

EL CINE: INFLUENCIA REAL DE UN ARTE DE ILUSIÓN

En las páginas que siguen pretendo mostrar el cine como algo montado en un fenómeno ilusorio que mienta reiterativamente temas y vidas ilusionadas y que, no teniendo más haber que una ilusión inicial, realiza la maravilla de meterse en el alma de los hombres para clarificarla o para ensombrecerla. Un influjo real en la vida humana con el simple impacto de una ilusión.

¿Y cuál es esa ilusión que tan poderosa se anuncia? Algo tan endeble y de tan poca monta como una ilusión óptica. La visión cinematográfica es una ilusión, es decir, una falsa percepción: nuestros ojos no ven en realidad una persona o un carruaje, algo, en fin, en movimiento; se presentan a nuestra vista imágenes separadas con una pequeña diferencia de situación y nosotros, en lugar de ver una serie de imágenes, un conjunto sucesivo de figuras, creemos ver una sola como un objeto único que está moviéndose. Las figuras en la pantalla no se mueven, se quita una para que aparezca la siguiente, y a nosotros nos parece que percibimos el movimiento en lugar de una sucesiva aparición o desaparición de imágenes.

Mas no olvidemos que la ilusión sensible tiene todos los riesgos de la verdad a medias. Una alucinación se desecha totalmente y con facilidad, salvo en los casos patológicos, porque en ella no hay objeto real en el cual se apoye la percepción; pudiéramos decir que la alucinación es toda falsedad y por lo mismo el desprecio o, para hablar con palabras familiares, el no hacerle caso es nuestra actitud adecuada: la alucinación queda al borde de nuestra vida porque tenemos hambre de cosas, de realidad; el vacío nos repugna.

Pero no podemos hacer otro tanto con la ilusión porque en ella hay una percepción de objeto real: es el árbol dando la sombra que por la noche nos sobrecoge, o el hombre andando por la calle el que nos ilusiona cuando pensamos haber distinguido a un

amigo nuestro; hay un hombre, hay un árbol, hay un objeto cualquiera. Mas la percepción real de la sombra del árbol o de la figura entrevista queda desvanecida por los elementos imaginativos, que al ser añadidos falsean la percepción.

No se puede echar por la borda la ilusión porque está agarrada a la realidad; si una alucinación es para desechar por totalmente falsa, la ilusión no se desvanece sino acercándose animosamente al objeto que la origina: hay que ir hasta el lugar mismo de la sombra para convencernos de que es un árbol quien la produce, como hay que ir hasta el hombre y tocarle en el hombro para descubrir que no es el amigo supuesto.

* * *

Mas la visión cinematográfica tiene una desconcertante singularidad: la de llevarnos a la verdad a través de una ilusión. Las imágenes de la cinta han sido tomadas: estatificando, petrificando el movimiento real del hombre o del objeto filmado; la cámara no fotografía el movimiento, sino las imágenes separadas por un movimiento que ha ido determinando el cambio de situación; las distintas posiciones del objeto móvil han quedado inmobilizadas, apresadas gráficamente, en la película; mas el movimiento que originó la diversidad de posturas se desvanece; las figuras quedan mineralizadas, muertas, porque el movimiento que las animaba se escabulló como un duendecillo burlón.

Pero las imágenes, fosilizadas, muertas, se suceden en la pantalla con la suficiente velocidad para atropellar la capacidad de adaptación de nuestros ojos a cada nueva imagen, y, por tanto, no hay solución de continuidad en nuestra percepción.

Las varias imágenes se funden en una sola y otra vez el movimiento, sin ser llamado por nadie, aparece dando vida al móvil. La singularidad de la visión cinematográfica a que antes aludía está en que el movimiento percibido en la pantalla es una ilusión que niega la inmovilidad de las imágenes proyectadas; mas éstas a su vez niegan, por así decirlo, la movilidad de las escenas filmadas, de suerte que la ilusión del espectador del cine viene a

tener la fuerza afirmativa de una doble negación. He aquí por donde, a través de una pirueta seudoperceptiva, en el espectador se forma una imagen más cerca de la realidad que la retenida en el propio celuloide.

Para ver la tan traída y llevada fuerza de atracción del cine no necesitamos seguir adelante y pensar en la sugestión, en el interés de la trama o en cualquier otro hecho que en el cine pueda manifestarse; nos basta con seguir reflexionando sobre esta ilusión primeriza. Poque si en toda ilusión hay realidad objetiva a medias es porque la otra mitad corre a cargo del propio sujeto; percibimos algo y ponemos algo también; en el cine percibimos imágenes sucesivas y ponemos la identidad del objeto en movimiento; para que la ilusión cinematográfica exista no son bastante las imágenes; tenemos que transformarlas en el sujeto que se mueve; es decir, tenemos que sacar algo de nosotros y entregarlo a la película. ¿Qué necesidad hay de seguir adelante para hablar de una incorporación del espectador al espectáculo? Si normalmente por las ventanas de los sentidos se nos entra el mundo, por las ventanas de los ojos se nos empieza en el cine a descolgar nuestra existencia.

Porque, volviendo a los atroces términos psicológicos, esto que nosotros ponemos en la ilusión es el elemento subjetivo de ella, lo cual nos está diciendo que lo íntimo de nuestro ser, no lo que en él tenemos de objetividad, está a punto de ponerse en danza con el cine. Y, efectivamente, si anotamos que junto a las ilusiones del hombre andan rondando sus emociones, no nos causará extrañeza comprobar que el cine, apoyándose en una ilusión, tiende a movilizar las emociones humanas. A mi modo de ver, el cine, como espectáculo, encierra toda su grande, su enorme influencia en estos dos fenómenos tan simples de enunciar como difíciles de explicar: la ilusión y la emoción.

Aquí radica la fuerza y la endeblez del cine: su fuerza, porque el hombre, especialmente el hombre en cuanto masa, opera mucho más por afectos sensibles y por ilusiones deslumbrantes que por decisiones voluntarias y convencimiento racional; su endeblez, porque la emoción, como todo fenómeno sentimental, es un

hecho psíquico que vive en precario, injertado o adherido como un parásito a un fenómeno de conocimiento.

* * *

Claro está que las consecuencias que acabo de inferir son a su vez premisas de conclusiones que pueden parecer peyorativas para el cine: si éste se alimenta de ilusiones y únicamente provoca emociones, no parece que pueda tener valor intelectual y, concretando más, no se atisba su valor didáctico. Pues bien: a mi modo de ver, el cine no tiene valor intelectual sino indirectamente; mas, aunque parezca paradoja, necesita elementos cognoscitivos que sirvan de pivote a las emociones. No podemos emplear tiempo ahora para reflexionar sobre el valor intelectual del cine, sólo me permitiré decir que cuando nos sentimos inclinados a sobrevalorar su importancia didáctica reconozcamos previamente, y con sinceridad, la escasa calidad cinematográfica de las películas instructivas a no ser que el realizador haya sabido despertar emociones aun en los temas baladíes; y, recíprocamente, si somos tentados a menospreciar el elemento cognoscitivo, pensemos también en la manquedad de las cintas, que aun técnicamente irreprochables tienen, por deficiencia de trama, un argumento de escaso valor emotivo.

De intento, al mencionar los elementos cognoscitivos necesarios en el cine no empleo el adjetivo "intelectual", porque el conocimiento que el cine da o exige en el espectador es sensible: no sólo está fundado en la percepción visual, sino que la visualidad, es decir, un elemento sensible, es su constitutivo esencial: por eso me atrevo a decir que las emociones provocadas por el cine son primariamente emociones sensibles.

Y aunque nos parezca paradójico y un poco deprimente para nuestra condición de racionales, por este carácter sensible de la emoción cinematográfica, el espectador queda amarrado más fuertemente al espectáculo.

La razón de este amarre se halla en la misma naturaleza integradora de la emoción: cuando conocemos, distingue nuestra conciencia entre el objeto conocido y el sujeto conociente; en la

emoción no aparece esta dualidad; objeto y sujeto están fundidos. Más aún, en los estados sentimentales inferiores ni siquiera se encuentra la razón de que se produzcan. ¿Por qué lo dulce me produce gusto y lo amargo disgusto? Este es un conocimiento que yo tengo de hecho, pero que no puedo explicarlo teleológicamente; si lo amargo me produjera placer y lo dulce displacer, no pasaría nada; pero en los sentimientos superiores hay una conexión teleológica entre nuestro estado sentimental y el hecho que le produce; así comprendemos y es razonable que la presencia de los objetos buenos, de las acciones nobles, despierte en nosotros sentimientos de alegría; y nos parecerá una monstruosidad contraria a las exigencias de la naturaleza humana reaccionar sentimentalmente del modo opuesto. Todo esto quiere decir que en los estados sentimentales inferiores la unión entre el sujeto y el objeto es más inmediata; se produce *porque sí*, y ahí va el hombre con sus reacciones sentimentales caminando a la zaga de los objetos que se le van presentando.

Si el hombre no hace un esfuerzo de crítica de aislamiento respecto de la película, se encuentra embarcado en la aventura cinematográfica con la forzosidad de un pasajero a bordo, lo mismo el viajero de primera que el galeote de las máquinas.

* * *

Quiero curarme en salud de mis propias exageraciones. Al decir que sólo emociones o sentimientos sensibles despierta el cine, no puedo descartar totalmente los elementos racionales, porque todos sabemos que en el hombre difícilmente se dan en pureza los hechos sensibles; querámoslo o no, aun en nuestras operaciones materiales se reserva su parte el espíritu; si las sensaciones humanas difícilmente se pueden aislar de los elementos intelectuales, en las emociones inferiores, va también comprometida la parte superior del hombre.

Si nos paramos a considerar las distintas clases de sentimientos superiores podremos fácilmente comprobar que las emociones del espectador cinematográfico se desenvuelven en ese plano "liminar" y confuso de los sentimientos situados en la albardilla que separa la sensibilidad y la racionalidad; tristeza y alegría, mie-

do, ira, amor, son sentimientos superiores, mas también de algún modo sensible ; en cambio, los sentimientos específicamente humanos, el sentimiento de sí mismo, los sentimientos intelectuales, los morales y religiosos, difícilmente aparecen en el cine ; incluso los estéticos, que tan ligados parecen a una actividad que se llama arte, sospecho que se dan en el cine cuando el hombre tiene suficiente fuerza para desenredarse de los sutiles hilos con que la película le envuelve; el hombre ha de ser capaz de convertirse en puro espectador, ha de saber mirar el cine como se miran los toros, con una barrera en medio.

Si se viene a la mente el recuerdo de *La canción de Bernadita*, *Cielo sobre el pantano* o *La mies es mucha*, para contradecir mi pasada afirmación de que en el cine no se dan los sentimientos morales o religiosos, ha de advertirse que si tales sentimientos aparecen en algunos espectadores, especialmente dispuestos, no surgen de un modo inmediato, sino que vienen arrastrados por una especie de mediador que presta sus buenos oficios de enlace entre la visión cinematográfica y los sentimientos superiores: la simpatía de o por los personajes.

A mi modo de ver, la simpatía es el puente por donde el cine entra en el espíritu del hombre; el cine es un espectáculo sensible, material a fin de cuentas; sucesión de imágenes, ilusión de movimientos, personajes y escenarios concretos; el hombre es hombre por su espíritu; ¿de dónde el enlace entre el hombre en cuanto tal y el cine? ¿Por qué razón se hace humano un espectáculo sensible? Por la simpatía, ese sentimiento humanamente tan universal; la simpatía es un sentimiento superior, mas individualmente hablando comprendamos la gran razón de simpatía en la semejanza humana, ¿qué razón hallamos para la simpatía entre Pedro y Juan? Este no tener sentido, no tener razón, acerca la simpatía al mundo emocional inferior en el que se desenvuelve el cine y en el cual los sentimientos surgen espontáneamente porque sí.

Aceptando este peculiar papel de la simpatía ya nos explicamos fácilmente los estragos que el cine hace despertando simpatía por tipos y ambientes inmorales o de mal gusto, y la acción elevadora que ejerce despertando simpatía por tipos y ambientes transidos de dignidad.

Y es que en el fondo toda la influencia que el cine ejerce está polarizada en las dos dimensiones de los sentimientos elementales, aceptadas como únicas en la mayoría de las actuales psicólogos y que en el fondo coinciden con la psicología tradicional: el placer y el displacer.

Aunque tal vez no resulte más expresiva la terminología de Wundt, que quizá en este aspecto no esté tan apartada de lo tradicional como pudiera parecer, los sentimientos excitantes y calmantes, de tensión y relajación, incluyen, a mi modo de ver, toda la cosecha emocional que el cine produce.

* * *

La excitación y la depresión constituyen los extremos psicológicos del influjo del cine; la acción sedante que una película puede ejercer está en función del estado anterior del espectador porque acerca su situación emocional a una tonalidad media; una película es sedante cuando excita al que está deprimido, y aplicamos la misma denominación a la que relaja al que está excitado.

Películas expansivas, películas depresivas: he aquí mi gran clasificación, que tiene no sólo tono psicológico, sino una gran trascendencia moral. Cuando el Profeta dice: «Por tus mandamientos corrí cuando dilataste mi corazón», está diciendo a la Humanidad que un sentido optimista o, para hablar el lenguaje más entrañablemente nuestro, un sentido esperanzado de vida es buena condición para vivir limpiamente y con garbo.

En este sentido, al lado de deficiencias que pueden subsanarse, podemos reconocer en una línea del cine yanqui el influjo beneficioso de infundir un cierto optimismo vital en los espectadores. El espectáculo optimista de los amigos y el ángel bonachón mostrando en el bien la razón de la vida al desesperado de esa maravillosa película *Qué bello es vivir*; la lección de alegre conformidad en la desgracia que muestra *La vida es así*, y el título más expresivo de lo que el cine es *De ilusión también se vive*, son otras tantas muestras de este cine alegremente vital.

Claro está que la alegría y el optimismo de estas películas basado en lo puramente natural, nos deja insatisfechos, y tienen

en esta chata visión naturalista su más grave riesgo, porque si pensamos que todos nuestros conocidos van a ser tan bondadosos como los del protagonista de *Qué bello es vivir*, estamos sin duda, abocados a más de un portazo en el apéndice nasal.

Al lado de esta línea expansiva están las películas depresivas, de las cuales tal vez el ejemplo más claro lo tenemos en las llamadas películas psicológicas, donde las aberraciones más espeluznantes y las más repulsivas simas espirituales se exolotan, cuando no se inventan, con la más viscosa morbosidad.

Y es que la misión del cine parece como si providencialmente estuviera signada por el hecho de fundarse en una ilusión; porque si la ilusión óptica es la primera reacción humana a la realidad que el cine pretende presentar, la visión ilusionada de la vida es la reacción elemental que el cine ha de buscar cuando la vida se convierte en el tema de la película.

Por esta razón el cine alcanza sus más altas calidades cuando presenta la vida en toda su realidad (la película quiere ser una fotografía de la vida), pero con la puerta abierta a la ilusión; y adviertan que aquí la ilusión no significa percepción falsa, sino visión de las cosas y la vida, iluminada por un sentimiento optimista. Bien podemos llamar magistrales a las películas que han presentado vidas humildes cuya dureza se presta tan difícilmente a una visión optimista del mundo, o se ha enfrentado con el dolor sin provocar sentimientos deprimentes, sino más bien dando a luz una suave emoción del vivir sencillo. *La señora Miniver* que, tras la delicia de un matrimonio vulgar y corriente, mostrándonos entre los pucheros un amor que se adivina para toda la vida, nos lleva al final a la presencia de un trágico dolor soportado con sencillez; o la deliciosa película italiana *Cuatro pasos por las nubes*, en la que la vida vulgar de un viajante de comercio se ilumina con el recuerdo de una honrada acción realizada en ocasiones a despecho de él mismo, son ejemplo magníficos de una realidad expresada con emoción.

Sospecho que la razón de la superioridad del cine europeo sobre el americano radica en el punto de partida de la película o, si se quiere, de la concepción de la película; la vida en América es tan fácil materialmente, que la alegría, la alegría del animal sano podría decirse, es flor espontánea; la dureza de la vida eu-

ropea tiene que ser atravesada por el arte para poder enganchar en ella una **ilusión**.

Si el cine fuera sólo visión fotográfica de la realidad, el valor de una película vendría dado por la fidelidad con que la representara; mas en la película, repito, todo está subordinado por la visión cinematográfica, que en cuanto visión ha de ser algo real (la artificiosidad es un defecto de las películas), pero en cuanto emoción lleva un **sobreañadido humano**; de aquí que en el guión no interese únicamente el contenido del argumento, sino la manera de presentarlo, y los elementos extracinematográficos añadidos al espectáculo se justifican en cuanto son nuevos elementos generales de emoción: así, por ejemplo, la música de fondo tiene la finalidad de intensificar la dimensión emotiva y sentimental de la película.

* * *

Llegamos ya al final porque podemos **inferir** de este carácter predominantemente **emotivo** del cine las características de la influencia que ejerce o, con otras palabras, de la formación que puede **dar**.

A las manos se nos viene, en primer lugar, su *profundidad*; como el espectáculo cinematográfico exige necesariamente la participación del espectador, podemos afirmar que el ser humano queda embarcado, quiéralo o no, en las peripecias del cine; mas la participación exigida, si empieza por una ilusión óptica, acaba en una emoción, de donde podemos igualmente entrever la entrada del cine en ese dominio oscuro de la afectividad. Por sensible, el espectáculo cinematográfico sería algo periférico; mas por su emotividad le vislumbramos **entrañable**, profundo.

¿No nos hemos sentido todos incómodos alguna vez ante el hecho inquietante de algo que se nos mete en el alma de **roncón**, sin darnos cuenta y aún a pesar nuestro? Pues el cine es una de estas cosas, y de ahí su segunda característica: la *peligrosidad*, el cine es peligroso precisamente porque auna lo emotivo y lo sensible; influye en el hombre porque sí, porque las emociones elementales nacen de las sensaciones sin que se nos alcance la razón de su nacimiento. El influjo del cine, la emoción que produce, es un elemento incontrolado que se nos mete en nuestra

vida, y por sensible no está ordenado a las exigencias de nuestra naturaleza de hombre; es necesario un proceso posterior para determinar si se le ordena y admite dentro de nuestra existencia o se le expulsa por incompatible con nuestro concepto de la vida.

En realidad, podemos decir que el cine de suyo no tiene tesis racionales; se puede hablar de una novela de tesis, pero no se acabaría de entender una película de tesis. *Ladrón de bicicletas* es indicial en este sentido; relata el robo de una bicicleta y no se entretiene en hacer teorías morales o sociales sobre tal hecho; no hace más que jugar, maravillosamente por cierto, con los sentimientos que tal robo produce.

La ausencia de racionalidad y el predominio de lo emotivo explica el predominante influjo del cine en la mujer respecto del hombre y en el adolescente respecto de otras épocas de la vida, y nos lleva de la mano a la tercera característica de la formación que el cine provoca: su *endeblez*.

Tal vez parezca que estoy jugando a las paradojas, porque apellidar endeble a un hecho que acabo de llamar profundo y peligroso parece un contrasentido, y sin embargo, no lo es. La influencia cinematográfica es endeble porque se apoya en un hecho sin sustantividad propia: la emoción, el sentimiento. La fortaleza de una vida no resulta de las emociones intensas que por ella pueden pasar, sino del sistema de ideas que dirige sus actos, de la conciencia que se instala en el alma de un hombre para gobernar su existencia. El influjo del cine es peligroso porque llega fácilmente a cualquier género de hombres, incitándolos a obrar por sentimientos que no han sido sometidos a juicio; facilita, en último término, un vivir sin sentido humano. Y llamo endeble a esta formación porque se halla a merced de las sucesivas impresiones que el sujeto pueda recibir; la formación cinematográfica exclusiva convertiría a los hombres en marionetas, con la vida colgando de emociones provocadas desde fuera.

Vistas estas características de la formación que el cine da, ¿qué actitud lógica cabe adoptar ante él? Si por endeble nos sentimos tentados a despreciarlo, bueno será pensar que no hay enemigo pequeño, cuanto más que lo peligroso y profundo en la vida humana no se deja abandonar de balde. Hay que incorporar el cine a la educación, porque se mete muy dentro del alma; aunque sea

peligroso como un potro salvaje, podemos tener el gozo de domarle encajando sus emociones en el orden de la vida humana; su endeblez afectiva puede cumplir la maravillosa función de colorear sentimentalmente una clara conciencia dando emoción, ilusionando el escueto deber de cada día.

Pero no pidamos al cine más de lo que pueda dar: una noción ilusionada de la vida, mas en el plano sensible natural; lo más nuestro, lo más específicamente humano, la capacidad de atravesar lo visible para conocer y amar lo invisible no se adquiere ni se fortalece en el comercio con las cosas y representaciones sensibles, sino en el retiro escondido y silencioso donde la inteligencia halla su luz y la voluntad su fuerza.

VÍCTOR GARCÍA HOZ

Catedrático de la Universidad de Madrid