

El "hombre fílmico", producto nuevo para un mundo nuevo

proyecciones psicológicas y morales

Por LAMAITRE - BRILLY - GEMELLI

El cine es uno de los hechos científicos, cultural y sociológicos más importantes de nuestro siglo.

Puede ser considerado como uno de los medios que expresan de la mejor manera posible la conciencia y la cultura modernas. En él pueden estudiarse y analizarse todos los aspectos del hombre no sólo en su dimensión individual sino también en su compleja vida de relación con los demás hombres y las cosas, sean estas materiales o espirituales.

No es por azar que el fenómeno del cine haya dado nacimiento a una nueva ciencia que llamamos *filmología*, ciencia aún en pañales pero suficientemente desarrollada como para que se hayan celebrado Congresos Filmológicos (Congreso Internacional de la Sorbona, 1955).

La Filmología ha podido ya demostrar por medios científicos rigurosos, las modificaciones sensoriales, psicológicas y sociales que puede producir el cine.

Aparte de las estadísticas que reve-

lan la pasión con que la humanidad moderna participa en la elaboración de una nueva civilización, los estudios filmológicos han demostrado cómo el cine contribuye —querámoslo o no— a la formación de esa nueva humanidad.

El cine se presenta por sí mismo como el pedagogo experimental del hombre nuevo. Este hombre nuevo —que podríamos denominar *hombre fílmico*— tiene el privilegio de no ver al hombre ni a sus obras, del mismo modo que el hombre *prefílmico*.

Se comprende la gran diferencia que existe entre un estado cultural formado por una preponderancia de la *visión* y una cultura proveniente de la audición, del raciocinio o de la abstracción.

El *hombre fílmico* será un producto de la asombrosa visualización del mismo hombre, del mundo y sus problemas y hasta de realidades que superan las propias posibilidades físicas del ojo humano. Será un hombre habituado a *ver*.

Se comprende entonces que no es posible concebir una cultura o un estado cultural, haciendo abstracción del fenómeno fílmico o eliminando el contenido fílmico que el hombre moderno lleva consigo.

♦ LA VISUALIZACION DE LO INTERNO

La observación filmológica ha demostrado cómo el hombre moderno *ve* mediante el cine la *zona de su conciencia* considerablemente acrecentada. Este hecho tiene inmensa importancia ya que convierte al cine en una especie de psicoanálisis colectivo, espontáneo y permanente, cosa que será menester tener en cuenta cuando se abordan las relaciones del cine con la moral.

Existe una razón peculiar para subrayar las dimensiones de este hecho. Hay que tener en cuenta que las influencias del fenómeno fílmico llama la atención de los sociólogos, precisamente porque las mismas no se orientan hacia una *élite*, sino hacia *la masa*. El cine —se lo considere como “séptimo arte” o remunerativa industria— no tiene límites de edad, ni de cultura. Para absorberlo, basta tener ojos.

Es la humanidad —en su masa y en su diversidad— quien ha logrado

la posibilidad de recurrir a todos los aspectos de su propia civilización, experimentando a su vez una extraordinaria sensibilización de los órganos psicológicos de su moralidad.

Por ejemplo, la encarnación objetiva en imágenes proyectadas sobre una pantalla de secretos hasta los más subjetivos e íntimos del subconsciente o del inconsciente, determina una especie de explosión psicológica, llegando a convertirse tal experimento en una forma permanente de absorber y reabsorber vivencias ajenas, las que no tardan en convertirse en vivencias propias por obra de la magia fílmica. Este continuo y desbordante bombardeo de subconscientes e inconscientes “estructurados y argumentados” mediante una racionalización imaginativa, llegan a un espectador generalmente indefenso, carente de una adecuada vacuna psicológico-cultural que impida la modificación de sus mismas estructuras morales en los aspectos más íntimos y personales.

En estas condiciones, la cuestión consiste en estudiar si el cine es nada más que un desarrollo técnico del progreso humano y una evolución del hombre en el campo de las ciencias, o si es la fuente de un nuevo humanismo, de una nueva modalidad, de un nuevo tipo humano. Además, habría que preguntarse si nosotros —los hombres de ahora— estamos en condiciones de transformar ese fenómeno fílmico a fin de ponerlo al servicio de la espiritualización del mundo moderno, o... si seremos absorbidos por su dinámica.

♦ ¿PODREMOS DEFENDER NUESTRAS ENERGÍAS?

El cine ha pasado su estado de adolescencia y ya se encuentra en su mayoría de edad. Esto tiene importan-

cia no sólo desde un punto de vista técnico, sino también desde un punto de vista cultural y moral. Los peligros del cine aumentan en proporción a su crecimiento. El cine-asombro de las primeras épocas, se presenta menos peligroso que el cine-necesidad de hoy día.

La madurez del proceso filmico coincide con la necesidad que el mismo ha creado a los hombres de alimentarse casi permanentemente de él. Esta necesidad puede ser explicada de diversas formas. Pero, no se puede dudar de que para muchos sectores, la proyección cinematográfica se ha convertido en una función necesaria en la vida, o por lo menos la diversión más lógica y buscada.

Ante estos peligros parecieran tratabillar todos nuestros principios y todas las normas morales. A esta altura del fenómeno podemos sentirnos completamente desarmados.

Muchos padres de familia, maestros, educadores y responsables de la formación espiritual e intelectual de la juventud ¿no consideran como ineficaces las armas tradicionales? Al menos ¿no opinan que son desusadas, fuera de épocas, sin fuerza?

El cine, es verdad, plantea problemas radicalmente nuevos, tanto desde el punto de vista cultural cuanto del punto de vista moral. La situación es asimismo más complicada dado que ambas series de problemas a veces coinciden y a veces se contradicen.

Por ejemplo el tradicional problema de la libertad en el arte toma a propósito del cine proporciones que convierten en casi caducos los esquemas y soluciones tradicionales, si no se logra hacer un inmenso esfuerzo de adaptación. La cuestión de la "cátarsis" aristotélica no se puede resolver en el cine con los esquemas tradicionales.

En todo caso la novedad de los problemas residen en su específico medio técnico, la imagen en movimiento y sus efectos psicológicos sobre el espectador.

♦ EL HOMBRE ONIRICO

El cine posee un poder de captación psicológica que convierte al hombre espectador en un *soñador*, en el auténtico sentido de la palabra, precisamente frente a un medio expresivo pleno de realidad. La idealización de la realidad —motivación de lo artístico— produce los mismos efectos de una función onírica, en el sentido de que el hombre es abstraído de su auténtica realidad—. Es decir, que se trata de un verdadero choque de realidades, o una verdadera integración de realidades, ya que puede darse el caso de una lucha entre ambas con límites bien definidos, o también un licuarse de una en la otra sin determinación de límites. Esto último lleva consigo una eliminación de zonas conscientes e inconscientes, fenómeno que debe llamar poderosamente la atención de los psicólogos.

A este respecto, creemos de gran utilidad transcribir un párrafo de la Encíclica "Vigilanti Cura", de Pío XII:

"Si el espectador permanece verdaderamente prisionero del mundo que desfila ante sus ojos, está dispuesto a transferir su yo, con sus disposiciones psíquicas, sus experiencias íntimas, sus deseos latentes y mal definidos, en la persona de los actores del film. Durante todo el tiempo de esta especie de encantamiento, debido en gran parte a la sugestión del protagonista, el espectador penetra en el mundo de aquél como si fuera el suyo propio; asimismo, en cierto sentido y hasta cierto punto, vive con él y como él en una completa comunión de sentimientos; muchas veces —in-

cluso— es impelido por la misma acción a sugerir palabras y expresiones.

Este proceso que los directores modernos conocen bien y del que buscan sacar provecho, se puede comparar al estado onírico con la diferencia de que las visiones e imágenes del sueño surgen solamente del mundo íntimo del que sueña, en tanto que para el espectador provienen de la pantalla, en tal forma que en lo profundo de su conciencia se suscitan otras imágenes más vivas e íntimas. Sucede muchas veces, entonces, que el espectador se ve realizando, bajo la imagen de personas y cosas aquello que jamás se produce en lo más profundo de sí mismo. Por ello el poder extraordinario del cine encuentra su explicación más profunda, en la estructura íntima del hecho psíquico, y el espectáculo resultará tanto más atractivo cuanto más estimule esos procesos.

La condición de la naturaleza humana es efectivamente tal que los espectadores no pueden conservar ni la energía espiritual, ni la reserva interior, ni siquiera la voluntad de resistir a esa sugestión atrayente, ni la capacidad de dominarse y controlarse a sí mismos".

Cabe preguntarse, luego de leer estas palabras pontificias, si realmente el efecto filmico en el hombre, es algo pernicioso

y desintegrante. Creemos, pese a todo, que el diagnóstico no implica una desesperanza de poder llegar a una conservación de las energías y de la voluntad.

Evidentemente, las fuerzas interiores del hombre son mucho más poderosas que todas las influencias externas. El problema consiste en saber organizar esas fuerzas hasta lograr capacitarlas.

En síntesis, se trataría de no ignorar y menos despreciar el hecho indiscutible del fenómeno filmico y menos aún pasar por alto los peligros que tal fenómeno entrañan.

¿Cómo hay que aceptar el hecho a fin de integrarlo a la cultura moderna y a la moral y cómo hay que afrontar sus riesgos a fin de neutralizarlos? ¿Cómo aceptar los valores culturales del cine asegurando al mismo tiempo la satisfacción de exigencias morales?

Evidentemente, ello exige una acción positiva y la creación de nuevos métodos para enfrentar el fenómeno filmico. Hay que revisar todos los sistemas y llegar a algo fundamental: conocimiento del cine en todos sus aspectos, tanto históricos como teóricos, artísticos y psicológicos.

Este planteamiento sería el primer paso para una auténtica presencia cristiana dentro del mundo filmico.

La influencia psicológica de la proyección cinematográfica ⁽¹⁾

Por P. GEMELLI

Lo que nos interesa, no es determinar la naturaleza de los procesos psicológicos puestos en actividad por la proyección cinematográfica, sino examinar el proceso de participación del espectador en la representación filmica, el mecanismo del interés provocado

(1) En *La Civiltà Cattolica*, del 15 de mayo de 1954, escribe el R. P. Valentini, S. J.: "Sin ir hasta el análisis de los argumentos pertinentes, para nosotros en favor de la filmología, basta con reconocer las conexiones entre la psicología y el cine para convenir que la filmología —por

por las proyecciones y la influencia de estas proyecciones sobre el alma del espectador. Numerosas investigaciones psicológicas han enfocado este problema y permiten actualmente formarnos una idea tan clara al respecto que podemos basar sobre ella nuestra apreciación de los films y por ende su eventual clasificación.

La técnica cinematográfica ha sufrido profundas modificaciones y ha logrado actualmente efectos que hace

treinta años, eran impensables, facilitando así más aún la participación del espectador en la proyección. Basta recordar tan sólo la técnica de sonorización —por la cual los estimulantes visuales son reforzados por estimulantes acústicos— o la del montaje paralelo, o la sobre-impresión, o la utilización del "volet", de la cortina y de los diferentes fundidos, etc., medios estos que tornan la intuición más rápida, completa y penetrante.

Como consecuencia, la atención del espectador se concentra sobre efectos determinados y preestablecidos, y su interés es tan vivo que no puede apartar los ojos de la pantalla a diferencia de lo que ocurre en el teatro. ¿Cómo sucede todo esto?

lo menos en orden a las relaciones entre las dos disciplinas mencionadas— merece ser tenida en cuenta. Otros argumentos de peso nada leve militan en su favor. Profesores de la Sorbona, como R. Bayer y H. Laugier, psicólogos tan competentes como Gemelli, Michotte, Musatti, Pieroni, Ponzou, Zazzo, Wallon, para no citar más que unos pocos investigadores, se interesan en la filmología". Más abajo, el mismo autor agrega: "La psicología, considerada como disciplina científica y experimental, busca cuidadosamente y analiza los diferentes factores de los dinamis-mos psíquicos, factores senso-perceptivos, emotivos, de atención, de sentimiento, de inteligencia, de voluntad, etc. Estos factores, el psicólogo experimental los exalta (en el sentido biológico del término) para analizarlos, pero los pensará —y estará en lo cierto, al obrar así— como parte de los procesos psíquicos; los considera, por consiguiente, como procesos no separados los unos de los otros, únicamente disjuntos, que contribuyen en conjunto a la vida psíquica armónica del hombre (o del animal), sujeto único de una actividad multiforme".

Dando esto por sentado, las conexiones entre la psicología y el cine resultan vastísimas. Para comprenderlo, basta recordar una de las atribuciones del psicólogo, el examen del carácter interior de los hombres y el hecho de que "el cine, con sus múltiples posibilidades de actualización, quiere darnos de este carácter íntimo una representación artística que, a su vez, incita al espectador a participar en ella y a revivirla".

♦ EL CINE: TIEMPO CON SIGNIFICADO

Se impone, en primer término, una observación.

Al comparar diferentes películas, se comprueba que las más agradables e interesantes son aquellas en las cuales el análisis psicológico de los temas o de los acontecimientos existe de antemano pero no aparece. En buenos términos: no digo que el cineasta no haya hecho un análisis psicológico que de la clave del mecanismo del interés, sino que ha tenido la habilidad de no dejarle aparecer, por medio de artificios que varían según los casos: el arte psicológico del cineasta consiste precisamente en mostrar seres vivientes al espectador. Estos personajes actúan, hablan y se comportan de tal modo que no solamente se *hallan presentes* ante el espectador, sino que *le son impuestos*, incoerciblemente. El espectador, por lo tanto, no tiene solamente la percepción de una cosa vista, sino claramente la de una realidad vivida. La película nos presenta, además, un carácter especial, pero éste no llama la atención. Muestra las cosas y los hombres en el tiempo presente: el arte del cineasta es el arte de hacer vivir al espectador en el tiempo del desarrollo de la historia. El espectador no está, como en el teatro, fuera de lo que acontece y de lo que se representa en la escena; está presente y sigue el desarrollo de los episodios teniendo conciencia de que participa en ellos. Por ejemplo, en un momento dado, entre las secuencias fílmicas, aparece una escena que muestra una habitación vacía: sobre una mesa, o sobre una silla, se encuentra un objeto que, con toda claridad, está diciendo

al espectador que una persona determinada (que el espectador ha aprendido a conocer y de cuyos intereses, carácter y aspiraciones está enterado) ha estado en ese lugar y cometido una acción, buena o mala (poco importa), acción conectada con una serie de acontecimientos ya conocidos por el espectador pero que los actores ignoran; la acción mencionada explica esta última serie de acontecimientos. Quiere decir, entonces, que un objeto olvidado, una carta, no son solamente objetos; poseen una significación, o por lo menos incitan al espectador a acordar una significación, a su presencia. En este ejemplo, tenemos una habitación o un espacio, pero este último está impregnado de tiempo; en la habitación, una persona determinada ha entrado con un designio, para hacer algo allí, y luego ha vuelto a salir. Nosotros, espectadores, lo sabemos; los actores de la acción fílmica lo ignoran; actúan sin saberlo; un simple objeto significativo nos ha revelado lo que ellos ignoran. Esto significa que en la proyección cinematográfica los objetos no son cosas muertas; cada uno posee una temporalidad significativa. Se podría fácilmente multiplicar estos ejemplos. Sobre la base de los anteriores, se puede afirmar que la proyección cinematográfica narra un acontecimiento mientras éste está en vías de desarrollarse. Ni la pintura, ni la poesía, ni la novela pueden hacer otro tanto.

Esta peculiaridad encierra una enorme importancia, que nos sugiere una segunda observación.

◆ PARTICIPACION Y COMPRENSION FILMICAS

El film, al presentar un evento, nos deja el campo libre para interpretar-

lo, para "comprenderlo", para descubrir su sentido más allá de la cosa significada. El cineasta no está allí para contar lo que ocurre. La diferencia entre el film sonoro de la primera época del cine y el film actual (entiéndase, impregnado de psicología) consiste en lo siguiente: en el primero, el elemento sonoro nos indicaba lo que había que ver; el cineasta se hallaba, en cierto modo, presente para manifestarnos —eventualmente a través de la palabra de sus actores— lo que debíamos ver. En el film sonoro de nuestros días, un simple ruido forma todo el acompañamiento de una secuencia: el tic-tac de un reloj, el reposado murmullo del agua de una fuente, el resonar de un portazo, etc. El cineasta de nuestros días ha adquirido el arte psicológico de insinuar la cosa significada y el desarrollo de los eventos por medio de una nada, un ruido. ¡Piénsese, por el contrario, en el error de las películas extranjeras con las palabras atribuidas a un personaje, escritas en subtítulos! Todo esto ha sido utilizado durante un tiempo para uso de los espectadores que no comprendían el lenguaje de la sonorización. En el film actual, se deja tanta libertad de interpretación al espectador que éste se enfrenta a una *ambigüidad* en la interpretación de la cosa significada; esta libertad de interpretación frente a los acontecimientos en marcha, contribuye a suscitar el interés. El espectador se ve forzado a entrar en el juego de participar en la acción fílmica, a introducirse en ella, a vivirla como vivimos en la vida real los sucesos en los cuales participamos activamente. No es un espectador pasivo, como cuando asiste a proyecciones fijas que se pasan unas tras otras. El

espectador llega a olvidar que lo que ve en la pantalla es una acción cinematográfica. Tiene tan poca conciencia de la diferencia entre la realidad fílmica y la cotidiana, que la proyección no necesita darle una tercera dimensión ni colocar las cosas en su exacta perspectiva. Ni siquiera es preciso que las cosas, los hombres y su escenario, aparezcan con sus colores propios. El espectador se fija tan poco en la falta de profundidad y de color que podemos preguntarnos si las tentativas para obtener imágenes estereoscópicas o en colores exactos lograrán realmente aumentar el interés por la proyección o si terminarán más bien por perturbar la percepción fílmica.

En la percepción fílmica importa mucho que el espectador tenga continuamente presente, ante una acción en la cual se halle implicado, acción que debe vivir, que vive, como una realidad tangible y por consiguiente en el mismo estado de tensión, de incertidumbre, de sufrimiento o de alegría, propios de cualquier acción humana real. Los personajes no son presentados al espectador como si cada uno llevara una etiqueta con su nombre o con el relato de lo que está diciendo. Debe penetrar en la vida de cada uno; debe darse cuenta de lo que significan sus actos; debe ver también lo que no se proyecta en la pantalla; debe vivir su pasado con ellos y, con ellos, proyectarse en el porvenir indicado por un gesto, una situación, un objeto.

En resumen: la característica de la proyección cinematográfica consiste en dejar al espectador en una plena libertad que le permite interpretar la acción presente y para sufrir o alegrarse por los acontecimientos que él sabe

inminentes o que espera ver realizados en las secuencias sucesivas.

Que no se me interprete mal: al comenzar el film, el espectador no sabe nada todavía de los personajes, ni de sus mundos respectivos, ni de sus relaciones con los demás hombres, ni del medio de cada uno; el arte del cineasta debe lograr, al comienzo del film, por medio de indicaciones oportunas, que el espectador se sumerja, poco a poco, inconscientemente, en esa acción que se desarrolla en un medio determinado; debe empujarlo, sin que él lo note, a conocer el carácter de los personajes; debe incitarlo a adivinar lo que nadie le ha dicho, ni le dirá, sobre el pasado de cada personaje o sobre su medio, factores que pueden tener sin embargo una gran influencia sobre el presente. Llega un momento de la proyección en que el espectador es apresado por la acción; vive entonces con los personajes, en su medio, compartiendo su vida, sus sufrimientos y sus alegrías. Todo esto constituye lo que ya había señalado, en 1928, como profunda similitud entre la situación fílmica y la onírica.

◆ REALISMO CINEMATOGRAFICO Y JUICIO CRITICO

Cuanto mayor sea la habilidad del cineasta, tanto más rápida y profundamente logrará dar, al medio que presenta y a los hombres que en él se mueven, un carácter significativo y, por ello, muy cercano a la realidad, hasta el punto de arrastrar con rapidez al espectador para que olvide su propia vida y se hunda en aquella otra ofrecida por la ciencia cinematográfica.

Se ha escrito mucho sobre las relaciones entre la psicología y el cine y sobre el carácter de realidad que el

film debe tener. Estas recomendaciones son exactas bajo una *condición*: la de que el espectador se halle en las *condiciones* requeridas para analizar, sin darse cuenta, lo que ocurre en la pantalla delante suyo, para llegar a una síntesis que posea un significado. No se puede decir: tal film es bueno, tal film es interesante, tal otro no es bueno, el de más allá no es interesante. Una película es buena, y por lo tanto interesante, si le da al espectador un modo de vivirla, de interpretar los personajes, de sufrir, de gozar, es decir, de actuar en la acción fílmica proyectada ante sus ojos. Es por esto que un film, interesante para un grado de cultura, de acuerdo a tal inclinación, a ciertos gustos, a una concepción de la vida, puede ser menos interesante e, incluso, resultar inaceptable o absurdo, o alguna otra cosa más, para otros espectadores.

En una palabra: en la proyección cinematográfica es el espectador en persona quien vive y quien actúa. El valor exacto de un film se mide por su poder de ofrecer las condiciones para que este fenómeno se produzca. Si falla, el interés no surge.

◆ FOTOGRAFIA, IMAGEN Y PROYECCION FILMICAS

Las consideraciones anteriores nos permiten afirmar que el film va más lejos que la imagen. Se ha escrito mucho, y en sentidos dispares, sobre el valor de la imagen fílmica. Pero la proyección cinematográfica no es una sucesión de proyecciones; no es una fotografía animada. He visto, porque ya tengo algunos años, las primeras proyecciones animadas. Un tren que llega a la estación, un hombre que conduce un vehículo, otro que riega las

flores de un jardín y empapa también a los que están cerca, provocando una desbandada y protestas... Pero estas películas sólo interesan como objeto de curiosidad, en tanto que ofrecen fotografías de hombres o de máquinas en movimiento, de instrumentos o de brazos que se agitan. Despertaron un interés de curiosidad, muy pronto satisfecho, rápidamente saturados. No era un interés real.

La proyección cinematográfica es otra cosa muy diferente, porque excita diferentes órganos de los sentidos, como lo hacía notar muy justamente el profesor Ponzo, en la reunión de filmología de Venecia, en 1949. Y no basta con decir que lo que se presenta debe estar perfectamente sincronizado.

Mientras que el actor actúa en un sentido, el sonido puede actuar en otra dirección. Puede existir incluso "arritmia" (en el sentido de falta de concordancia entre los ritmos o de irregularidades rítmicas) entre diversas imágenes en horas entre sí. Esta polivalencia de la proyección trae como consecuencia la de colocar al espectador en la necesidad de encontrar la significación de la acción, de tratar de librarse de la ambigüedad provocada por la "arritmia", de "comprender" (para decirlo en una palabra, aunque sea imprecisa) el film, y es esta actividad del espectador lo que aguza y renueva el interés. El espectador se dice, al final, que los episodios sobrevinieron de acuerdo a sus previsiones, colmando sus deseos o corroborando sus temores.

Los actores participan, pero no saben lo que les espera. No pueden prever la consecuencia de sus actos, como acontece en la vida real; pero el espectador que se ha sumido en la acción (y que está inmerso en ella

de modo que puede seguirla y a la vez mantenerse suficientemente fuera y juzgarla como lo hará un extraño) prevé el fin, saborea por anticipado el éxito, se entristece con las consecuencias dolorosas de un acto.

Es así como el espectador, mientras dura el film, continúa el juego de abismarse en la acción, de compartir la vida de los personajes y permanece, al mismo tiempo, por encima y fuera de ellos.

Ocurre por cierto que el cineasta es tan hábil en la creación de situaciones, en dotarlas de medios de sugestión y en evocar el ambiente, que puede continuar renovando incesantemente el interés y acuciándolo sin que el espectador vislumbre este juego.

Muchas películas, recargadas de personajes y con una acción complicada, terminan por cansar al espectador en lugar de interesarlo, porque estas acciones entrecortadas y superpuestas le obligan a realizar un esfuerzo continuo de nuevas interpretaciones. En estas circunstancias, el juego del cineasta puede fácilmente ser descubierto y entonces todo el interés se viene al suelo. Una contradicción, un truco inadecuado, una peculiaridad del medio que revele el artificio, o cualquier otro detalle nimio, puede bastar para desbaratar un film que, desde otro punto de vista, está construido con sumo cuidado y mucha habilidad. Esto equivale a recordar que el arte del cineasta no consiste en narrar muchas cosas, sino en saber "trincar" las escenas, tallarlas, recortarlas adecuadamente. Arte dificultoso, porque se corre el riesgo muy grande de presentar acciones y personajes mutilados. En una palabra, todos los elementos superfluos, todo lo que revela el truco,

el montaje, el artificio, puede hacer perder el interés.

La palabra "FIN" debe aparecer oportunamente en la pantalla. No debe verse ni demasiado temprano, ni demasiado tarde. Debe llegar a punto, cuando el espectador sale naturalmente de la atmósfera onírica en la cual el film le había introducido, o cuando el espectador comienza a estimar que la "situación" fílmica está ya resuelta.

◆ EL PROBLEMA DEL "YO" Y SU TRANSFERENCIA A LA IMAGEN FILMICA

Todo el arte psicológico del cineasta estriba en esos pocos puntos señalados: Escondarse lo preciso, para que el espectador viva y participe personalmente en la acción y llegue interesado hasta la última escena, hallando lógica —según su interpretación propia— la sucesión de los acontecimientos; lo cual explica también por qué motivos —si el interés del film reside esencialmente en que nos obliga a proyectar nuestros propios sentimientos y nuestro ser más íntimo— todas las películas no pueden resultar interesantes a todos los hombres y de la misma manera. Porque esto equivaldría a decir que todos los hombres son iguales, que piensan de la misma manera, que aman las mismas cosas, que todos profesan idénticas virtudes, que todos realizan idénticos actos. La diversidad de la actividad humana se halla limitada por los hábitos, la influencia del medio, la acción de la educación y de la instrucción; de tal modo que cada grupo humano que pertenezca al mismo nivel social y comparta las mismas condiciones de vida, en una misma región, llegará a juzgar una acción de idéntica manera a través de todos sus miem-

bros. Esta diversidad es tan grande que una proyección cinematográfica puede ser juzgada de manera muy diferente por determinadas categorías de espectadores. En el fondo, cada uno se ve a sí mismo en el film, ve su mundo y su propia vida, ve sobre todo su propio "yo" inconsciente, y se interesa en el film, o se desentiende de él, según que el film se preste o no, adecuadamente, a este juego inconsciente y profundo.

Es preciso recordar aquí las observaciones recientes formuladas por el Profesor Michotte, relativas a este mecanismo dinámico de identificación del espectador con uno u otro de los actores del film. Después de haber recordado que "la identificación de la persona del espectador con la del héroe cinematográfico es un hecho de experiencia tan constante y ha sido tan a menudo descrito que no vale la pena insistir sobre el particular", el Profesor Michotte agrega: "Parece inconcebible, a primera vista, que nuestro "yo" pueda ser vivido como el de un personaje que percibimos sobre la escena o sobre la pantalla, y que podamos identificarnos con él. Ahí reside el mayor problema y es necesario empezar por precisar exactamente sus términos y, en primer lugar, por delimitar la noción de "yo" aquí utilizada".

"Cada uno de nosotros está convencido de la existencia de su "yo" substancial, real, fuente profunda y soporte de sus actividades, de sus sentimientos, de sus voliciones, etc. Esta concepción no está basada, sin embargo, sobre la presencia, entre los datos de la experiencia interna, de lo que podría llamarse un "objeto-yo", lo cual sería contradictorio porque si fuera "un objeto" no podría ser "yo". Y esta es, además, la razón por la cual

nuestro propio cuerpo, que podemos percibir por el tacto y la vista como objeto, no se confunde con el "yo". El cuerpo es "mío", sin ser "yo" en el sentido pleno del vocablo".

"Por eso el "yo" no puede aparecerse y no se nos aparece, de hecho, más que bajo la forma de "actividades vividas", es decir, no de *cosa*, sino de *procesos*, cuyo soporte no está presente como tal. Sin embargo, en las condiciones ordinarias de existencia, localizamos estos procesos en nuestro cuerpo al cual parecen ligados de una cierta manera".

"En cuanto a los movimientos que ejecuta nuestro cuerpo, le pertenecen, desde el punto de vista de la visión y del tacto exterior, en la misma forma que un movimiento cualquiera pertenece al objeto que le sirve de vehículo. Pero la faz interna de estos movimientos presenta, además, un carácter especial de subjetividad —al cual Claparede ha dado el nombre de "carácter de yoidad"— que nos los hace aparecer como siendo "nuestros movimientos". Ellos constituyen además uno de los aspectos más importantes de nuestro cuerpo fenomenal; por eso, cabe afirmar que nuestros movimientos, aunque son *procesos* por naturaleza, son *nuestros cuerpo en acción*".

"Dicho esto, resulta claro que la identificación completa del espectador y del actor supone la *pertenencia fenomenal* exclusiva de todos estos *procesos* al *objeto-visual-actor*.

"En efecto, suponiendo que esto pueda ocurrir, el espectador tendría necesariamente la impresión de actuar en "el actor", la impresión de que el cuerpo del actor se ha transformado en el suyo propio, puesto que "siente" moverse este cuerpo que él ve, y —como acabamos de decirlo— sentir sus mo-

vimientos es sentir su cuerpo en acción. Otro tanto ocurrirá con la mímica del actor: será para el espectador la expresión, la faz externa de sus propias emociones, de sus sentimientos personales. En una palabra: el espectador se habrá vuelto, se habrá "convertido" en el actor, o —mejor aún— el aspecto visual del actor se habrá transformado, por así decirlo, en el aspecto externo de la persona del espectador".

"Pero ¿cómo podría esto realizarse?"

"Sabemos ya, por supuesto, que la correspondencia entre los movimientos del actor y los movimientos, más o menos semejantes, que ellos provocan en el espectador— tienden a provocar la fusión de estos procesos, en virtud de los principios indicados más arriba. Y como, por otra parte, los movimientos y las expresiones del objeto-visual-actor parecen naturalmente pertenecerle, es concebible que este vehículo de pertenencia se extienda a todos los procesos cuya fusión con sus movimientos y expresiones se ha operado ya".

"Todo esto sería bastante fácil de entender si los procesos que se desarrollan ante el espectador no estuvieran igualmente unidos a otros aspectos que parecen, de suyo, oponerse a este nuevo vínculo de pertenencia.

"En efecto: el espectador, por estar sentado en una butaca, recibe mensajes sensoriales que *deberían*, entre otras cosas, informarle sobre la posición de su cuerpo (sentido de las actitudes) y de sus contactos con el sillón.

"Además, sus impresiones visuales *deberían* permitirle localizar el sitio que ocupa en relación con el espacio circundante.

"Encima de esto, el espectador conoce su rostro y su porte habitual por haberlos visto reflejados en los espejos, y *debería* darse cuenta de que todo lo que siente está ligado a su propio rostro y no al del actor, generalmente muy diferente del suyo".

Por último, la persona del actor, presentada en la pantalla bajo forma de una *imagen*, debería tener un grado de realidad muy inferior a todo lo que corresponde al cuerpo del espectador, etc.

"Para que los procesos internos del espectador pudiesen pertenecer exclusivamente al actor, será necesario, pues, que dichos procesos fuesen liberados de todas estas determinaciones a las cuales están naturalmente unidos. Es decir que estas determinaciones deben ser reducidas a la inoperancia o, por lo menos, deben quedar momentáneamente *inexistentes en el plano fenomenal*".

Quien conozca los otros trabajos de Michotte, habrá reconocido en estas expresiones el fruto de los estudios del autor sobre lo que él llama la "percepción de la causalidad", estudiada por él con una rara penetración, que lo han conducido a resultados del más alto interés para el conocimiento de los procesos de la percepción.

La concentración del espectador sobre lo que ocurre en la pantalla —y sobre todo sobre el actor— es muy diferente, especialmente en lo que concierne a su intensidad, de la que se produce en el teatro o durante la lectura de una novela, aunque sea del mismo género: se produce en el cine, para el espectador, una especie de disolución del mundo dentro del cual se desarrolla el espectáculo (la sala de proyección, los otros espectadores, etcétera). La oscuridad de la sala, el bri-

llo de la pantalla, la cadencia de las excitaciones retinianas, la fatiga, la sucesión y la alternancia de los planos, provocan estados psíquicos que favorecen una especie de disociación mental, cuyo resultado es la identificación con la prolongación de la escena cinematográfica.

♦ LA SUGESTION DEL MOVIMIENTO

No hay que olvidar la influencia del movimiento. Aquí también ha sido el Profesor Michotte quien —en la base de algunas de sus investigaciones— ha insistido sobre el hecho de que el movimiento, mucho más que cualquier otro factor, es lo que da la impresión de realidad. A causa de esta influencia del movimiento, escribe otro psicólogo, Wallon, “no podemos despegar los ojos del film cuyas imágenes se suceden sin interrupción, porque perderíamos el hilo del asunto, porque no comprenderíamos más lo que seguiría, pero también porque en el transcurso de esas imágenes que se suceden, hay una especie de atracción, una especie de inducción que actúa sobre nosotros, sobre nuestra atención, sobre nuestra vista, para que no perdamos nada. El movimiento es, pues, de por sí, algo magnético, que atrae hacia sí, apresa, cautiva”.

El movimiento, agrega Wallon, “posee una potencia de vida, un poder de atracción, que confiere al film esa capacidad de conquistar nuestra sensibilidad y de retenerla, de atraerla, aun cuando, de hecho, estamos dentro de una atmósfera completamente ajena a la serie visual que desfila ante nuestros ojos. ¿Qué ocurre entonces? Nos hallamos entre dos series: una serie visual que se localiza sobre una peque-

ña pantalla suspendida en el espacio; esta serie está en oposición perfecta con todo lo que el medio nos hace experimentar; exige de nosotros una especie de gimnasia intelectual e incluso perceptiva puesto que estamos obligados a captar como simultáneo (ya que se vincula a los mismos lugares y a idénticos objetos) lo que en realidad es sucesivo; pero también nos vemos obligados a distinguir los cambios de personajes, de lugares o de objetos que puedan producirse; nos vemos a veces obligados a percibir en movimiento lo que permanece fijo sobre la pantalla y a seguir estos objetos que se desplazan, conservando nuestros ojos y la cabeza inmóviles.

“Existe en todo esto, toda una serie de obligaciones inevitables que violan nuestros hábitos perceptivos y motores combinados; hay ahí toda una serie de paradojas, y no nos damos cuenta de ello, o al menos aprendemos muy rápidamente la gimnasia que consiste en percibir lo que se nos quiere hacer percibir por medio de imágenes sucesivas que tan pronto deben ser integradas en la misma representación, tan pronto distribuidas entre realidades diferentes. Existe en todo eso, una gimnasia que nos acapara y nos arranca del sentimiento de nuestra propia existencia”.

En una palabra, al revés de lo que ocurre en la vida, así como en la lectura de una novela o en el teatro, el film provoca un desdoblamiento, o por lo menos tiende a provocar un desdoblamiento entre nuestra sensibilidad subjetiva (que, normalmente, nos hace sentirnos presentes en el medio en el cual vivimos) y la serie visual (reforzada por las excitaciones acústicas) que se desarrolla ante nuestros ojos en

un espacio imaginario, extremadamente reducido, el espacio de la pantalla.

El espectador, apresado por el ritmo de los estímulos visuales que absorben toda su actividad, se olvida de sí mismo, pierde la noción de su existencia; no existe más nada fuera de lo que ocurre en la pantalla, de la cual el espectador no logra apartar la mirada. Es así como "realizamos" todas las excitaciones que llegan a nuestro "yo" para concentrarnos sobre la serie visual. Si esto no llega a producirse, no hay más que sombras sobre la pan-

talla, la identificación entre mi "yo" y el del otro no se produce, nos aburrirnos. Esto acontece cuando alguien posee una personalidad tan fuerte y un espíritu crítico tan alerta que puede mantenerse separado del mundo cinematográfico, que se desarrolla ante él. Me ha ocurrido con frecuencia, ante una proyección que no me interesaba, quedarme tranquilamente dormido. En la mayor parte de los casos y de los hombres esto no se produce: y es justamente este hecho de la identificación el que planteo el problema moral.

Proyecciones de orden moral

Louis Meylan, profesor en la Universidad de Lausanne —y lo cito porque es cristiano, aunque no católico— ha escrito recientemente algunas páginas muy ricas en observaciones excelentes sobre la influencia del cine en la vida moral. He aquí lo que dice: "*Parecería que el film no fuera apropiado para prestar tantos servicios en la educación moral como en la educación intelectual o estética; que su empleo, en este terreno, entraña riesgos que no existen en el mismo grado en los dos otros; y que se impone por ello una gran circunspección si se lo quiere utilizar al servicio de la educación moral*".

En su trabajo, Meylan habla del interés que el cine puede presentar en la educación y sugiere que se limite su empleo al film poético; se puede utilizar el film corriente siempre que la educación actúe en el sentido de impedir que la proyección cinematográfica se transforme en "una cobarde evasión fuera de una realidad decep-

cionante", en lugar de servir de motivo para una experiencia que el educador deberá presentar a los jóvenes en su justo valor, haciéndoles discernir claramente el peligro que encierra la identificación, ese efecto propio de la proyección cinematográfica.

Este problema no se presenta solamente en el caso de los niños y adolescentes, casos que deben ser considerados aparte; muchos adultos se han quedado en un estado de evolución inferior, ya sea por la insuficiencia de su desarrollo mental, ya sea por una educación inadaptada, o por condiciones neuróticas, o por otros motivos. Además, la gran mayoría de los espectadores constituye una masa de seres humanos no preparados para asistir con un espíritu crítico a la proyección cinematográfica; y la sugestión del cine se ejerce fuertemente sobre ellos.

La producción cinematográfica puede, pues, constituir un peligro moral para todos; especialmente en relación