

también el cine podrá hacerlos libres

W. R. ROBINSON

Hasta hace poco tiempo no había una teoría del cine. Ahora —como lo demuestra la reciente inundación de libros baratos sobre el tema— se ha llegado al punto de saturación. Sin embargo, la mayor parte de lo que pasa como teoría del cine no es teoría en absoluto, estrictamente hablando; o más bien, es teoría aplicada, no pura, pues en ella se utiliza la capacidad de teorizar para defender causas o gustos personales. Empleada para alegatos especiales, esa teoría no contribuye mucho a identificar las propiedades necesarias y suficientes del cine como arte.

En una antigua discusión sobre la naturaleza del cine, por ejemplo, Sergei Eisenstein insistía en que el montaje era la esencia de la película. Y es posible que sea la esencia de una película de Eisenstein —seguramente sin su total dedicación a él el cine intelectual hubiera perdido algunas de sus realizaciones supremas. Su propósito, como lo percibía de manera correcta, hacía absolutamente necesario ese recurso para su arte. Pero desde un punto de vista teórico puro, el montaje, como eventualmente lo admitió el propio Eisenstein, no es más que uno de los recursos de que dispone el director de cine, útil para ciertos fines, no para otros. Lo que en realidad demuestran sus películas y su teoría es que se puede usar el montaje para ciertos efectos —sensaciones de velocidad, poder, hostilidad, alienación, desorden, violencia (la impresión de que el mundo amenaza con abrumar al espectador).

Del mismo tenor es la insistencia de Alfred Hitchcock en utilizar una toma de una copa de champagne quebrada como metáfora de una relación amorosa terminada. Aunque más sencillo que los ejercicios teóricos de Eisenstein, el intento de Hitchcock de definir lo

esencial de las películas es en realidad una afirmación de gusto, una predilección por el ingenio, un deleite intelectual en la analogía inteligente antes que en la visión de la cosa misma. (Esta cualidad literaria de la obra de Hitchcock es una de las razones por las que, a pesar de la frivolidad de sus películas, es un favorito de los intelectuales.) Lo mismo se aplica a todas las definiciones sectarias del cine: puristas, realistas, surrealistas y otras; al igual que las de Eisenstein y Hitchcock, son soportes retóricos de un valor defendido independientemente del cine como fenómeno estético. En cada caso se destaca un aspecto del cine y se le asigna un predominio ontológico.

Lo que opera en la teoría del cine y es responsable de buena parte de la confusión reinante en ella, como lo ilustran los ejemplos citados, es un hábito mental descuidado, una variación de lo que los filósofos llaman la falacia naturalista. Los teóricos del cine casi en forma invariable suponen (y en eso no difieren de nadie, ni siquiera de los filósofos) que para que una cualidad sea verdaderamente valiosa en el arte o en la vida, debe apoyarse en una teoría que le atribuya realidad —que en verdad la proclame “la más real”. En otras palabras, su ejercicio teórico surge de una necesidad de sustancia o de peso, y su teoría sirve para fijar una vaga entidad moral a la sólida tierra intelectual. A mayor profundidad aún, debajo de esa necesidad, se halla el presupuesto más firme del hombre: el de que sólo lo que perdura puede ser realmente valioso —sólo si nuestras almas son inmortales la vida tiene sentido y por lo tanto valor; sólo si el amor es eterno, es verdadero y bueno. Disfrazadas de definiciones ontológicas, pero en realidad soportes de un valor, las habituales

adaptaciones de la teoría para determinar la naturaleza del cine intentan dar carne intelectual a lo etéreo con la esperanza de justificarlo en los términos del intelecto, capturando así a la inteligencia para fines morales. Se confunde una diferencia de gusto con una diferencia en la realidad y, sin reserva o no, la "realidad" cumple una función decididamente normativa, funcionando como epíteto honorífico supremo.

El principio "cuanto más transitorio menos valioso", es quizás el responsable de la mayor parte de la resistencia al reconocimiento del cine como arte serio, puesto que las películas carecen de temporalidad. Van y vienen en las salas con gran frecuencia y apresuradamente, para no regresar nunca, y no es posible poseerlas como a los libros, los cuadros o las grabaciones. No podemos vivir y crecer en su proximidad inmediata, ni desplegarlas como símbolos de posición social. Sobre todo, toman lo pasajero —de Platón en adelante, el aspecto más bajo de la vida— como tema. La cultura occidental ha sido predominantemente intelectual, así como su arte y su crítica que, siguiendo la natural propensión del intelecto, se han inclinado marcadamente hacia la permanencia. Siempre han proclamado la plenitud y la imperecibilidad como bienes supremos. Por eso no sorprende que los primeros directores de cine, especialmente los europeos, hayan buscado los medios cinematográficos de encarnar las verdades universales subyacentes a la apariencia, o desarrollar un estilo mediante el cual se eleve la conciencia humana fuera del tiempo. En la actualidad ese objetivo ya no se persigue con tanto afán, aunque su ausencia, nostálgicamente lamentada, aún se siente profundamente en las últimas películas europeas —especialmente en las solemnes de Antonioni, Visconti, Truffaut y Resnais, pero también en las más alegres de Bergman y Fellini.

De este tradicional disgusto, por lo efímero, surge el tema más persistente del arte occidental —el problema de la apariencia y la realidad— y el más perdurable desafío al artista —contrabalancear la transitoriedad mediante estrategias formales capaces de articular las verdades que están detrás de la máscara, un reino más allá del cambio. Pero todo arte o toda obra de arte con alguna pretensión de seriedad resuelve por lo menos tácitamente esos problemas y debe ser juzgado por la inteligencia con que lo hace. Sin embargo las películas parecen estar más ligadas a lo físico y particular que cualquier otro arte, y por eso parecen resistirse a cooperar calladamente con los viejos valores y la vieja estética. Por esta razón deberían hallarse más

a sus anchas en manos de los norteamericanos, para quienes tradicionalmente el proceso es la realidad. Pero el director norteamericano, cuando no es europeo, mira hacia el Viejo Mundo como guía. Al igual que la literatura norteamericana, el cine norteamericano probablemente alcanzará la madurez cuando busque en otras fuentes, nativas y extranjeras, inspiración y principios rectores. Hasta el momento su máxima forma indígena ha sido el *western*, y probablemente también deban buscarse allí sus máximas realizaciones; no porque el *cowboy* sea un héroe mítico, sino porque el *western* —que en gran medida es el drama de la figura solitaria en un escenario salvaje— combina las dos tradiciones principales de las artes visuales norteamericanas.

Un mal hábito mental y una inclinación estética surgida de él vician, pues, el arte, la crítica y la teoría del cine. La inmensa cantidad de "teoría" contradictoria y limitada a los rasgos evidentes o accidentales de una película es el mayor obstáculo para la comprensión exacta del cine como arte. En consecuencia, para llegar a una verdadera teoría es necesario empezar por el principio, por el fenómeno estético mismo. Lo que se puede decir en el campo de la teoría, sin comprometerse con valores y transformar la teoría en propaganda, es decididamente limitado: algo así como que el cine es un arte de la luz producido por medios mecánicos. Más allá de eso empiezan los problemas. Aunque en realidad ya han empezado, porque la definición provoca una pregunta: sí, pero, ¿qué es el arte? Evidentemente es discutible. En realidad, la confusión de la teoría del cine resulta en gran medida de las confusiones de la teoría del arte, que a su vez resultan de falacias profundamente arraigadas en el razonamiento moral. Por lo tanto, en este punto es necesario entrar en cuestiones de estética para liberar a la teoría del cine de sus muchas falsas complicaciones.

Como arte, una película es un fenómeno complejo, un diamante con muchas facetas cuyo brillo puede atenuarse o resplandecer según la intensidad y el ángulo de la luz. Esto se debe a que, como resultado final de un deliberado acto humano, está imbuido de todas las intangibles actitudes emocionales, intelectuales y morales que el hombre necesariamente expresa en todo lo que hace. Su base material es distinta a la del hombre —una inorgánica, la otra orgánica—; pero, aparte de eso, una película como arte es casi una encarnación del hombre, que se halla con él en la relación en que se ha supuesto que se halla él con respecto a su Ha-

cedor. En ese sentido, invita a plantear casi todas las preguntas que se pueden hacer sobre la vida e incluso parece prometer una respuesta a la mayoría.

Dado que una película refleja la naturaleza humana, la clave de su ser estético debe hallarse allí. En realidad, apenas se formula una pregunta acerca de ella que no sea técnica, la indagación es acerca del hombre. Pero el hombre también es un fenómeno complejo. Tradicionalmente se ha imaginado a sí mismo como un ser tripartita, siendo las partes diversamente designadas como razón, pasión y deseo en la visión de Platón; lo religioso, lo moral y lo estético en la de Kierkegaard; el ello, el yo y el super yo en la de Freud, etcétera. Y cada una de estas tres facetas tiene su ideal correspondiente, formulado por el pensamiento clásico como la Verdad, la Belleza y la Bondad. Como producto de la voluntad humana, una película es inevitablemente una combinación de las tres facetas y por lo tanto se puede decir que refleja la organización del ser del hombre —el grado de su entereza o de su fragmentación, su equilibrio o su locura. Además, se espera de la película que incorpore los tres ideales simultáneamente. Para pasar el juicio de la crítica con calificaciones perfectas debe ser al mismo tiempo Bella, Verdadera y Buena. Es decir, debe excitar los sentidos con formas notables, satisfacer lo que William James llamó “el sentido de racionalidad” y confirmar el sentido intuitivo de la imaginación de lo que es bueno para el hombre.

La perfección eludiría siempre al director de cine. Su obra no puede realizarse completamente en cada uno de esos aspectos porque, aunque las tres facetas se hallan inescapablemente presentes en su arte, tiene que enfatizar una a expensas de la otra. Necesariamente su obra favorecerá a la Verdad sobre la Belleza y la Bondad, o a la Belleza por encima de la Verdad y la Bondad, etcétera. Ninguno de los tres ideales tiene una prioridad determinable; cada uno se abre a un panorama único; desde el punto de vista teórico, todos son igualmente reales y valiosos. Una obra siempre será una visión, no la visión; siempre será un arte de la Verdad, o de la Belleza, o de la Bondad, nunca de todas en el mismo grado. Del mismo modo, una “teoría” del cine, así como su crítica, inevitablemente se inclinará hacia una estética de la Verdad, una estética de la Belleza o una estética del Valor, tal como ha sucedido históricamente, la era clásica favoreciendo una estética de la Belleza y la era moderna una estética de la Verdad.

De aquí se desprende que una película es un fenómeno plural de tal complejidad que resulta indefinible. Por esa razón no se puede hablar de “las películas”, no hay ninguna cualidad esencial común a todas las películas: sólo hay películas. Todos los esencialistas —ya sean directores de cine, teóricos o críticos— son necesariamente moralistas. Las numerosas escuelas y estilos ya descritos demuestran fuera de toda duda que como medio el cine está lleno de posibilidades. Algunas cosas, por supuesto, le resultan más fáciles que otras —la acción, la comedia y el espectáculo más que el análisis, la tragedia y el tema verbal. Sin embargo, la argumentación de que se puede hacer buen cine haciendo únicamente lo que resulta natural para la cámara es una deducción correcta, pero una observación pobre. Como lo ilustra la novela moderna —en cuyo caso un género descriptivo y temporal se distorsiona notablemente para dar testimonio de una realidad esencial, intemporal—, las más apasionantes realizaciones artísticas pueden surgir de la tensión entre el medio utilizado y una visión de las cosas que no le es natural.

Las películas son evidentemente reconocibles como fenómeno, pero su identidad no reside en lo que son, sino en lo que hacen —o, más exactamente, en lo que se hace con ellas. La película por sí sola no es más que tiras de celuloide, tan útil como elemento decorativo, para encender el fuego o para registrar información, como para narrar visualmente. Se convierte en arte cuando se efectúa la elección de emplearla para fines artísticos. Cuando se considera que vale la pena tratar de alcanzar esos fines, no la retórica, en beneficio o la propaganda, la película se vuelve un fin en sí mismo, un medio por el que se libera el espíritu humano. En realidad, escoger la utilización de las películas con fines de arte es hacer de la libertad el valor supremo.

La crítica más persistente e injusta dirigida a las películas es la de que son escapistas *sui generis*. Pero esa acusación, el peor epíteto concebible en una estética de la verdad de una mente muy estrecha surgida en forma paralela al realismo, distorsiona absurdamente nuestro sentido de lo que es o debería ser el arte. Implica que sólo un arte tan sombrío y amargo, como creían los realistas que era la vida bajo la égida del materialismo, podía alcanzar el grado de realización estética seria. Es fácil comprender por qué piensan así los realistas: habitantes de un universo frío, indiferente e inhóspito, no les quedaba otra posibilidad que la de soportar estoicamente el despiadado maltrato al que parecía estar sometido el hombre. Pero hasta en la más

amarga de las visiones realistas la verdad es un triunfo humano; a través de ella el hombre trasciende el sufrimiento y el determinismo. Nicolai Berdyaev lo entendió claramente al sostener que todo arte es una victoria sobre la gravedad. Es siempre un escape. Cuando se dice que una película es "escapista", por lo tanto, lo único que se puede querer decir legítimamente es que gana su batalla con demasiada facilidad. Tomemos los sencillos ejemplos de *Desde Rusia con amor* y *Thunderball*. Todos los fans inteligentes de James Bond prefieren indiscutiblemente la primera, porque en ella, aún siendo un héroe, Bond luchaba como un ser humano, confiando en su ingenio y fuerzas humanas contra un enemigo formidable, pero vulnerable.

En *Thunderball*, por el contrario, es un ser sobrehumano que ni se agita por adversarios normalmente abrumadores y circunstancias extremas. Una buena película, como un buen torneo atlético, ofrece una prueba verdadera contra un oponente meritorio. Alcanza su victoria después de una lucha genuina, con honor y dignidad. Y esto se aplica a la película misma, no sólo a sus personajes; la película como arte, como resultado de una batalla entre la imaginación y la realidad, nos convence de que su escape, la victoria del espíritu humano sobre el medio material, lo ha ganado en justicia. Si el triunfo llega con demasiada facilidad para el protagonista o el artista, si despliegan poco ingenio o poco valor, entonces el espíritu humano no ha sido probado hasta sus profundidades y por lo tanto no ha sido divertido ni aliviado en profundidad. La victoria es inevitable —la existencia de la obra da testimonio de ello—, pero la parte derrotada y la forma como se alcanza la victoria se hallan en el centro del problema estético.

El deseo de huir de la solemnidad es tan importante y universal que impregna todo lo que el hombre hace, y hasta puede ser la principal fuerza impulsora de su cultura y su historia. Es cierto que ha cultivado las distintas disciplinas intelectuales en el intento de trascender su necesidad, con la esperanza de poder "escogerse a sí mismo". La religión siempre se ha dedicado a liberar al hombre salvando su alma de la ignorancia espiritual o de la culpa, como la ciencia ha sido utilizada para equipar al hombre con un conocimiento poderoso capaz de liberarlo de la naturaleza. Las artes en general, incluyendo el cine, son parte del armamento intelectual del hombre en esa guerra para liberarse de la solemnidad, pero sirven en distintas formas. Al igual que la religión y la ciencia, el arte libera la con-

ciencia del hombre de las presiones pragmáticas del vivir, para darle un momentáneo respiro y meditar sobre cualidades aisladas antes de volver a hundirse en el torrente de la vida. Pero mientras el dogma religioso se centra en las verdades conceptuales del espíritu y la ciencia en las de la naturaleza, el arte, conjunción de espíritu y naturaleza, toma como territorio propio la verdad moral. En efecto, descubre o crea valores; al encarnar el Bien, entidad espiritual, en una forma concreta, el arte le da la libertad de ser.

La verdad primordial acerca del cine como arte es, pues, que enfrenta a su espectador con hechos morales y lo compromete en un diálogo moral. Aunque los teóricos lo ignoran, la fuerza moral del arte es tan evidente que lo ha colocado en el centro de una vociferante disputa que se prolonga desde la Grecia clásica hasta el presente. El cine simplemente se deslizó al centro de una lucha secular cuando, apenas aparecido en escena, fue atacado por censores y críticos por distraer a las gentes de su evolución moral debida, al agitar sus capas más profundas. La historia registrada testimonia claramente que la reacción moral ante las películas —y ante el arte en general a lo largo de las edades— casi nunca ha estado libre de inclinaciones morales específicas, por lo que el verdadero carácter moral de las películas ha quedado oculto por pasiones parroquiales. Es posible evitar esta discusión con la observación de que los comentarios que más se hacen o se oyen, respecto a las películas, son: "Me gustó. ¿Y a ti?" "Es una buena película, ¿no te parece?" "Era horrible, era muy mala, no tiene ningún valor." Pese a que emplean un lenguaje más formal, los críticos se plantean lo mismo. Es decir, todos reconocemos instintivamente que una película —cualquier obra de arte, en realidad— nos invita a ejercer nuestro gusto emitiendo un juicio de valor. Se siente que se ha hecho una afirmación de valor y que se espera una respuesta. Y, salvo los más desconfiados, todos sentimos también que estamos calificados para responder, pues, pese a la defensa académica del conocimiento penosamente adquirido, no se requiere ningún conocimiento especial y no existe mayor autoridad moral que la propia conciencia individual —lo que debe ser defendido a toda costa, pues la identidad es inseparable de ella.

Lo que se trasluce en el diálogo moral se ve claro si comparamos el cine con la ciencia, otra disciplina empírica. La ciencia —es decir, la ciencia pura, no la ciencia aplicada— aclara fenómenos. Abre nuestros ojos a los hechos de la naturaleza concentrando nuestra

atención en objetos, hechos y relaciones no evidentes a primera vista. Lo que estaba oculto, de pronto se nos muestra. Su terminología discrimina literalmente lo que se ha hallado fuera del alcance de nuestra visión. Para registrar lo que ha visto en beneficio público y quizás personal, el científico moldea el lenguaje (ya sea matemático o verbal) creando una proposición que represente exactamente el estado de cosas que ha observado. O, si trabaja con modelos, crea una metáfora visual que cumpla ese cometido. Pero ha visto algo —llamémoslo un hecho— que funciona como criterio en el moldeado de esa proposición o ese modelo.

El director de cine, que es un narrador, necesita un principio de selección semejante, que le diga si su historia está bien, si lo que está haciendo encarna perfectamente lo que ha percibido. Sin embargo ese principio no es un hecho, sino una cualidad, pues su objeto es el hombre, no la naturaleza. Ese hecho moral, en efecto, aunque vago al principio y claro sólo cuando la historia recibe los toques finales, precede y determina los medios que seleccionará del repertorio de trucos cinematográficos o creará en el momento para sus propósitos. El producto acabado está impregnado en cada una de sus partes de esa cualidad que ha sido construido para encarnar, y así como el científico invita a su lector a contemplar la realidad vista por él, el director de cine invita a su público a contemplar el hecho moral que ha descubierto. Una película "pura", al igual que la ciencia pura, acrece la conciencia al hacer manifiesta una cualidad vaga u oculta.

No es posible despreciar el poder de una película para impresionar y traspasar los sentidos y despertar así pasiones y emociones e incluso despertar el alma. Con su método intensamente impersonal la ciencia nos enfría emocional y moralmente, para recibir una verdad desapasionada sobre problemas objetivos. Sus heladas iluminaciones pueden ser un gran deleite para el intelecto, pero no intentan alegrar el corazón ni la conciencia. Tal vez lo más evidente de una película es su capacidad de excitar; pero al igual que un servicio religioso lo hace por necesidad, porque sólo podemos recibir su visión, que es en realidad un estado de ánimo, si nos eleva a una conciencia exaltada. Del mismo modo, la exigencia de que una película sea interesante, excitante, viva, de que su verdad moral sea sentida y se sienta, surge de la intuición de que un valor es una existencia vital, algo por lo que vale la pena vivir y preocuparse. Porque un valor es una sensación, o un sentimiento, como dice Susanne Langer, dado un estado

objetivo antes de la conciencia. El arte fija las sensaciones en formas y por lo tanto les permite convertirse en objetos de conocimiento y en objetivos, formas de ser a ser alcanzadas y frecuentadas como bienes vitales del individuo.

Cuando emplea su técnica debidamente, el director de cine no imita, ni se refiere a, ni representa simbólicamente un valor, sino que lo encarna en la película. Por lo tanto, todo lo que debe hacer para convertirse en un artista en serio es dedicarse a hacer "objetos de valor" —no de significación ni para la comunicación, ni de importancia social o histórica o psicológica, ni como medio de evitar mayor claridad moral. Una película que dependa fundamentalmente de un tema local, de una moda estética o de la retórica para atraer al público, aunque pueda utilizar a ese efecto una habilidad artística considerable, tiene corta vida. Cuando aquéllos pierden su interés será una película muerta. Por el contrario, si encarna fundamental, exacta y vívidamente una cualidad que, pese a los cambios de gusto, es un bien eterno, la película tiene lo que solía llamarse universalidad: se mantiene siempre viva y significativa; sigue siendo una opción abierta.

Para realizar sus intenciones serias el director de cine necesita, idealmente, tener un completo dominio de su medio, lo que significa que como narrador debe dominar no sólo las denotaciones narrativas, sino también las connotaciones morales de las imágenes con que trabaja. Todas las implicaciones de carácter, argumento, ritmo, luces, ángulos de cámara, montaje y elementos tan destacados como el diálogo y la música tienen que estar bajo su control. Esas connotaciones son determinadas por el uso tradicional y son en su mayoría públicas, aunque en un arte joven como el cine muchas de ellas todavía no están claramente fijadas. De ahí la primera exhibición privada. Como la mayoría de los defectos de factura son evidentes de inmediato, a nadie se le condena por ser un mal artesano: simplemente se le ignora. Cierta nivel de seriedad y capacidad técnica tiene que ser evidente, en primer lugar, para que la película atraiga la atención. Nadie se agita por lo que carece de valor; y la habilidad técnica, salvo en el caso de alguien como Hitchcock, donde es todo lo que hay, sólo recibe un comentario al pasar. Nuestra preocupación central son los valores. Enfrentados a cierta pretensión de seriedad, como en una película de Jules Dassin, probamos su autenticidad buscando ceguera intelectual o crudeza moral debidas a malevolencia o insensibilidad. Por sensibilidad, en efecto, entendemos

la capacidad de hacer discriminaciones morales sutiles. En consecuencia, el director de cine sensible, si es realmente un artista, con su conciencia-imaginación va sintiendo y pensando su camino en y por su medio, haciendo una película irónica, romántica, realista o surrealista, no una película que afirme abstractamente lo deseable de esas cualidades. Crea esos valores; les da carne; les infunde vida.

El director de cine como artista, como ya debería estar claro, es un educador moral. Como todo artista, forja, como dice James Joyce, la conciencia de su raza. Sirva de ejemplo la reciente película de Richard Brooke, *The Professionals*, que no es probable que llegue a ser un clásico, pero es una buena película. Es la indicada para ilustrar especialmente el papel moral del arte, porque su título especifica la cualidad para cuya definición se construye la película. El profesionalismo como valor aparece en forma natural en una era dominada por la tecnología y los técnicos e inclinada al gusto por la habilidad técnica, lo *camp* y lo *cool*. Pero la película no es una tirada sociológica, ni un tratado sobre las virtudes del profesionalismo. En cambio, es una obra profesional, o por lo menos aspira a serlo. No sólo los personajes principales son profesionales en sus habilidades y temperamentos, sino que la película misma ejemplifica conocimiento y habilidad técnica completos.

En realidad, al definir su valor tanto estructural, estilística y tonalmente, como narrativamente, no sólo identifica el profesionalismo como bien, sino que al hacerlo establece un criterio por el que debe ser juzgada la misma película. Ésta insiste en que sus espectadores perciban claramente lo que es el profesionalismo, y luego le vuelvan la espalda y se pregunten: "¿Alcanza los criterios que postula? ¿Ha enfrentado y resuelto el director todos los problemas que se le presentaron en su especialidad profesional, la realización de películas? ¿Se ha mantenido sereno y *cool*, dominando siempre la situación?" Si el arte es creativo, si agrega al tema algo que no estaba allí previamente, es esa iluminación moral inherente a su forma. Además, como la película da vida a cualidades nuevas, los criterios establecidos no sirven para juzgarla. La crítica y la teoría cinematográficas, siempre al servicio del arte para educarlo, quedan desarmadas frente a la verdad moral, mientras que las películas escarban en ella y sacan a luz en forma objetiva nuevas dimensiones de la realidad moral.

La lógica normativa inherente a la especie de per-

suasión que intenta el cine obligan al espectador a preguntarse si la película se realiza en sus propios términos. Sentida intuitivamente desde el primer encuentro del hombre con el arte, ésta ha sido siempre la pregunta que plantea el arte: ¿resiste la prueba de unidad y coherencia? Para decidir si una película es coherente y unitaria, nos preguntamos primero si es fiel a sí misma como arte —¿encarna un valor?—, y después si la cualidad ha sido tratada de manera que incluya todo lo necesario para su encarnación y excluya lo extraño. En otras palabras, nos preguntamos si hace lo que se supone que hace el arte tal como debe hacerlo. La película tiene éxito como arte, encarna felizmente un valor, cuando cumple con las dos condiciones.

Este papel desempeñado por las películas en nuestra educación moral es tácitamente reconocido por nuestras prácticas educacionales. No se les pide a los estudiantes de ciencias que lean a los autores originales, sino un manual, o una obra autorizada, que afirma una verdad pública comúnmente reconocida. Y lo mismo sucede con la religión, aunque no se enseñe de manera formal en el sistema escolar —a menos que los estudiantes tengan edad suficiente para hacer estudios comparativos, estudian la única doctrina verdadera. Pero en las artes se estudia a artistas originales, y a muchos, porque la realidad moral-humana que presentan como textos es demasiado compleja para ser tratada por un hombre solo. Aun en los sistemas escolares en que una figura literaria, como Dante o Goethe, es contemplada como una institución nacional, no se enseña ese escritor exclusivamente. Todo escritor está limitado a construir la verdad asequible dentro de la esfera de una perspectiva moral. Aunque en algunos enfoques esquemáticos sea posible reducir a pocas categorías todas las perspectivas posibles de la realidad moral, la variedad de perspectivas conservadoras y liberales, románticas y clásicas, de clase media y de clase obrera, por ejemplo, es tan grande que sólo es posible llegar a una percepción exacta de la situación moral del hombre mediante la lectura extensiva. El hecho de que sólo una pequeña porción del espectro moral pueda tener importancia para los fines de cualquier individuo no es argumento contra la lectura extensiva, porque para poder elegir lo que nuestros temperamentos individuales, igualmente comprometidos con un valor específico, necesitan para aclarar y robustecer sus impulsos, tenemos que pesar los pro y los contra de la verdad moral entera.

Estudiamos el espectro de los valores para poder

llegar a ser más precisos en lo que se refiere a nuestro valor específico, y cabe esperar que la tolerancia se dé como efecto lateral. Como las artes se emplean habitualmente para enseñar historia, se acostumbra enfatizar su aspecto temporal, mientras que la ciencia, como conocimiento constantemente verificable sobre la naturaleza, se enseña de manera independiente de la historia. Sin embargo, las películas no se dedican menos que la ciencia al descubrimiento y establecimiento de verdades intemporales. Las películas, igual que las demás obras de arte creadas en el pasado y acumuladas como nuestra herencia, van pasando conocimiento moral de una generación a otra, y por lo tanto nos permiten poseer hoy las posibilidades de los buenos descubrimientos hechos por nuestros antepasados. Igual que una obra en libros, constituyen, como las ciencias, una enciclopedia de conocimiento. Sin embargo esa herencia no es suficiente. Las películas deben estar haciéndose constantemente; siempre es necesario volver a contar antiguas historias; para seguir siendo opciones vivas, es necesario que los valores sean continuamente validados en la realidad cambiante —y cada momento requiere una nueva síntesis de Belleza, Verdad y Bien. Así las películas, cuando son arte, exploran las fronteras del conocimiento, restaurando viejos valores, afinando discriminaciones en las áreas ya conocidas, y produciendo nuevas visiones en zonas del espectro moral previamente ignoradas.

Como las películas desempeñan un papel tan importante en nuestra educación, deben tener la libertad de seguir la verdad moral adonde quiera que pueda llevar. Esto significa que deben estar tan libres de censura como el pensamiento político y las demás disciplinas intelectuales. La censura, que durante mucho tiempo fue el “coco” del cine, defiende el *status quo* moral, prohibiendo la indagación y los descubrimientos allí donde más se necesitan. La libertad de gusto es tan importante como la libertad de palabra. Pues la calidad de nuestras vidas públicas y privadas depende de que sean alimentadas por valores vivos, y eso sólo se puede asegurar por medio de la revaloración y el refinamiento constante de los valores por los que vivimos, mediante la meditación estética. Es preciso ventilar la complejidad, los matices y las consecuencias de un valor para poder desenmascarar a los ingenuos o pretenciosos, exponer a los envidiosos e iluminar a los confusos. Las películas satíricas, por ejemplo, buscan de manera muy abierta demostrar que un valor sumamente apreciado por un individuo o por el público es falso, es una fic-

ción que no se apoya en nada mejor que el miedo, la ignorancia o la malicia. Lo genuino, por supuesto, soporta el escrutinio y sobrevive.

El diálogo moral en que una película nos invita a participar, que idealmente es un campo libre sin favoritismos, puede, si llega a la conclusión de que los gustos no son discutibles, engendrar dudas paralizadoras acerca de la utilidad de la discusión o la confiabilidad de los propios valores. El cinismo surge de la desconfianza o de un fracaso en el intento de presentar a otros nuestra realidad en forma convincente —si no podemos establecer intelectualmente lo que valoramos, nada es valioso, todo es insignificante. Como en último análisis nuestras conciencias no se pueden soportar unas a otras, los diálogos críticos se convierten rápidamente en choques de personalidades que no llevan sino a gritar cada vez más fuerte. La finalidad del diálogo no es, y no debería ser, sin embargo, la conversión, sino la clarificación. Aunque un director de cine quisiera, no podría obligar a sus espectadores a creer o a obrar según su deseo. El cine como arte persuade por su capacidad de iluminar. Con la mayor frecuencia, al igual que la educación en general, facilita la defensa racional de lo que de otro modo sería considerado como un prejuicio. En lugar de convertir, pone lúcidamente en foco un bien que ha sido entendido erróneamente u oscurecido, corrigiendo un error de la razón o la conciencia. El diálogo iniciado por la película, ya sea directa o indirectamente y no importa a qué distancia de la obra misma, lleva, en sus instancias más estéticamente beneficiosas, a la comprensión de cuál es y dónde se halla verdaderamente el propio bien. No incita a la acción: clarifica para la acción, si el individuo se inclina hacia ella.

Así pues una película como arte presenta objetiva y vívidamente el bien del hombre. Trae al mundo la verdad moral. Psicológicamente, por estar afuera, nos confirma, asegurándonos que nuestro bien es real. Ciertamente vamos a ver una película en uno de nuestros estados de ánimo más serios, pero probablemente en todas las ocasiones vamos en busca de nuestra verdad moral; y cuando la hallamos, por el momento en que nos detenemos espiritual o meditativamente en ella, es nuestra realización, nuestra plenitud. Y si la película no nos gusta, todavía, a través de la fricción de un imperfecto encuentro de conciencias, se nos aclaran nuestras alternativas morales.

El gusto puede no ser discutible en el sentido de que las diferencias sean resueltas por la lógica, pero sin

embargo su discusión es nuestro medio de sabiduría personal y pública. Cuando los lógicos positivistas legislaron que lo que no pudiera ser verificado empíricamente era insignificante, su lógica era sólida, pero su sentido común estaba durmiendo. Desde un punto de vista científico toda expresión cinematográfica o estética es insignificante, y cualquier proposición acerca de una película, salvo las simplemente descriptivas, son artimañas de vendedor destinadas a convencer a otros de que compren nuestra forma de empacar la vida. El problema aquí es que las películas no son afirmaciones; no reivindicán —como ningún arte lo hace, como lo ilustran claramente la arquitectura y la música— ninguna verdad o falsedad de la proposición. Su territorio es el gusto; y el gusto, no la verdad, por lo menos no la verdad con independencia del gusto, es nuestra principal preocupación como seres humanos. Vivir es actuar, y para la acción eficiente se requieren objetivos claros. Al contribuir a acrecentar la conciencia moral, el cine como arte contribuye a liberar al hombre para que conozca y busque su verdadero bien. Así como nuestra educación científica nos prepara para utilizar el mundo en forma más efectiva, las películas, contribuyendo a nuestra educación moral, ayudan a prepararnos para actuar en forma más sabia.

Y no sólo las películas, sino su crítica y su teoría, parte del diálogo moral estimulado por ellas, contribuyen a la clarificación de los fines. En último análisis, a pesar de algunas impurezas que se deslizan, la teoría aplicada magnífica y por lo tanto facilita el examen de los valores defendidos por escuelas, movimientos, directores y críticos particulares. Su compromiso y las distorsiones que resultan de él, quizás equívocos para quien nada sospecha, funcionan como un agente necesario en nuestra iluminación moral. Así ese atavismo mental de justificar el gusto mediante argumentos ontológicos, con todo lo absurdo que es lógicamente, resulta que se halla en el centro del problema estético. Es un instrumento, como lo es la película misma, para confirmar el ser del hombre dándole sustancia y permanencia a su supremo bien. Aunque su compromiso le impide mantenerse *cool* y ser por lo tanto un teórico puro digno de confianza, la fuerza intelectual del teórico aplicado surge de su creencia en sí mismo, en lo que ha visto, y en su urgente necesidad de justificarse y hallar espacio vital para sus semejantes morales.

Las películas, mediante el diálogo moral que inician y en el que participan, nos abren los ojos a valores. En sus mejores momentos no sólo excitan y aplacan las

emociones ordinarias, sino también los sentimientos más profundos de nuestras capas morales más hondas. Reiterando, son un medio por el cual el hombre, a través de los poderes de su imaginación, percibe por sí mismo posibilidades sin precedentes en la naturaleza. Encarnaciones del Bien, al proporcionar oportunidades de contemplar imaginativamente la verdad moral concreta, acrecientan y enriquecen la conciencia. Son instrumentos útiles para levantar al hombre literalmente por los cordones de los zapatos a la contemplación del ideal y quizás de manera eventual a orientar sus esfuerzos hacia su realización. Correctamente cargadas, sus imágenes permiten al hombre contemplar y disfrutar su mejor vida. Ningún arte hace más, y en nuestra época ninguno supera al cine en alcance y poder; ninguno confirma de modo más “realista” la verdad del hombre, ninguno libera o es liberado más completamente.

Que las películas poseen la amplitud y profundidad necesarias para articular la realidad moral contemporánea, o los medios estéticos para darle relieve vívido, lo confirma la diferencia entre ellas y la literatura. Ambas son artes predominantemente narrativas, que emplean imágenes —una directa, la otra indirectamente— como vehículos de la narración. Debido a esa pequeña diferencia, sin embargo, se hallan en distintos mundos. La literatura y la imaginación literaria son metafóricas, intentan hacer explícita una realidad oculta a los sentidos. Desde cierto punto de vista la literatura, arte de palabras, repite los actos de creación del Logos griego o del Dios cristiano: por él la Palabra, poder ontológico primordial en la metafísica griega y cristiana, trae al mundo el orden al imponerse al caos. Como las palabras no son entes naturales ni materiales, la literatura es intrínsecamente deductiva —palabras surgidas de la Palabra— a la vez alienada de lo físico y constituyendo un sistema cerrado que ubica la fuente del Bien fuera del mundo físico, en la Palabra, un reino *a priori* que valida palabras particulares. Pero desde otro punto de vista, este humano, la literatura, originada en una situación mundana, surge o bien del anhelo de las palabras de ser ellas mismas o bien del anhelo del hombre de hallarse en el reino de las ideas o de la razón. Sin inclinación inherente a la denotación, las palabras prefieren con mucho asociarse entre ellas mismas y, en realidad, anhelan ardientemente regresar a su fuente. En todo caso, la imaginación literaria trábaja desde una situación donde ha caído, y, lamentando nostálgicamente su paraíso perdido, aspira a recuperar su paraíso verbal.

El teatro ilustra muy bien esta inclinación de la literatura y una de las formas en que funciona. En el teatro, por lo menos cuando es arte auténtico, las palabras vuelven a los personajes lo de adentro para afuera, manifestando en lenguaje su ser íntimo. Por esta razón el diálogo, por ejemplo en *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, puede seguir siendo estéticamente efectivo aunque se oiga en una grabación. Sin el espectáculo teatral o cinematográfico que distraiga la atención de ellas, las palabras activan intensamente la imaginación de quien las escucha y lo dan vuelta, a él también, lo de adentro para afuera. Los personajes funcionan como vehículos metafóricos mediante los cuales la Palabra se manifiesta. En un medio verbal como el teatro el elemento visual complementa a las palabras y eventualmente es dispensable. La poesía —en particular la poesía lírica— reina suprema entre las artes literarias porque allí las palabras se hallan relativamente libres de lo sensorial, aunque en la poesía, también, las imágenes son indispensables como agente metafórico. Su objeto, por supuesto, es dejar cantar al espíritu humano.

Por otra parte la narrativa verbal se apoya más en la dimensión referencial del lenguaje, y en consecuencia las palabras tienden a funcionar en forma analítica, indicando modelos, causas o esencias subyacentes. No es accidental que la ficción prefiera las explicaciones históricas o temporales. Al leerse en la soledad, cultiva la mente, y cualesquiera sean las circunstancias ofrece la satisfacción intelectual de comprender las abstracciones que gobiernan la vida. Sin embargo, pese a ser más abstracta que el teatro o la poesía, también la narrativa verbal se rige por el principio de que la literatura debe ser concreta y específica o “tener sentido”; y como el teatro y la poesía emplea, paradójicamente, a las palabras como instrumento mediante el cual el hombre puede traspasar la máscara de los fenómenos y penetrar a la Palabra que se halla más allá de ellos y trascender su condición finita. La literatura y la imaginación literaria están limitadas por las leyes del lenguaje, que es siempre metafórico; pese a postular semejanzas, ponen a la mente en contacto con esencias intelectuales intangibles que no son directamente perceptibles.

En contraste con la literatura, las películas y la imaginación cinematográfica son literales. El cine, medio visual en el que la palabra es complementaria y dispensable, ilumina la realidad sensorial o la forma exterior. Las películas son revelaciones empíricas que arrojan luz sobre la cosa misma, y revelan que el cambio no es otra cosa que lo que parece. En su mundo no hay que

llegar a ser, sino sólo ser, o cambio sin objeto, no hay ningún potencial innato que deba realizarse en el tiempo, ninguna esencia que deba ser liberada de la oscuridad original, ninguna ley que aprender y obedecer. Por esta razón el análisis rara vez tiene éxito en las películas, y la más famosa de las escasas excepciones es *Citizen Kane*. Hasta el cine intelectual ruso, que a primera vista parece analítico, es en el mejor de los casos exhortatorio: inspira al espectador para que lo sea. O, más específicamente, en tomas individuales, mediante la composición y el estilo fotográfico, dota de un ser espléndido a lo bajo y explotado. Todo lo que una película ilumina ya lo ha celebrado, diciendo efectivamente “así sea”. Sus componentes atómicos parecen tener una vida mayor que las formas que los encierran, mientras que el orden, la causalidad y el diseño parecen impuestos arbitrariamente. Y, con la calidad atomística tan pronunciada en ellas, las películas evocan una respuesta antes emocional que intelectual —lo que se percibe directamente se siente directamente, y la reflexión intelectual sigue a la emoción, mientras que en la literatura la emoción sigue a la palabra después del primer encuentro con la mente. Se comprende que las películas satisfacen con más perfección el requisito de Tolstoi, de que el arte apele a los sentimientos universales innatos del hombre. En consecuencia, tienden a ser igualitarias, mientras que la literatura es elitista —sólo quienes saben leer y pensar son admitidos en su dominio— ya que cualquiera que tenga ojos califica como ciudadano del mundo de las películas. Por estas diferencias se ve claro que la literatura da testimonio, mientras que el cine es testigo. Como medio verbal, la literatura expresa el ansia de significación de la mente. Al tratar de comprometer a la mente con lo que no es inmediatamente perceptible, la literatura exige fe; insiste en que se confíe en su registro, que es siempre una interpretación. Por su parte las películas, arte visual, están inmersas en el mundo sensorial, físico, contemplándolo desde adentro como un desfile incesante. Carecen de medio, excepto las palabras, para alcanzar un punto aventajado fuera de él. En este sentido son el arquetipo de la situación intelectual contemporánea, caracterizada por la penumbra de los absolutos: carecen de verbo revelado y de ideas *a priori*, y de todo criterio dentro de la experiencia misma con que comprobar la realidad o el valor; se hallan frente a lo que es en toda su gloria y multiplicidad. Viven en lo presente, en un mundo todo superficie. Como carecen de un segundo nivel de realidad, carecen de complejidad —no

hay ironía, significación ni necesidad. En la faz de las cosas aparecen procesos, actividad, energía, y detrás de esa máscara no hay nada. Mientras que la palabra es misteriosa, la imagen es evidente; todo lo que tiene se muestra. Así, para las películas el mundo creado es bueno, no "caído"; no ofrecen salvación mediante la fe, como el cristianismo y el racionalismo, sino que ven al mundo como redimido. Son existencialistas, valoran lo concreto, la existencia, lo que es.

No debe sorprender, pues, que la sensibilidad literaria no se halle cómoda en el mundo cinematográfico y sospeche de las películas por superficiales —sin alma, intelectualmente impotentes y moralmente frívolas. El uno dedicado a las ideas, el otro a lo particular; el uno comprometido con la verdad trascendente, el otro con la omnipresente realidad, el modo verbal y el visual están destinados a la hostilidad eterna. Pero a pesar de esa hostilidad intrínseca, las películas tienen sus aspectos literarios inevitables —en su título y su diálogo, y en la propiedad del guión del que derivan. (Tal vez este origen literario origine obstáculos importantes para la realización feliz de películas, puesto que la película es en realidad una traducción y se invita al espectador —o éste lo hace por hábito— a volverla a traducir a su prototipo literario original, y más auténtico. En este caso la película funciona, como en la teoría clásica la literatura, como una ilustración decorativa de una verdad ya conocida mediante una facultad anterior y más autorizada.)

Hay quienes lamentan el hecho de que las películas tengan necesariamente un aspecto literario; especie de puristas, anhelan el regreso a la época del cine mudo, cuando las películas eran películas y eso era todo. Esa nostalgia es comprensible, puesto que la película pura exige una respuesta menos compleja y plantea problemas críticos más sencillos. El hecho es, sin embargo, que las películas, dejando margen para el predominio adecuado, son un medio de imágenes y palabras, igual que la literatura, y eso es bueno. Porque, pese a las críticas envidiosas que pueden surgir de una tendencia a preferir el intelecto a los sentidos, o al revés, la presencia de los elementos antagónicos refleja la condición humana. La tensión generada entre imágenes y palabras en una película impura y nuestra respuesta ambivalente a su interacción engendra una verdad que de otro modo se perdería. Así como la literatura se enriquece por la tensión entre palabras e imágenes, también el cine lo hace. Los efectos benéficos de esa tensión son fácilmente observables en muchas películas, pero de

manera consciente se han hecho explícitos en algunas recientes, como *Alfie*, en que un narrador aterrorizado por la muerte trata infructuosamente, dirigiéndose directamente al público o desde un punto de vista verbal, de determinar qué es su vida en un contexto cinematográfico; y *Fahrenheit 451*, en la que un director francés repudia en forma abierta y burlona su propio arte al lamentar la muerte de los libros.

La tensión de estas películas también aparece, con el signo contrario, en cierta literatura reciente, quizás en forma más notable en la obra de Alain Robbe-Grillet. Las palabras se están adaptando a la realidad cinematográfica, con el resultado de que ya no significa nada. Los lectores habituados a las formas de comportamiento tradicionales de las palabras, previsiblemente, se sienten profundamente frustrados por la literatura de la nada. De manera paradójica, la impureza de las películas las convierte en un arte más perfecto, capaz de explorar con más intensidad sus propias posibilidades y limitaciones, y por lo tanto de encarnar la verdad del hombre con mayor profundidad y precisión.

Una vez reconocidas las películas como arte y tomando con seriedad lo que revelan, tenemos que enfrentar el problema, extensamente debatido por los existencialistas, de que la palabra ha sido superada por la sensación. El cine define mejor que cualquier otro arte lo que hoy sentimos como relación entre el intelecto y los sentidos. Entre otras cosas deja bien claro, para desesperación del verbalista, que la palabra es un aditamento de la imagen. En su versión del juego entre la verdad del ojo y la de la mente, el antiguo tema de apariencia contra la realidad se invierte. En contraste con, por ejemplo, la poesía isabelina, en la que las imágenes decoran un cuadro racional, en las películas la razón cabalga el lomo de tigre de las imágenes en movimiento.

Esta nueva relación entre los sentidos y la mente es la forma contemporánea asumida por un antagonismo antiguo y perdurable. Porque, por último, en las diferencias entre la literatura y el cine se juegan las prerrogativas de dos universos morales, dos culturas y dos ideas de la creación. Ambas formas de arte, por existir solamente, pagan tributo a su origen, al poder que las posibilita —la literatura a la Palabra, el cine a la Luz. Pero más allá de eso, por implicación cuando no directamente, la literatura celebra a un dios trascendente, el cine a un dios inmanente; una afirma la creación por *fiat*, el otro la creación por emanación. Estas alternativas inevitablemente hostiles, si es correcta la rela-

ción de Joseph Campbell en *The Masks of God*, llevaron a la división de Oriente y Occidente hace unos ocho mil años —el Oriente habría seguido el camino de la luz y el Occidente el de la Palabra— y han sido desde entonces la fuente de su mutua desconfianza. Pero la Luz y la Palabra también se han disputado la supremacía dentro del cristianismo. El Antiguo Testamento y el Nuevo ofrece relaciones contradictorias del instrumento responsable de la creación, y San Juan mezcla indiscriminadamente la creación por la Luz con la creación por la Palabra. La confusión de San Juan, despreocupada mezcla de actitudes griegas y judías, bien puede ser el origen de la tradicional fricción entre la Luz y la Palabra en la cultura occidental. En todo caso la fe existencial y mundana del judaísmo ha rivalizado con el idealismo racionalista griego por el predominio en la cultura occidental. Hasta hace poco la Palabra dominaba claramente, pero como resultado del efecto corrosivo de la ciencia sobre el cristianismo, la Luz se encuentra en ascenso. Por lo tanto la diferencia entre el cine y la literatura arraiga en una antítesis fundamental del ser del hombre, y el ascenso de las películas como arte es un indicio de un profundo cambio que está ocurriendo en la cultura occidental —una transformación que engendra lo que los ilustrados han estado llamando diversamente un periodo poscristiano, posracionalista, postipográfico o posliterario.

La estatura estética de las películas deriva, evidentemente, de que son una analogía de la realidad más próxima a ella que la literatura. Para el director inteligente y su público una película hoy puede y debería ser un microcosmos de la vida. Todo el mundo es una pantalla cinematográfica. Así, el medio del director de cine se halla intrínsecamente más cerca de la vida que cualquier otro, y es él el artista mejor equipado para aventurarse en la realidad moral.

En sus mejores momentos las películas siempre han desempeñado funciones de arte, aun cuando directores, críticos y teóricos afirmaban que, paradójicamente, las películas sólo podrían ser arte si la imaginación era contrabalanceada por la materialidad. Aceptando esa condición en *Greed*, Erich von Stroheim creó arte serio a pesar de la intrínseca tendencia en contra del medio. Sin embargo, ese supuesto perjudicó al cine en la presión que ejerció sobre los directores para que respetasen piadosamente el dominio de lo mecánico, lo material y lo casual sobre su arte. Y los teóricos, incluso los tan sofisticados como Erwin Panofsky y Susanne Langer, a su vez se vieron encerrados en una dicotomía que los

obligaba a escoger entre las concepciones de la película como un sueño o como limitada por la realidad material.

La película de la última década, además de otros desarrollos en distintos campos del pensamiento y de las artes, ha dejado de lado este supuesto realista. Era el gusto de una época, como lo ha hecho evidente el tiempo —una corrupción de la realidad. Hoy la película está comprometida explícita y confiadamente con la libertad como valor y verdad suprema, y el diálogo moral en el que hoy participa indaga en la carrera del bien del hombre en esa dirección, ya sea en películas grandes, buenas, malas o indiferentes, en parte de películas o en películas completas; en el personaje de la mujer emancipada: la señora Waters en *Tom Jones*, Jeanne Moreau o Brigitte Bardot en *Viva María*, Jean Seberg en *À bout de soufflé*, o los diversos papeles desempeñados por Natalie Wood o el hombre *cool* y resistente: Belmondo en *À bout de soufflé* y otras, Anthony Quinn en *Zorba el griego*, o Vittorio Gassman en *The Easy Life*; o como tema en la obra de Bergman y Fellini.

La cámara libre, además, apoya al personaje libre. Siempre se ha entendido que la cámara hábilmente utilizada es una extensión de la sensibilidad de un individuo, no un ojo mecánico; especialmente las películas extranjeras, que provienen de tradiciones visuales distintas de la nuestra, nos lo han estado recordando constantemente. Hoy no queda ni la sombra de una duda de que las películas, en lugar de estar esclavizadas a la realidad material por naturaleza o por precepto moral, son un vehículo tecnológico mediante el cual el espíritu humano puede escapar a limitaciones materiales otrora consideradas estrechamente limitantes. La tecnología, contemplada no hace mucho como la némesis del hombre, aumenta su capacidad de volar tanto en las películas como en el avión. Ya no es necesario, por lo tanto, que las películas sean una ilusión de lo "real", sino que están en libertad de ser artífices e incluso de llamar la atención hacia su carácter de ficción, como lo hace Tony Richardson en *Tom Jones* y Richard Lester en *A Hard Day's Night*. Un ejemplo aún más destacado es *The Organizer*, de Mario Monicelli, donde, aunque ostensiblemente la película es un tratamiento realista de la inhumanidad capitalista, la habilidad artística atrae la atención hacia sí misma, proclamando en forma irónica y contradictoria el dominio de la imaginación sobre la materia.

Pero la mayor contribución del cine al actual diá-

logo moral sobre la libertad no reside en personajes ni técnica de cámara. Reside, más bien, en la emancipación de la imagen. No hace mucho se argüía entusiastamente que la cámara le había dado nueva vida a la pintura al liberarla de la representación fotográfica, pero la cámara ha hecho aún más que eso: también se ha liberado a sí misma, por lo menos de todas las formas de representación debilitantes. Esa hija del empirismo, repudiando a su progenitor, ha liberado a la forma del mundo físico. Marilyn Monroe, que nunca ha sido una realidad física para los espectadores de cine, sigue viviendo cada vez que la cámara proyecta su imagen en la pantalla, y así, pese a haber muerto físicamente, ha alcanzado la inmortalidad. Ha sido puesta en libertad, como el director y el espectador, y, en realidad, la mente del hombre en todas partes, para danzar en el paraíso de la imaginación. En realidad es la física la principal responsable de la destrucción de la idea de la sustancia, pero el cine ha hecho más por dar a la imaginación la libertad de soñar con las posibilidades morales del hombre en un universo sin sustancia. Al demostrar en forma concluyente que una imagen no significa necesariamente sustancia, ha destruido el último vestigio de nuestros hábitos mentales materialistas. Al liberarnos de la sed de significación y la ansiedad acerca de ella, la película libre nos enseña que ser es suficiente; la existencia no necesita justifi-

cación. Irónicamente, en la nueva intimidad entre los sentidos y la mente que logra el cine, el reino de las formas de Platón se realiza a través de la visión física.

Contemplado, en otro tiempo, como un pueril y cobarde escape de la vida por engendrar y estimular el ensueño, el cine puede ser reconocido hoy como una extensión del supremo poder inherente a un universo de energía, evolución, explosión y creatividad. En un universo tan juvenil y exuberante el tipo de ensueño del cine da probabilidad y dirección concretas al impulso hacia adelante de la energía; en consecuencia, lo que otrora fuera considerado un defecto es hoy su mayor virtud. La nueva libertad que refleja y extiende es una libertad en el mundo, contingente y no absoluta, una elevada visión de la existencia a través de la forma concreta más allá de la abstracción. En un mundo de luz y ligero —no analizable, no interpretable, sin sustancia ni esencia, significado ni dirección—, el ser y el no-ser mágicamente generan existencia. De la oscuridad y el caos del teatro surge una luz; de la nada brota una forma brillante, existencia suspendida entre los extremos de la total oscuridad y la total luz. Al ejecutar su danza mágica al compás de la energía, la película de imaginación prueba, si quedara alguna duda, que el cine, arte de la luz, contribuye hoy más que ningún otro arte a vestir de carne las posibilidades de bien en un universo imaginativo.