesado y cercana a los sentimientos de sobrecogimiento y veneración. Precisamente por ser muy elevados, esos valores no se nos *imponen coactivamente*, pero muestran un poder *imponente* para atraernos y colmar nuestra vida de sentido, creatividad y libertad interior. Cuando sabemos responder positivamente a la llamada de tales valores, experimentamos su *fuerza transfiguradora*. Esa energía interior la adquirimos en el *nivel 3*.

Por su poder para conceder ciertas licencias muy apetecidas, un alto dirigente de empresa recibía toda suerte de recomendaciones. Él las aceptaba con tranquilidad, bien seguro de que no quedaría atrapado en una red de intereses, porque su vinculación profunda e inquebrantable al valor de la justicia le daba una inmensa libertad interior. “*Dile que se hará justicia*”, me decía imperturbable cuando le comunicaba que alguien se empeñaba en que recomendara su solicitud. Si le hubiera preguntado qué tipo de realidad tiene eso que llamamos “la justicia”, me hubiera dicho posiblemente que para él no era una mera idea; era algo tan real, tan serio y tan fecundo como es un criterio de vida, una pauta, una orientación segura.

De modo afín, si alguien le dijera a Mozart que “la música” es sólo una palabra, pues lo único real son las composiciones, los instrumentos y los intérpretes, sufriría un ataque de risa ante tal ignorancia y luego respondería algo así: “*La música es lo que me ha movido a componer desde niño, lo que llena mi interior de belleza, de la energía de los ritmos, de la magia de las armonías, de la expresividad melódica... ¿Cómo no va a ser real? Es un principio de realidad, un origen enigmático, pero no por ello irreal. De él procede y en él se asienta cuanto se relaciona con el arte de los sonidos*”.

Esto es, justamente, lo que venía a decir el gran Platón cuando subrayaba, en el albor de la filosofía occidental, la importancia decisiva de las “ideas”, que no son meros “conceptos”, sino “principios de realidad”. Así, la belleza es el fundamento de todo lo bello³; la justicia, de lo justo; la bondad, de lo bueno; la verdad, de lo verdadero.

Nivel 4. Para lograr que nuestra vinculación radical al bien, la verdad, la justicia, la belleza y la unidad sea *incondicional*, de modo que se mantenga por encima de cualquier vicisitud, debemos sentirnos religados por nuestra misma realidad personal a un Ser que no cambia y constituye la encarnación perfecta de tales valores. Dios, por amor, crea a las personas a su imagen y semejanza. Este acto creador las dota de una dignidad suma e inquebrantable, que las hace acreedoras a un respeto *absoluto*, es decir, *absuelto* o *desligado* de cualquier condición. Podemos hallarnos, por propia culpa, en un estado de desvalimiento total, e incluso de envilecimiento e indignidad. No somos dignos de alabanza por ello, pero, como personas, merecemos ser tratados con respeto y bondad compasiva, porque nuestro origen es el Señor absolutamente bueno. Al sentirnos religados, en el núcleo de nuestra persona, a Quien es la bondad, la verdad, la justicia, la belleza y la unidad por excelencia, situamos nuestra vida en el *nivel 4*.

La experiencia propia del *nivel 4* hace posible la del *nivel 3*, que es, a su vez, la base de la vida de encuentro propia del *nivel 2*. En un ser corpóreo-espiritual como es el hombre, estos tres niveles se apoyan en el *nivel 1*. Y, viceversa, la vida en el *nivel 1* adquiere un sentido personal en las experiencias propias del *nivel 2*, que, para ser auténticas, remiten al *nivel 3*, que, a su vez, requiere la fundamentación última del

³ El carácter eminentemente real de las *ideas* lo expone Platón de modo especialmente nítido en el diálogo *Hippias mayor*.

nivel 4. Esta implicación mutua y jerarquizada de los cuatro niveles es indispensable para verlos en toda su riqueza y con su poder configurador de nuestra personalidad.

2. Niveles negativos:

Nivel -1. Cuando no compensamos la tendencia al propio bienestar (nivel 1) con la voluntad de hacer felices a los demás (nivel 2), nos volvemos egocéntricos e insensibles a cuanto se relaciona con su bien. Tendemos, entonces, a considerarlos como un *medio para nuestros fines*. Si en un mal momento se lo hacemos sentir abiertamente, herimos su sensibilidad y quebrantamos su autoestima. Los ultrajamos, y caemos en el nivel -1.

Dos jóvenes se unieron en matrimonio, y tanto su posición social como su porte hacían presagiar un buen futuro. Tal presagio pareció cumplirse durante unos años. Pero un día, tras una larga estancia en el hospital, a la joven esposa se le diagnosticó una enfermedad crónica, que no es mortal pero impide vivir normalmente. Cuando regresó a casa, las primeras palabras que oyó a su marido fueron éstas: “Lo siento, pero ahora, como mujer, ya no me sirves. Tengo que irme”. Y la dejó sola, con su hija. Esta frase dio un vuelco a su vida, porque le reveló de un golpe que su marido la había reducido a un medio para saciar sus apetencias, y, al perder calidad ese medio, resultaba para él “inservible” (*nivel 1*). Tal vez le haya dicho mil veces que la “amaba” con toda el alma. *A juzgar por su actitud actual, nunca la amó de verdad (nivel 2)*. La *apeteció (nivel 1)* cuando sus potencias se hallaban en plena lozanía. Ahora la ve inútil, como un utensilio estropeado, y se apresura a canjearla por otra en mejor estado. Las operaciones de canje son típicas del trato con meros utensilios. Realizarlas con personas supone un rebajamiento de éstas al nivel 1. Es, por eso, un acto de violencia. Decirlo abiertamente a la persona interesada supone un ultraje e implica una caída en el *nivel -1*.

Nivel -2. Si alguien considera a otra persona como un mero medio para sus fines –por tanto, como una posesión de la que puede disponer-, y no ve satisfechas sus pretensiones, puede llegar a desahogar su frustración con insultos o, incluso, con malos tratos físicos y psíquicos. Se trata de una ofensa de mayor gravedad que la anterior y supone la caída en el *nivel -2*.

Nivel -3. Cuando la persona acosada quiere recuperar la libertad alejándose del hogar, el cónyuge entregado al vértigo del poder puede verse tentado a realizar el acto supremo de posesión que es el matarla y decidir de un golpe todo su futuro. Al hacerlo, se precipita hacia el *nivel -3*.

Nivel -4. El que lleva su afán dominador al extremo de ultrajar la memoria de sus víctimas, se hunde en el abismo del *nivel -4*. En el fondo, las actitudes propias de los niveles negativos implican modos cada vez más agresivos de dominio, posesión y manejo, así como las actitudes características de los niveles positivos responden al afán generoso de la unidad y el servicio.

El cine de calidad nos pone en presencia de realidades valiosas y nos sitúa en los niveles en que se decide el sentido de nuestra existencia. Nos muestra que, si no nos quedamos en el *nivel 1*, movidos por el egoísmo, sino que ascendemos generosamente a los niveles 2 y 3, llevamos nuestra vida a plenitud. Cuando nos aferramos al *nivel 1*, con su actitud de dominio, posesión, manejo y disfrute, el cine nos descubre que caemos fácilmente en niveles inferiores de realidad y de conducta: niveles -1, -2, -3, -4. Entonces la realidad auténtica se nos vela, se nos vuelve ausente, porque somos nosotros quienes dejamos de crear auténticos vínculos con la realidad más valiosa.

Veamos en pormenor los temas que acabamos de señalar, a fin de mostrar de qué forma concreta constituye el cine de calidad una escuela de formación.

II. El valor formativo del cine

1. El cine es un juego creador

Si queremos saber lo que es el cine como fenómeno cultural, pedagógico y sociológico, debemos comprender a fondo –es decir, por dentro, en su génesis misma– su carácter lúdico. El cine es un **juego**, entendido no sólo en sentido de diversión, sino –al modo de la mejor filosofía actual– como una actividad creativa, comprometida, eminentemente fecunda y seria⁴. Lamentablemente, algunos de los autores preocupados por revalorizar la idea de *juego* no se cuidan de resaltar el carácter *lúdico* de la experiencia cinematográfica⁵.

Como se muestra ampliamente en la *Estética de la creatividad* (págs. 30-180), el juego es una actividad consistente en asumir de modo activo las posibilidades que recibimos de una trama de ámbitos –o realidades *abiertas*–, con el fin de crear algo nuevo dotado de valor, en orden a conseguir una meta interna al juego mismo. Tal ofrecimiento de posibilidades se da en la experiencia de interpretación musical, en los deportes de campo y de sala, en la declamación poética y la representación teatral, en la experiencia cinematográfica... Al realizar este tipo de juegos, el ser humano ejercita su capacidad creativa, ya que la creatividad consiste básicamente en asumir activamente ciertas posibilidades para dar lugar a algo nuevo valioso.

Así, en el fútbol se crean jugadas, que permiten el logro de la finalidad interna de este deporte, que es meter gol, lo que equivale a invadir totalmente el campo adversario. Las posibilidades creativas vienen dadas, en este caso, por el reglamento de dicho deporte. Todo reglamento abre un campo acotado de posibilidades. Asumirlas fielmente de modo activo es la base de la creatividad deportiva.

En el teatro, los actores asumen las posibilidades que les ofrecen los libretos y las convierten en diálogos y escenas para representar vertientes relevantes de la vida humana. Por eso es considerado el teatro como una forma eminente de juego. En español hablamos de “juego escénico”.

En la música se crean formas musicales, que, debidamente ensambladas entre sí, configuran obras de diversos géneros y estilos.

En el ajedrez, el reglamento permite abrir y cerrar diversos caminos a fin de dar jaque mate al rey adversario, cerrándole toda posibilidad de movimiento y asfixiándolo lúdicamente.

En el cine se configuran, de forma narrativa, historias que revelan un proceso interior de construcción o destrucción de la personalidad. Si hacemos juego, por ejemplo, con *La tragedia de Macbeth* de Shakespeare, damos vida y hacemos presente ante la mirada interior el proceso de vértigo que siguen los protagonistas, Macbeth y su esposa. El argumento se torna transparente para dejar que resplandezca en él la fuerza implacable del vértigo de la ambición. Podría haberse tratado de otro argumento. Lo decisivo es que el espectador reciba posibilidades de alguna historia para crear en su interior la verdadera historia –la “intrahistoria”, como decía Miguel de Unamuno– del drama que supone para el hombre entregarse a la energía indomable que posee la seducción o fascinación ejercida por el poder. Al principio, pudo parecer a los protagonistas que participaban de una energía muy valiosa, imponente. Fue un grave error, pues no se trataba de una energía que invitara a la participación sino a la sumisión aniquiladora.

⁴ Una bibliografía selecta sobre el juego se halla en mi obra *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid 1998, 3ª ed., págs. 179-180.

⁵ Véanse, por ejemplo, las obras *Homo ludens* (Alianza Editorial, Madrid 1970) de J. Huizinga y *Les jeux et les hommes* (París, 1958) de Roger Caillois.

Hacer juego de esta forma no es una actividad “irracional”, como a veces se dice. Todo juego moviliza la inteligencia de quien se adentra en él activamente porque le insta a hacerse cargo de la situación y de las posibilidades que ésta le ofrece. El que juega advierte con lucidez que está participando activamente de una realidad y dando lugar a algo nuevo valioso. Al realizar ese juego creador, cobra conciencia de que se halla creando una forma entrañable de unión con la realidad, unión que se traduce en un vínculo estrecho y un conocimiento más profundo.

Todo juego auténtico incrementa la unidad e irradia luz. Nada extraño que Gabriel Marcel, cuando necesitaba aclarar una idea, echase a andar a unos personajes y, al hilo de su peripecia vital, viese iluminada su mente al modo socrático. Ya en la experiencia diaria decimos que para conocer a una persona debemos encontrarnos con ella, es decir, hacer juego, adentrarnos activamente en su drama cotidiano, en la trama de actividades que constituyen su vida. Lo mismo cabe decir del conocimiento de un compositor, un dramaturgo, un legislador... A Mozart, por ejemplo, no lo conocemos de verdad con el mero leer un tratado sobre su figura. Éste puede facilitarnos toda clase de datos sobre su vida y su obra, pero el conocimiento auténtico surge al encontrarnos con él en el medio expresivo de sus composiciones. Entonces entramos en relación de presencia con lo más profundo de su persona. Mozart no era sólo ese joven de apariencia menuda que atravesaba velozmente las calles de la vieja Viena en busca de un amigo con quien jugar una partida de billar; era también y, sobre todo, el creador de obras tan aparentemente dispares como el *Don Giovanni* y el *Requiem*.

Ese conocimiento por vía de presencia que se alumbra en el juego creador no significa sólo adquisición de datos sobre una realidad –*nivel 1*–; implica el ahondamiento en el sentido profundo de la misma –*nivel 2*–. Es un conocimiento de “sabiduría”.

Interesa mucho, por ello, destacar que las posibilidades que se nos ofrecen en el juego creador no proceden de meros objetos –realidades cerradas– sino de ámbitos o realidades abiertas. Un papel pautado en el que se han escrito signos musicales deja de ser un mero objeto para convertirse en ámbito o realidad abierta, pues me ofrece la posibilidad de conocer una obra musical y, si soy intérprete, darle vida al traducir esos signos en formas. Esta idea nos lleva a la consideración del tema siguiente.

2. El cine de calidad tiende a mostrar ámbitos, no meros objetos; acontecimientos, no meros hechos

Al introducirnos en la peripecia vital de otras personas, el cine no se limita a facilitarnos una serie de datos sobre la realidad exterior. Desea hacernos vibrar con su historia interna, sus armonías y sus conflictos, es decir, los procesos de construcción y destrucción que forman el tejido de sus vidas. Cada hecho y serie de hechos hemos de verlos al trasluz, adivinando las posibilidades de vida que en ellos se crean o se anulan, se hacen fructificar o se agostan. Por eso, el espectador debe vibrar con lo que ve y oye, recibirlo con actitud de transformación, de paso constante de los hechos a los acontecimientos, de los objetos a los ámbitos, ascendiendo incesantemente del *nivel 1* a los niveles superiores. Por eso, el buen cine no sólo nos habla de la vida y nos narra su decurso; nos invita a reflexionar sobre el sentido de la vida (niveles 2 y 3).



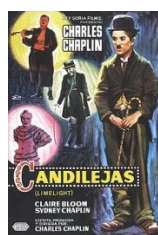
En la obra maestra de Karl Theodor Dreyer *Dies irae* (1943) observamos que dos jóvenes, unidos por un “amor imposible”, caminan hacia un lago. Montan en una pequeña barca; ella se sienta al timón y él agarra fuertemente los remos. En la quietud de la tarde, el joven pregunta a su amada: “¿A dónde vamos?” Ella contesta serenamente: “A donde nos lleve la corriente”. Como en ese lago no hay corrientes

que arrastren a la barca, interpretamos esas palabras como dichas en el *nivel 2* y, por tanto, transfiguradas: Ir no significa aquí sencillamente navegar (*nivel 1*), sino orientar la vida (*nivel 2*). La corriente no se reduce a una masa de agua que se desliza enérgicamente en cierta dirección (*nivel 1*); alude al proceso de vértigo que arrastra a quien se le entrega espiritualmente (*nivel 2*). Con ello, el relato cinematográfico alcanza una nueva dimensión y un valor relevante. En el *nivel 1* –el de las realidades observables sensorialmente, calculables y dominables–, la respuesta de la joven no tiene sentido. Si lo tuviera, por haber en el lago corrientes submarinas, sería estéticamente irrelevante. Sólo en el *nivel 2* –en el que se dan los procesos de vértigo y de éxtasis– adquiere un valor sumamente expresivo y revela un mundo interior de amarga nostalgia.

Es decisivo, en el ser humano, ese tirón hacia los niveles superiores y el tipo de vida que implican. El arte, la literatura y el cine valiosos nos invitan a movernos en el *nivel 2*, el nivel de los ámbitos y las experiencias reversibles, del encuentro y los valores, la creatividad y las interrelaciones fecundas. Se subraya, a menudo, que el cine nos transporta, porque nos sumerge de súbito en distintas situaciones vitales, acogedoras o repulsivas, nobles o ruines, serenas o convulsivas...⁶. Esto es cierto, pero resulta insuficiente si no se agrega que la meta del cine de calidad no es introducirnos en tramas de acciones más o menos espectaculares y atractivas, sino en hacernos vibrar interiormente, reviviendo los procesos espirituales que impulsan esas cadenas de hechos. Si conocemos de antemano tales procesos, podemos fácilmente intuirlos, verlos operantes en las historias narradas en la pantalla. Con ello incrementamos nuestro conocimiento de los mismos.



La espectacular película que reproduce la tragedia del *Titánic* (1997) –en la versión de James Cameron– se puede ver en dos niveles: a) el del poderío técnico y económico, la aventura pasional, la angustia y el pánico... (*nivel 1*), y b) el de la nostalgia por un nivel superior, el nivel 2 en el que surge el verdadero encuentro personal. Al cerciorarse de que la situación era crítica, el capitán habrá dicho para sus adentros: “¡Soy el capitán! ¡Soy el capitán!”, e, impulsado por el grave sentido que tienen estas palabras para un marino, subió a la torre de mando, asió fuertemente el timón en sus manos, y espero así un largo rato, hasta que un golpe de mar lo sumergió en la tragedia común. El final trágico y gélido de la obra nos indica que, tras tanta agitación, sólo queda la voz humana, el recuerdo, el afán de sobrevivir y elevarse a un plano de realización más elevado.



En *Candilejas* (1952), la obra maestra de Chaplin, el viejo Calvero se ve abocado al fracaso, pero vive una etapa ascendente al ayudar a la joven artista a triunfar de la desesperación. No desciende nunca al *nivel 1*, aunque hubiera podido hacerlo, ni siquiera desea situarse en el *nivel 2* mediante el legítimo recurso de contraer matrimonio con la joven, ya que, por la diferencia de edad, supondría una pronta soledad para ella. La suya es una actitud de generosidad pura (*nivel 3*), que convierte su caída final en un ascenso glorioso; redime su decadencia artística y confiere a su personalidad una grandeza inédita. Podría pensarse que para el genial artista lo primario era la fama, el prestigio, la situación social y los recursos económicos. Él, en cambio, lo supedita todo al bien de la joven. Por eso no se avergüenza de rebajar su rango al de un músico de café y mendigar una limosna

⁶ Véase, por ejemplo, J. Mariás: *La educación sentimental*, Alianza Editorial, Madrid 1992, p. 212.

sombrero en mano. Para él todo tiene sentido y dignidad cuando sirve a una gran causa: la de favorecer el porvenir de la joven.

Esta sabia actitud constituye el *tema* profundo de esta sencilla narración, en la que el Chaplin maduro lleva a perfección su arte de condensar lo complejo en imágenes desbordantes de expresividad y sentido. Este sentido y esa expresividad convierten la historia narrada en un referente para cuantas personas se pregunten alguna vez si la vida declinante puede tener un sentido positivo o es un mero desmoronamiento. Ese carácter aleccionador confiere a esta obra una gran eficiencia y fecundidad para nosotros, y la dota de un modo elevado de realismo.

3. El cine, como trama dinámica de ámbitos y acontecimientos, no es una mera ficción; muestra un modo de realismo peculiar

Desde antiguo, los seres humanos nos complacemos en contar historias porque a través de ellas, cuando discurren en el *nivel 2*, descubrimos nuestra condición relacional de “seres de encuentro”. Las narraciones –cuentos, poemas, novelas, dramas... – que más atraen al ser humano –desde la niñez hasta la ancianidad– son aquellas que muestran la fecundidad de la vida en interrelación, en la que se hacen proyectos y se los realiza bajo la inspiración del ideal de la unidad. Este tipo de vida es plenamente real, pero no se ofrece inmediatamente a los sentidos; se revela únicamente a la imaginación, que no es la facultad de lo irreal sino de las imágenes, vistas como expresión viva de realidades “ambientales”, abiertas a la comunicación creadora.

Al sumergirnos en tramas de ámbitos que ofrecen posibilidades de vida, el cine nos anima a hacer juego, y así nos entusiasma, porque ensancha nuestro horizonte vital. Eso sucede de forma modélica en películas como *La vida es bella* (1997) –de Roberto Begnini–, aunque su argumento muy bien podría haber sido deprimente. El cine de calidad nos redime de la presión que ejerce sobre nosotros el afán de atenernos a lo sensible dominable, poseíble, manejable, y nos invita a movernos en niveles de mayor libertad interior. Tal invitación ejerce un papel educador sobresaliente.

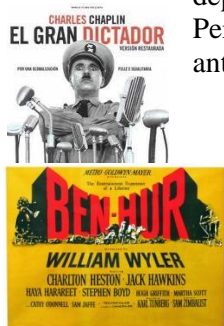
De lo antedicho se desprende que el cine auténtico no es una mera ficción ni intenta sólo evadirnos de nuestra vida cotidiana. Desea elevarnos a un nivel de vida más auténtica, más creativa, y por ende, más propiamente humana. Es una ficción el argumento, y el hecho de que unos actores jueguen papeles que no les corresponden en la vida diaria. Vista en el *nivel 1*, una película nos aparece como una ficción, una narración irreal que nos arrebatara durante un tiempo de nuestra vida de compromiso con el entorno y nos sumerge en historias que tal vez nunca hemos vivido. Contemplada desde el *nivel 2*, esa misma película puede ayudarnos a comprender el trasfondo de la vida cotidiana, los procesos que la impulsan, los ideales que la inspiran, las fuentes del sentido que la plenifica o del sinsentido que la devasta.

El criterio decisivo para determinar si el cine es algo real o irreal es analizar si genera nueva vida en nosotros y nos ensancha el horizonte. Para ello no hemos de fijar la atención en el esquema “real-irreal”, sino en la dualidad de niveles 1 y 2. En el nivel 1, la realidad es cerrada, carece de intimidad, de poder expresivo, de iniciativa, de capacidad de ofrecer posibilidades. Para expresarla bastan las *figuras*. En el *nivel 2*, los seres tienen intimidad, profundidad, capacidad de revelarse y ofrecer multitud de posibilidades. Para expresarlos se requieren las *imágenes*, que son bifrontes: sensibles y metasensibles a la vez. Un retrato artístico nos ofrece la imagen de la persona representada; hace vibrar en su figura su personalidad entera. Rembrandt, Goya, Van Gogh nos permiten, en sus autorretratos, penetrar en el enigma de su personalidad. Una foto no artística nos presenta sólo la figura de una realidad, nos facilita los datos que la distinguen de otras, pero no traspasa el nivel de lo sensible, perceptible a simple vista.

En el nivel en que imperan las figuras y los torrentes de figuras –o de imágenes reducidas a meras figuras– nos quedamos en lo aparente, no llegamos a lo sustancial, lo que constituye la fuente del sentido. Si vivimos en el *nivel 1*, tendemos a quedarnos en lo sensible, en las meras figuras, y a dejarnos llevar del vértigo de las impresiones sensoriales que nos arrastran como un torrente de montaña. Al ser arrastrados de esta forma por la sucesión de meras figuras, no tenemos huelgo para contemplar las imágenes y entrar en relación de presencia con lo que ellas representan. Esto explica que la avalancha de figuras no produzca en nosotros asombro sino *fascinación*, y no nos sumerja en el mundo de la belleza –que implica orden, estructura, hondura de vida– sino en el de la fealdad –que va aliado con el de la deformidad, la superficialidad, el desorden–.

Si nos movemos en el *nivel 2*, tenemos energía interior suficiente para ver imágenes en las figuras y movernos no sólo en el plano sensible sino a la vez en el metasensible, el plano de los ámbitos y tramas de ámbitos. Al ver –en *Candilejas*– al fracasado Calvero que cuida a la joven que intentó suicidarse, intuimos su buena intención, su actitud generosa, aunque pudiéramos temer que la atendiera con segundas intenciones, y nos impresiona advertir que se dirige noblemente hacia una experiencia extática de encuentro. Sólo a través de experiencias como ésta, en la que trascendemos el mundo de las figuras –superficiales y chatas–, entrevemos la capacidad humana de elevación y sus inmensas posibilidades creativas.

El cine de calidad tiende a elevarnos de nivel; por eso suele elevarnos el ánimo. En *El dictador* (1940), Charles Chaplin nos presenta un argumento deprimente: la persecución injusta y devastadora del pueblo hebreo. Pero acaba llevándonos a una proclamación de la verdadera actitud ante la vida



En esa joya del séptimo arte que es *Ben-Hur* (1959), una escena impresionante por su profundo significado es aquella en la que, tras la batalla naval, el engreído cónsul se encuentra en una balsa con el galeote Judá Ben-Hur, al que había maltratado largo tiempo en la galera –llamándole por el número del remo, el 41, al que se hallaba atado– y que ahora acababa de salvarle la vida. Al querer entablar amistad con él, lo primero que le dice es esto: “Oye, 41, en realidad ¿cómo te llamas?”. Este salto del *nivel -2* (en que solía moverse respecto al joven Judá) al *nivel 2* –en que florece el lenguaje verdadero, el que crea vínculos amorosos– nos causa sorpresa y emoción, por tratarse de una verdadera conversión a una relación de encuentro. Esta escena es una *imagen del salto a la vida auténtica*. El director nos pone, así, en presencia de un proceso espiritual que debemos vivir a diario: el afán de neutralizar la fuerza de gravitación que nos inclina al egoísmo y adoptar una actitud de generosidad para con los otros. Este proceso no ostenta la realidad propia de los objetos y los hechos cotidianos, pero en él late una admirable eficiencia, pues de él depende nuestra verdad de hombres y nuestra felicidad.

Por eso, bien está afirmar que “*el cine es una fábrica de sueños que empieza avivando nuestros sentidos y suscitando emociones a menudo superficiales, correspondientes a los meras figuras, pero debemos conseguir que las ideas plasmadas en las imágenes inunden nuestro intelecto y nos hagan reflexionar*” (Cf. Juan José Muñoz García: *Cine y misterio humano*, Rialp, Madrid 2003, p. 30). Pero convendría resaltar que, si vemos las figuras como imágenes, ya estamos ahondando en el sentido de las mismas y de toda la trama de acontecimientos. Consiguientemente, cargamos las imágenes de sentido y de vida intelectual, afectiva y volitiva.

En cuanto nos insta a elevarnos a los niveles 2 y 3, el buen cine ejerce sobre nosotros una función *transfiguradora*: nos insta a ver los meros objetos como ámbitos y los hechos como acontecimientos. *Candilejas* no narra la relación que se establece entre un anciano artista y una joven bailarina que intenta suicidarse. Nos revela la actitud creativa con que un anciano, al parecer abatido por haber fracasado, aborda la situación desesperada de una joven. No narra hechos, propios del *nivel 1*; descubre acontecimientos, característicos del *nivel 2*, en virtud de una opción realizada en el nivel 3. Atender a la joven que está a punto de morir no es un mero hecho; es la manifestación patente de una actitud generosa, de la opción incondicional por el valor de la piedad. Calvero no actúa por interés, se expone a la maledicencia, se echa una carga sobre los hombros; no aprovecha el ascendiente que adquiere sobre la joven y renuncia a su inmediata felicidad, al menos a la satisfacción de un deseo –verse saturado de cariño–, para garantizar la felicidad de la joven y su pretendiente. Todo sirve a un ideal (*nivel 3*): ayudar a una persona desvalida. Al moverse en los niveles 2 y 3, la película adquiere una elevación especial y una emotividad profunda.

El cine de calidad no tiene como meta evadir a los espectadores de la rutina de la vida diaria. Quiere mostrarnos horizontes más amplios y fecundos, que se abren ante nosotros cuando vivimos a la vez en los niveles 1, 2 y 3. El buen cine nos hace constatar de forma palpable, en el cuerpo sensible de las imágenes, que no basta contemplar relatos superficiales de la vida para comprenderla. Debemos aprender a movernos a la vez en los niveles 1, 2 y 3, integrándolos cuidadosamente. El lenguaje literario y el cinematográfico son fuente de luz si se mueven a la vez en estos tres niveles. Sólo esta mirada penetrante nos permite adentrarnos poco a poco en el misterio humano, que tanto nos asombra.



En *Jim et Jules* (1962), François Truffaut no intenta narrar el curso de una relación amorosa entre dos jóvenes y una joven; quiere, a través de él, mostrar cómo una vida aparentemente idílica se va minando por dentro y estalla, un mal día, en pedazos. Con ello nos hace ver que, si nos aferramos al *nivel 1*, caemos fácilmente en el despeñadero de los niveles inferiores. No parecieron adivinar esta valiosa función catártica de la película los espectadores que, casi terminada la proyección, dieron por hecho que ya conocían el *argumento*, y abandonaron la sala. Perdieron, así, la clave de la obra, que aparece al final cuando uno de los jóvenes que compartían el amor de la joven exclama: “*Hemos jugado con las fuentes de la vida y hemos perdido*”. Seguidamente, la joven invita al amigo a dar un paseo en coche con ella y ruega al marido que abra bien los ojos. Arranca y, al cruzar el puente, gira bruscamente el volante y se precipita al río, provocando así un accidente mortal.



En *La vida es bella* (1997), Guido presta a su niño todos los cuidados que requiere en el nivel 1, pero su mayor preocupación es elevarlo al *nivel 2* –mediante el recurso del juego–, por pura bondad incondicional –nivel 3–, contra las circunstancias que podrían despeñarlo hacia los niveles -1, -2, -3, -4. El dominar y disfrutar propios del *nivel 1* son una fuente de energía para el ser humano, pero no lo son menos –en un nivel superior– el amor, la bondad, la verdad, la belleza... En el cine valioso se descubre la fuerza operativa, la eficacia y fecundidad de los grandes valores. Estos valores constituyen el auténtico “elemento” en el que vive el hombre plenamente, como le sucede al pez en el agua.

La vida es bella expresa y encarna emotivamente el *ideal de la vida* de Guido, consistente en ejercitar la bondad y la piedad con los suyos en toda circunstancia, aun con riesgo de su vida, que acaba sacrificando en aras de su entrega a la familia. Mostrar la impresionante eficiencia del auténtico ideal es la mejor prueba del carácter eminentemente real de esta película, que es fruto de una imaginación potente, entendida la imaginación como la facultad, no de meras fantasías, sino de imágenes que remiten a lo esencial de la existencia humana.

De ahí la importancia de no buscar la solución a los problemas psíquicos exclusivamente en las fuerzas reprimidas del inconsciente. Destacados psiquiatras actuales –encabezados por la figura del vienés Viktor Frankl– subrayan la necesidad de buscar en las energías superiores del ser humano la verdadera solución a los estados depresivos. Buen número de problemas humanos responden a falta de confianza y de amor, no a disfunciones del inconsciente, como subrayó unilateralmente Sigmund Freud. Simplificando, podemos decir que éste mira hacia abajo, y Frankl eleva la mirada hacia arriba, hacia niveles superiores a aquellos en los que se plantean o manifiestan los problemas.

Los deseos y tendencias del hombre no se cierran en sí ni llevan en sí su propia justificación; remiten más allá de ellos mismos. Debemos ver en conjunto todas las energías que impulsan nuestra vida y reconocer que la fuente de nuestros anhelos se halla fuera de nosotros. Ello explica que diversos psicólogos y psiquiatras humanistas (el mismo V. Frankl, Enrique Rojas, Daniel Goleman, Lou Marinoff, Oliver Sacks...) intenten superar ciertas deficiencias del psicoanálisis subrayando que la persona humana no madura como tal al conseguir el equilibrio emocional que creemos obtener al saciar nuestras pulsiones instintivas, sino al abrirnos a realidades de condición superior que llenan nuestra vida de sentido. Este sentido plenificante no lo creamos nosotros; es fruto de un encuentro con realidades que en principio nos son distintas, distantes, externas y extrañas, pero pueden llegar a sernos íntimas cuando nos unimos a ellas con alguna forma de experiencia reversible, creativa⁷. A ello aludía sugestivamente Gabriel Marcel al hacer esta observación: “*Lo más profundo que hay en mí no procede de mí*”.

Al ofrecernos múltiples vertientes de la vida humana, el cine de calidad nos ayuda a descubrir de cerca que el ser humano es un “misterio”, en el sentido, no de incognoscible, sino de inagotable, de tan complejo y rico que no puede ser conocido exhaustivamente con nuestro conocimiento finito, sobre todo cuando no cultivamos debidamente la inteligencia y no le otorgamos las tres condiciones que definen su madurez: largo alcance, comprensión –o amplitud– y profundidad. Lejos de ser una mera ficción, el cine que se inspira en una concepción profunda del ser humano se muestra eminentemente realista, con el realismo propio de los niveles 2, 3 y 4.

¿En qué nivel de realidad se mueven los personajes de *Candilejas*? El melancólico Calvero se sitúa en los niveles 2 y 3. Lo mismo puede decirse de la joven bailarina, porque se quiere casar con Calvero, aunque es muy mayor y se ve fracasado, y deja a un joven que en el *nivel 1* le resultaba posiblemente más atractivo, más acorde a sus apetencias sensoriales. Otros personajes relevantes –el empresario, por ejemplo– acaban imitando esa noble actitud. La música, definidora del clima espiritual de la obra, muestra una peculiar nostalgia, que debemos entender –al modo de Romano Guardini– como el melancólico afán de superar los bienes inmediatos y alcanzar otros más altos. La persona verdaderamente melancólica es consciente de que, por mucho que ahonde en el misterio del hombre, no lo agotará nunca, pero no debe por ello desanimarse y ceder a la tentación del escepticismo, o bien contentarse con adoptar

⁷ Recordemos que las experiencias reversibles juegan un papel decisivo en la vida humana, según se describe ampliamente en la obra *Descubrir la grandeza de la vida*.

una actitud superficial. Ha de esforzarse a diario por intentar lo imposible y soportar el dolor de constatar incesantemente la propia menesterosidad⁸.

III. El arte de ver películas

Lo expuesto anteriormente nos permite trazar las líneas maestras de un método de contemplación de películas que ponga al descubierto su posible poder formativo, incluso cuando el argumento no parezca ajustarse a nuestra escala de valores. El gran peligro que presentan los filmes cuando exhiben escenas de violencia y erotismo –es decir, de sexualidad entendida de forma banal– es que éstas sean tomadas en sí, desgajadas del contexto y despojadas, así, del sentido que a veces adquieren en el conjunto de la obra. Existen películas que, vistas en su totalidad, presentan una intención clarificadora de ciertas actitudes poco recomendables a nuestro entender, y resultan en conjunto aleccionadoras. Tal intención sólo se descubre si se sobrevuelan las diversas escenas y se sigue atentamente su articulación interna.

El arte de ver películas consiste en descubrir la razón de los acontecimientos, la lógica que teje su trama. En la obra de Truffaut *Jules et Jim*, dos jóvenes comparten la intimidad de una mujer, esposa de uno de ellos. Todo parece transcurrir plácidamente al lado del río y en el molino idílico que les sirve de morada. Al final, sobreviene la tragedia, que no se fraguó en el plano de los hechos, sino en la esfera interior del proceso de vértigo que siguieron los tres jóvenes. Quien sepa ver cine conservará largo tiempo en la memoria esa campiña acogedora como un lugar siniestro donde, bajo apariencia de dulzura, se fue tejiendo una desgracia irreversible. Y la frase relativa a la insensatez de jugar –en sentido banal– con las fuerzas de la vida se convertirá en una clave de orientación sobre aspectos de nuestra existencia que se hallan hoy demasiado confusos.



La película de Bernardo Bertolucci *El último tango en París* (1972) exhibe un puñado de escenas fuertemente eróticas y alguna que otra corrosiva. El que se pierda en los pormenores y no sobrevuele el film para verlo globalmente correrá riesgo de entregarse a la complacencia –si siente atracción por ese género de espectáculos– o bien experimentará una profunda aversión. En el primer caso, asistirá complacido a la proyección del film. En el segundo, apagará indignado el televisor y se preguntará si es legítimo ofrecer a los televidentes este tipo de obras, sobre todo en horas de gran audiencia. En cambio, si alguien contempla la película cuidándose de leer entre líneas y sin fijar la atención exclusivamente en las escenas crudas, descubrirá una lección sumamente provechosa, al advertir el vínculo que existe entre la actitud de banalidad en las relaciones sexuales y la crueldad en el trato con las personas a quienes se dice amar.

Una forma sutil pero patente de crueldad es no dirigirse a la persona en cuanto tal sino más bien a su cuerpo. La persona viene sugerida y representada por su nombre propio. De ahí que el protagonista se niegue a decir el suyo y a conocer el de su compañera. Léase atentamente el siguiente diálogo entre los dos protagonistas: un hombre de unos cuarenta años (H) y una jovencita de 19 (J), que conviven en un piso.

J. No sé cómo te llamas.
H. ¡No tengo nombre!

⁸ Sobre el sentido de la melancolía en Guardini puede verse mi obra *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid 1998, págs. 151-183.

J. ¿Quieres saber el mío?

H. ¡No, no! ¡No me lo digas! No quiero saber tu nombre. Tú no tienes nombre y yo tampoco. No hay nombres. Aquí no tenemos nombre.

J. ¡Estás loco!

H. Es posible que lo esté, pero no quiero saber nada de ti. No quiero saber dónde vives ni de dónde eres. No quiero saber absolutamente nada de nada.

¿Has comprendido?

J. ¡Me asustas!

H. ¡Nada! Tú y yo nos encontraremos aquí, sin saber nada de lo que nos ocurra fuera. ¿De acuerdo?

J. Pero ¿por qué?

H. Pues porque aquí no hace falta saber nombres. No es necesario. ¿No lo comprendes? Venimos a olvidar. A olvidar todas las cosas, absolutamente todas. Olvidaremos a las personas, lo que sabemos, todo lo que hemos hecho. Vamos a olvidar donde vivimos, a olvidarlo todo.

J. Yo no podré. ¿Tú sí?

H. No lo sé. ¿Tienes miedo?

J. No”.

Si queremos descubrir el poder de este amargo y desconcertante diálogo, debemos adivinar los niveles de realidad y de conducta en que se mueven los dos protagonistas.

El adulto se mueve en el *nivel 1* –el del manejo y el disfrute– y rehúye elevarse –siquiera pasajeramente– al *nivel 2*, el propio de las personas, que vienen caracterizadas por su nombre propio. Por eso afirma hoscamente que ellos –los protagonistas– no tienen nombre y se niega a decir el suyo y a saber el de su compañera.

A ésta le parece extraña esa conducta, ajena al modo normal de proceder las personas. Ello explica su temor de que su compañero esté loco, es decir, que sufra una enajenación mental.

Compartir la intimidad corpórea y rechazar la comunicación propia de las personas implica un grave desajuste de la conducta. Ello explica que la joven se asuste.

El grave desajuste provocado por la actitud del adulto sólo podemos tolerarlo si renunciamos a la vida reflexiva y optamos por vivir en un nivel infrapersonal, en el cual olvidamos los nombres, las significaciones de las cosas y de los actos, y nos fusionamos con el entorno. Esta especie de embotamiento supone un desajuste respecto a la conducta normal de las personas, y produce una sensación de extrañeza y de miedo.

Nada ilógico que no exista en la obra el menor atisbo de comunicación amistosa y de ternura. A medida que los protagonistas repiten los actos de ayuntamiento corpóreo, se intensifica la dureza inmisericorde en el trato, que llega a la descalificación personal. Sabemos que el *erotismo* tiende a manipular las pulsiones instintivas, que sólo tienen pleno sentido cuando se integran en un proceso de intimidad personal y no son reducidas a mera fuente de gratificaciones individuales.

Tal actitud manipuladora responde a un afán de dominio, que puede invadir el área entera de la vida de quien se entrega a las experiencias de vértigo o fascinación.

En una entrevista realizada en *L'Europeo*, María Schneider, la protagonista femenina, hizo la siguiente declaración: *“He sido explotada: no era famosa, era sólo una mujer, que además tenía 19 años. Por aquello recibí en total cinco millones de liras (unos 3.000 €). Mientras Marlon Brando (protagonista masculino y codirector) y Bernardo Bertolucci (director) continuaban ganando dinero con aquella película, yo paso verdaderas dificultades para poder vivir. Me pusieron la etiqueta de la chica del tango. He sido aniquilada por esta película. Para mí fue una violencia moral. La desnudez es algo que no debería ser explotado de esa manera por el cine”*.

Puede alguien argüir que esta actriz carece de talento para interpretar papeles de primer orden. Es posible que no brille por sus dotes artísticas, pero ello no justifica el hecho de haber sido invitada a realizar un papel envilecedor bajo el señuelo de abrirse camino hacia la gloria artística. Con razón interpreta que ha sido manipulada. Manipular es, básicamente, reducir una persona a medio para los propios fines, es decir, a objeto (*nivel I*). Tal objeto puede ser considerado como maravilloso, adorable, seductor, pero esto es secundario, pues tales adjetivos no redimen al sustantivo de su carácter reductor y, por tanto, denigrante. Al oír las amargas palabras de una joven que ve su persona maltrecha debido a los vejámenes de una manipulación solapada, resulta deprimente que un magistrado italiano haya justificado la exhibición de dicha película en su país con el pretexto de que “el sentimiento del pudor en el hombre medio ha cambiado últimamente de modo notable”. Esta consideración sociológica –sea o no exacta– no toca el fondo del asunto e ignora los sufrimientos y avatares espirituales de un número de personas que nunca podremos determinar.

El arte de ver películas consiste, sobre todo, en descubrir la razón profunda de los acontecimientos, la lógica que teje la trama de los sucesos. Esta lógica suele resplandecer en las obras de calidad, que resultan por ello aleccionadoras aunque muestren ciertos aspectos negativos de la existencia humana.

Las personas que no han tenido la fortuna de recibir una buena formación pueden verse seriamente dañadas por obras que exigen, para resultar positivas, cierto entrenamiento espiritual. En atención a tales personas especialmente vulnerables, deberían los responsables seleccionar al máximo las obras que emiten a través de medios que afectan a multitudes. Esto no sería censurar, sino atender al bien de los menos capacitados para distinguir lo que construye de lo que destruye.

Recebido para publicação em 10-03-12; aceito em 07-04-12