

EL CINE COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: UNA PERSPECTIVA ESPIRITUAL

CINEMA AS AN AGENT FOR SOCIAL TRANSFORMATION: A SPIRITUAL APPROACH

Karlos Alastruey

Profesor Titular de Universidad-Ingeniería
Universidad Pública de Navarra

RESUMEN

Partiendo de la premisa de que toda obra humana deja una huella y realiza un efecto sobre el mundo y quienes viven en él, analizamos los principios por los que el cine puede ayudar en la ingente tarea de transformar el mundo de acuerdo con un principio bahá'í fundamental: la unidad de la humanidad.

PALABRAS CLAVE

Cine, filmación, unidad, espiritualidad, valores, transformación social.

ABSTRACT

Taking into account that every human work creates a footprint and exerts an effect in the world and in its inhabitants, we analyze the principles by which cinema can help in the great goal of transforming the world in accordance with a fundamental Bahá'í principle: the oneness of humankind.

KEYWORDS

Cinema; filmmaking; unity; spirituality; values; social transformation.

SUMARIO: 1. *Introducción.* 2. *La función civilizatoria del arte.* 3. *El cine como impulsor de una visión compartida de la unidad de la humanidad.* 4. *La ética en el cine.* 5. *El cine y la igualdad entre el hombre y la mujer.* 6. *Estética cinematográfica para expresar la nobleza inherente del ser humano.* 7. *Conclusiones.*

1. INTRODUCCIÓN

Según mi marco conceptual como cineasta, la espiritualidad bahá'í¹ constituye un campo adecuado en el que usar el arte cinematográfico para investigar la identidad humana. Los principios bahá'ís tales como la unidad de la humanidad, la igualdad del hombre y la mujer, el imperativo moral de investigar la realidad de forma independiente, y la contemplación de la diversidad como fuente de riqueza y posibilidades y no como amenaza, a mi modo de ver establecen un paisaje estimulante donde crear cine y promover una reflexión sobre nuestra propia naturaleza y los desafíos a los que nos enfrentamos. Una elaboración más detallada sobre un marco conceptual basado en los principios bahá'ís con el que podría identificarme viene descrito por García-Magariño (en prensa).

A menudo se insiste en que, para que una película merezca recibir los fondos necesarios para su producción, la propuesta debe demostrar hasta cierto punto su viabilidad económica. Si el lector echa un vistazo a las convocatorias públicas de ayudas al cine ofrecidas por las diferentes administraciones, comprobará que una parte sustancial de la puntuación que se otorga a los diferentes proyectos que se presentan proviene de la valoración de un plan de viabilidad económica, lo que quiere decir que se dará dinero para producir aquello que la mayoría del público quiera ver, o si no la mayoría, al menos una parte suficiente para producir lucro a los financiadores de la obra. Lo contradictorio de este fenómeno es que se enmarca dentro de los presupuestos de cultura lo que a todas luces corresponde al presupuesto de industria.

Este razonamiento es similar al que se usa para justificar la presencia de ciertos programas –culturalmente vacíos, si no dañinos– en las parrillas de las diferentes emisoras de televisión. El *share* (cuota de pantalla), la puntuación recogida apresuradamente en las encuestas y, con

¹ La Fe Bahá'í es una religión universal surgida en 1844. Según la Enciclopedia Británica actualmente posee unos siete millones de seguidores en el mundo.

mayor determinación, los ingresos publicitarios justifican que un programa siga en pantalla «dado su interés», aunque objetivamente no aporte enriquecimiento cultural, o directamente se sustancie en hablar mal de gente que no está presente o fomentar el enfrentamiento entre sectores de la población, si no en prácticas aún más dañinas para el clima social.

El otro extremo consiste en el de ciertos autores que se reafirman en hacer su obra libres de cualquier condicionante –como si el ejercicio de la independencia no conllevara el respeto a cierta ética o responsabilidad– o sin tener en cuenta la sensibilidad del público o las necesidades de la época en la que se vive.

Pero si el cine pretende ser arte, si el cine pretende ser cultura, no puede estar definido por semejantes variables. El arte sirve a un propósito diferente al lucro, por un lado, y a la autoexpresión del ego del autor, por otro. El arte ante todo nos debe inspirar, elevar por encima de nuestra condición mundana, y abrir ante nuestros ojos, oídos y corazones mundos sutiles que muchas veces nos pasan desapercibidos y que nos conectan con nuestra naturaleza más elevada.

2. LA FUNCIÓN CIVILIZATORIA DEL ARTE

Según mi entendimiento personal de los Escritos bahá'ís, el arte cumple con la responsabilidad de elevar la mirada de las masas, inspirar a las personas a dar lo mejor de sí mismas, promover valores culturales, sociales y espirituales, y contribuir al mejoramiento del mundo.

«De todas las artes y ciencias, poned a los niños a estudiar aquellas que resultarán convenientes al hombre, asegurarán su progreso y elevarán su rango» (Bahá'u'lláh, 1877 [2001]).

Muchos autores se han preguntado por la identidad artística de la obra cinematográfica y de su autor (Andrew, 1984). Es un arte que precisa de «aptitudes sociales además de inteligencia y carácter» (Rabiger, 2000). La tenacidad, el esfuerzo y la búsqueda de la excelencia, además de una aptitud artística notable, son asimismo cualidades centrales para dirigir cine. También es esencial conectar con el guion que se va a filmar, para crear una película con entusiasmo y verdaderas ganas de co-

municar desde el interior del creador. «Quienes tienen algo que decir encontrarán la manera de expresarlo». También se ha de tener en cuenta la capacidad del cine para dar voz a nuestra propia conciencia (y por tanto para dirigirla).

«A diferencia del teatro, el cine crea placer mediante el triunfo sobre el principio material, liberando al mundo palpable del peso del espacio, el tiempo y la causalidad y dotándolo de las formas de nuestra propia conciencia» (Stam, 2001).

Todo lo que una persona hace tiene influencia a su alrededor, en mayor o menor medida, para bien o para mal. En el caso de los artistas –y muy particularmente de cineastas y músicos– su influencia puede verse multiplicada enormemente entre las masas de la población, y su obra puede llegar a ejercer un gran impacto.

«Cada elección de un bahá'í –como empleado o empleador, productor o consumidor, prestatario o prestamista, benefactor o beneficiario– deja una huella, y el deber moral de vivir una vida coherente exige que las decisiones económicas de uno estén en concordancia con ideales elevados, que la pureza de los propósitos de uno vayan acompañados de la pureza de sus acciones para lograr esos propósitos» (Casa Universal de Justicia, 2017).

Como todo ser humano, y en particular como todo artista, cada cineasta tiene una elección ante sí. Y esa elección consiste en decidir cuál es el propósito último de la obra que emprende. Por supuesto debe tener acceso a los medios para una vida digna, en pago por su trabajo, pero ¿el objetivo principal es maximizar el beneficio económico? También debe tener la libertad suficiente para poder ejercer su creatividad y dar curso a su iniciativa, pero ¿la meta es la mera autoexpresión del ego sin tener en cuenta las consecuencias? El autocontrol es una virtud denostada hoy día porque se confunde con la autocensura. Pero si ejercemos el autocontrol continuamente, y sentimos que es beneficioso y en última instancia nos protege de nosotros mismos al moderar nuestros impulsos poco meditados, ¿por qué no aplicar esa misma filosofía a nuestra obra?

En la visión bahá'í del mundo, todo esfuerzo humano debería, en última instancia, promover el bienestar de las personas, fomentar la uni-

dad y la concordia, y ser causa de felicidad para los demás. Si al comenzar a preparar la producción de una película nos preguntamos si esta obra posee el potencial de fomentar el bienestar y la unidad, estaremos conectando nuestra labor con el espíritu de la época y contribuiremos a servir a las necesidades de la humanidad.

3. EL CINE COMO IMPULSOR DE UNA VISIÓN COMPARTIDA DE LA UNIDAD DE LA HUMANIDAD

Comencemos este apartado con una cuestión sobre filosofía del arte, que ha sido ampliamente tratada en décadas pasadas y que creemos suficientemente clarificada. Pero en este caso pretendemos particularizarla al terreno del cine. ¿Es posible distinguir entre forma y contenido en la obra cinematográfica?

En los estudios acerca del cine, la forma y el contenido se consideran inextricablemente entrelazados. La forma de una película emerge a partir del contenido, y el contenido se crea como consecuencia de los elementos formales de la película. En particular vemos que el contenido de los recuerdos de un personaje toma forma mediante el uso de una serie de *flashbacks* que, a su vez, vienen señalizados formalmente mediante el uso de un encadenado o un fundido. La forma fílmica guía las expectativas del espectador (Hayward, 2000).

La forma fílmica, si bien esencial y filosóficamente indistinguible del contenido, es determinante en la experiencia del espectador y el impacto que en él ejerce una obra fílmica. Es por ello que, si pretendemos transformar el mundo con el cine, como exhorta Tarkovsky, hemos de encontrar un camino fílmico propio que dé voz a nuestros anhelos, como apunta Rabiger (2000):

«La forma es en realidad la manera en que se presenta el contenido. Para que la vida reflejada en una película tenga un resultado coherente y provocativo la historia debe mostrarse de manera original e intencionada; esto es, las personas que hacen la película deben encontrar la forma propia de la historia».

A la vez, al tratar de definir un punto de vista particular en la película que está filmando, todo cineasta se enfrenta a un desafío, ya que en el

arte cinematográfico el punto de vista es mucho más difícil de concretar, y aún más difícil de cambiar según la evolución de la obra, a diferencia de otras artes. Rabiger insiste:

«El concepto de los puntos de vista subjetivos y objetivos es enormemente importante a la hora de contar una historia de forma sofisticada. Al contrario que en la literatura en la que el actor pueda moverse fácilmente de la conciencia de un personaje a la de otro y también de la vista de pájaro sobre la vida humana de la persona que cuenta la historia, el punto de vista es mucho más difícil de cambiar en el cine, porque la cámara tiende a hacer un inventario impersonal de las cosas que la rodean y por tanto parece objetiva».

Sea como fuere, e inspirados por la sentencia de Tarkovsky con la que se abría este artículo, podemos legítimamente plantearnos si el cine podría ser empleado como una herramienta con la que transformar la visión de los espectadores y contribuir a un cambio social positivo, orientado según una concepción positiva del mundo y de la naturaleza humana. A la vez, al promover dichas visión y concepción alternativas, se habrá de evitar el crear obras promocionales, panfletarias, que se desvíen de la forma artística para caer en expresar un mero sermón, por positivo que pensemos que pueda llegar a ser. Los sermones no transforman las conciencias de los espectadores. No buscaremos imponer una moral particular, sino inspirar al espectador a investigar la realidad de un modo nuevo, precisamente para provocar la evolución y el derribo de prejuicios arraigados.

A nivel más elevado, la investigación de la verdad significa investigar e identificar los principios para guiar la vida propia. El imperativo moral de investigar la verdad, conscientemente escoger los principios, y esforzarse por vivir de acuerdo con ellos, es muy distinto del intento de imponer una moralidad en particular. El imperativo moral de buscar la verdad es universal y respeta la libertad de la persona. Al mismo tiempo, se dirige a su nobleza esencial, incitándola a escoger los principios más elevados a los cuales sea capaz de dedicarse. En cambio, el intento de imponer una moralidad en particular es una manifestación del fanatismo (Anello y De Hernández, 1997).

Sin embargo, la forma artística, al sugerir y elevar la mirada de quien está observando, provoca el anhelo de aumentar la percepción propia

de lo que se nos está ofreciendo. El arte, al no transmitirse solo por una vía puramente racional, sino muchas veces a través del inconsciente, subconsciente y asimismo por medio de percepciones emocionales y espirituales, consigue saltar por encima de nuestros prejuicios. Estos prejuicios habitualmente se manifiestan en bloqueos en el nivel consciente, aunque en realidad su origen casi siempre se agazapa en el subconsciente debido a prejuicios adquiridos. A la vez, y aunque parezca paradójico, es posible lograr una comunicación que tienda a la exactitud (una comunicación que no será solo verbal o puramente racional) por medio del diseño y el control de las diferentes fases de producción de una película, es decir, controlando el uso del lenguaje audiovisual.

«El lenguaje visual, al igual que un idioma, tiene una gramática y una sintaxis que deben aplicarse para lograr una comunicación exacta (Ward, 1997)».

Resulta aquí relevante referirse a los esfuerzos de Eisenstein por crear un tipo de cine esencialmente narrativo, pero –en sus propias palabras– libre de argumento. El cine, así visto, no persigue narrar una historia literaria, sino que la narración se construye desde los propios elementos de la película, aquellos elementos que resultan esencialmente cinematográficos y que no tienen necesariamente una contraparte en la literatura. Bordwell (1999) apunta:

«En ese momento, las innovaciones de Eisenstein se consideraron ejemplares en la tendencia hacia un cine “sin argumento”. No se trataba de evitar a toda costa los aspectos narrativos; más bien era un nuevo tipo de cine narrativo. Las películas sin argumento, indicaba Adrian Piotrovsky, no presentan la acción con un “desarrollo del destino individual motivado por las consecuencias”. Más bien, el cine sin argumento se basa en “medios de expresión exclusivamente cinematográficos”, entre los que están las manipulaciones no realistas de tiempo y el uso del montaje “no diegético” y “por asociación”».

Veremos enseguida que este enfoque del cine de Eisenstein tiene potencialidades de cara a crear un cine transformador, que ayude a impulsar una conciencia universal. ¿Hacia qué horizonte quisiéramos contribuir a transformar la visión de nuestros espectadores? Esta es una pregunta crucial, ya que definirá el propósito de nuestra labor. Y hay un gran número de temáticas y aspectos sobre los que nos podríamos

plantear ofrecer una reflexión en nuestras películas, sean de ficción o documentales. Según la visión de Bahá'u'lláh, la unidad mundial es la siguiente etapa en la evolución social hacia la que el mundo avanza inexorablemente. Cuanto antes aceptemos los seres humanos el principio cardinal de la unidad de la humanidad, y obremos en consecuencia, menos sufrimientos tendrá que atravesar la población mundial y antes se podrá librar de visiones y estructuras obsoletas, que no sirven ya a los mejores intereses de la raza humana. En efecto:

«El hecho de que los ideales materialistas, a la luz de la experiencia, hayan fracasado en satisfacer las necesidades de la humanidad, reclama un reconocimiento sincero de que hay que hacer un nuevo esfuerzo para encontrar las soluciones a los angustiosos problemas del planeta. Las condiciones intolerables que prevalecen en la sociedad reflejan un fracaso común de todos ellos, circunstancia que incrementa, en vez de aliviarlas, las tensiones que predominan en todos los bandos. Está claro que se requiere un esfuerzo común para remediarlo. Es primordialmente una cuestión de actitud» (Casa Universal de Justicia, 1986).

En este crítico momento de la historia resulta esencial aunar fuerzas para servir a un propósito mayor, como es la promoción de la unidad de la humanidad y la construcción de un mundo unido. Para dicho propósito el cine, en sus diferentes vertientes, tiene mucho que decir y aportar. Tanto el cine documental, al aportar una mirada que se alinee con las fuerzas constructivas del mundo, como el cine de ficción, al construir historias inspiradoras que ayuden a reflexionar sobre la naturaleza noble del ser humano, desempeñan un papel central en el impulso de una visión compartida sobre la unidad de la humanidad. A este respecto, como decíamos, el cine de Eisenstein y en general el cine soviético, se proponía lograr una transformación social mediante la inspiración de las masas y su identificación con la acción colectiva en pos de un ideal civilizatorio, como bien apuntan Goodwin (1978) y Kleberg *et al.* (1977). Si bien la Historia se encargó de mostrar el fracaso en la práctica del ideal social soviético, el cine que se produjo en aquella época y contexto tiene muchos elementos y principios que resultan perfectamente útiles para promover la construcción de un mundo mejor.

La película soviética prototípica pretendía mostrar que la historia se hacía por medio de la acción colectiva y la mayoría de los directores proponían narraciones que trataban a los personajes como caracteriza-

ciones de grandes fuerzas políticas. Sin embargo, los personajes, por lo general, aparecen como individuos, con sus rasgos peculiares y motivos psicológicos. A menudo, una figura encarna a un tipo que se reconoce al instante: el burócrata, el trabajador, la mujer de clase media, el soldado del ejército rojo. Aunque se asocia a Eisenstein con la práctica de esta «tipificación», no se atribuyó su origen y es algo común a todo el cine soviético de ese período (Bordwell, 1999).

El debate actual para la transformación social ya no está en qué capacidades debemos adquirir para fomentar semejante transformación, sino en cómo adquirimos tales capacidades. Por ejemplo, la capacidad de desarrollar una visión compartida de un futuro en el que la humanidad en su conjunto pueda vivir con dignidad, en unidad y armonía, implica para un cineasta consciente meditar sobre cómo sus obras pueden contribuir al desarrollo de dicha capacidad en la población, comenzando por inspirar a dicha población con la percepción de que efectivamente es posible lograr dicho objetivo.

4. LA ÉTICA EN EL CINE

Por supuesto que el cine, como toda actividad humana, tiene una dimensión ética.

«El propósito del conocimiento debería ser la promoción del bienestar de la gente y esto puede conseguirse a través de las artes. Se ha revelado, y es ahora repetido, que el verdadero valor de los artistas y artesanos debería ser apreciado, pues ellos hacen progresar los asuntos de la humanidad. (...) El verdadero conocimiento es aquel que conduce al bienestar del mundo y no al orgullo y la vanidad, o a la tiranía, la violencia y el pillaje» (Bahá'u'lláh, 1995).

La base de la ética, según las enseñanzas bahá'ís, está en la práctica de la veracidad. Por tanto, el ejercicio de la sinceridad y evitar la manipulación han de ser el punto de partida para un cineasta que desee producir cine dentro de una ética que sirva a las necesidades del mundo actual. Semejante autosinceramiento implica preguntarse por las motivaciones profundas con las que emprendemos la creación cinematográfica (Mamet, 1991).

A la hora de contar una historia, cualquier historia, ya sea una historia de ficción anterior o una historia real que conocemos del algún modo, hemos de reconocer que a la hora de escribir un guion dicha historia está siendo adaptada. La ética aquí también implica ser capaces de aceptar que todo cambio importante en una historia, en realidad produce una historia diferente. Y hemos de aprender a calibrar hasta qué punto los cambios que añadimos terminan por diluir la historia original, y si esos cambios están justificados. En cualquier caso, al versionar una historia que no hemos creado nosotros, ya no podemos arrogarnos la posición de dar voz al relato original.

Si se toma una historia como marco de trabajo (a partir de una obra literaria o de una situación real) y se sustituye como uno prefiera alguno de los elementos principales, surgirá una obra enteramente nueva, porque todo lo demás, incluidas las cuestiones principales, se verá afectado (Rabiger, 2000).

La sinceridad también presenta implicaciones en la escritura del guion, en la composición de cada plano (encuadre) durante el rodaje, y en el montaje. Esto resulta más evidente en el cine documental, aunque no es exclusivo de él. Por ejemplo, el público no entrenado suele asumir como «verdad» todo lo que aparezca en una película documental; pero siendo importante lo que el cineasta muestra en cada encuadre, podemos preguntarnos por lo que –en negativo– implica semejante encuadre: ¿qué es lo que se ha dejado fuera del encuadre? En otras palabras, ¿resulta honesto en esta escena documental dar la espalda a lo que estaba detrás de la cámara?

Por fiel que sea una imagen cuando transmite información visual, el proceso de selección revelará siempre la interpretación del realizador sobre lo que considera importante (Gombrich, 1982).

En una película documental, habitualmente hemos filmado tanto material con un personaje que literalmente podemos hacerle decir casi lo que se nos antoje manipulando adecuadamente el montaje de lo que dice y seleccionando solo lo que reafirme nuestro propósito. El cineasta Patricio Guzmán recomienda al cineasta documental hacer un contrato ético consigo mismo, por el que nunca en la fase de montaje hará decir a su personaje algo que sugiera una naturaleza distinta a la que honestamente el cineasta ha percibido durante el rodaje de la película.

Asimismo, hemos de tener en cuenta que al filmar un documental y al distribuirlo puede haber consecuencias, en ocasiones muy importantes, para los propios participantes. Esto incluso podría cambiar sus vidas. Si somos honestos les avisaremos de los posibles efectos que podría tener para ellos participar en el proyecto documental.

Durante el montaje alteramos el tiempo y el hilo de los acontecimientos (Millar *et al.* 1968). Kubrick definía el montaje como el acto cinematográfico por antonomasia en las diferentes fases de producción de una película. En lo que respecta a la duración de una película, es difícil saberlo de antemano con precisión. Incluso con el guion delante solo es posible hacerse una idea aproximada. Cada película posee «una duración natural de acuerdo con la riqueza y el significado de su contenido» (Rabiger, 2000). En cualquier caso, debemos tener siempre ante nuestra vista la obligación de representar la verdad (entendida como aquello que honestamente percibimos como cierto a partir de nuestra investigación independiente de la realidad en sus múltiples formas) –si bien con un discurso propio. Un documental, como obra humana, es por naturaleza subjetivo en tanto parte de un punto de vista particular, normalmente el del cineasta. Pero en aras de la subjetividad no debemos ni podemos caer en la manipulación, que consistiría en retorcer con artificios el material para sugerir relaciones, significados, situaciones, reacciones, que en realidad son nuestra propia creación y no son inherentes de por sí al material filmado.

Además, la mera alteración del orden de dos planos en una secuencia documental puede cambiar drásticamente el significado percibido de lo que estamos viendo –en tanto que implica una alteración del texto fílmico–, como señalaron los estudiosos del montaje hace ya varias décadas.

Los teóricos del montaje eran también, en cierto sentido, estructuralistas *avant la lettre*, puesto que consideraban el plano fílmico como una entidad carente de significado intrínseco hasta que era situada en una estructura de montaje. En otras palabras, el plano solo adquiriría significado relacionalmente, como parte de un sistema de mayores dimensiones. Parafraseando a Saussure, la idea es que en el cine, como en el lenguaje, «solo existen diferencias» (Stam, 2001).

Tales implicaciones del montaje en la alteración del texto y significado fílmicos poseen claramente ramificaciones en el terreno ético. Un cineasta honesto no usará el poder de manipulación que ofrece el montaje para alterar el significado implícito que en conciencia cree que posee el material rodado. El montaje, según declaran Eisenstein, Pudovkin y Alexander en su manifiesto acerca del sonido de 1928, «se ha convertido en el axioma indiscutible que sostiene la cultura del cine en todo el mundo». Eisenstein (1957) sostenía que el significado de un plano viene definido por cómo se relaciona con otros planos de la misma escena, secuencia o acto en el contexto del montaje.

Y más allá del significado fílmico que podemos racionalizar y objetivar, existe el significado emocional de la obra cinematográfica. Ya en la década de 1920 Kulechov puso en marcha ciertas investigaciones y experimentaciones que llevaron a la conclusión –hoy universalmente aceptada– de que el montaje establece relaciones que provocan una respuesta emocional en el espectador que no viene implicada por el significado de cada plano considerado por separado (Kuleehov, 1974).

Otro aspecto que roza con la «verdad» en el cine es el de la interpretación de actores y actrices. Si la interpretación es «verdadera», en el sentido de que los actores y actrices representan para la cámara sentimientos y estados emocionales auténticos, como cineastas debemos ser cuidadosos y respetuosos en el manejo de ensayos y rodaje desde el punto de vista de cómo dirigimos al reparto. Hemos de evitar manipular a los actores y actrices, con la excusa de crear un estado emocional «único» que responda a las necesidades de la escena que pretendemos filmar. Más bien hemos de explicar nuestros propósitos diáfamanamente y establecer una relación transparente y de confianza con el reparto, para que sean los actores y actrices quienes creen la situación y los personajes desde la verdad emocional de cada uno, y no desde un engaño o situación de medias verdades que les podamos haber transmitido (Hodgson & Richards, 1974).

Dejando a un lado la cuestión de la manipulación, hemos de tener en cuenta que, a la hora de percibir la interpretación del reparto, cada espectador la percibe desde sus modelos mentales (toda imagen es percibida a través de una máscara). Dichos modelos mentales son por lo general inconscientes, y están compuestos de aprendizajes, medias verdades, prejuicios, asociaciones erróneas, deducciones particulares

que a veces extrapolamos a lo general sin darnos cuenta de lo erróneo de dicha extensión. Y con esos modelos mentales filtramos la realidad. Seguramente exista una verdad objetiva, pero la cuestión aquí es que cada persona percibe esa realidad desde su propia subjetividad. Las imágenes, personajes, situaciones y conceptos «puros» muchas veces provocan rechazo en el espectador porque las personas somos complejas, tenemos muchas contradicciones y sabemos que la realidad, sea cual sea, también es compleja. Por tanto, un personaje «nítidamente malo» o «nítidamente bueno» no nos lo creemos; nos parece una impostura, una caricatura. Recordemos el ruido que Barthes dice que ha de acompañar a toda imagen creíble (Barthes, 1989). Por ello una buena interpretación actoral (en tanto interpretación que transmite verdad) huirá de los arquetipos puros y no creará un personaje que sea esencialmente malo. De hecho, el punto de partida para mí como cineasta bahá'í es que el ser humano es noble por naturaleza, y esa nobleza inherente corre peligro de verse contaminada por el ego y las bajas pasiones. Se puede usar la imagen del ave que se remonta en el cielo pero, atraído por la tierra, desciende a ella y se revuelca en el barro, hasta que sus alas quedan enlodadas y ya no es capaz de remontar el vuelo. Partiendo entonces de ese axioma de la nobleza esencial del ser humano, lo que buscamos son interpretaciones que encarnen dicha nobleza, si bien alterada u opacada por el «ruido» del ego de la persona. Dependiendo de cuán enfrascado esté el personaje en la prosecución de sus metas materiales y deseos mundanos, más ruido deberá haber en la interpretación. Otro aspecto interesante para la interpretación es la idea bahá'í según la cual todos somos, en última instancia, responsables de nuestras decisiones, y no víctimas irresponsables de nuestras circunstancias. El desarrollo del libre albedrío al crear un personaje es también un elemento definitivo de una interpretación creíble que encarne personajes creíbles y con los pies en el suelo (Blum, 1989).

La realidad siempre es más compleja de lo que inicialmente podamos pensar. Por ello, para crear un personaje también hemos de considerar éticamente la obligación, el imperativo, diríamos, de evitar construir una caricatura. En eso consiste ser respetuosos con nuestros personajes, y por extensión con la propia historia que pretendemos contar. Por ejemplo, un personaje puede estar muy seguro de algo, pero no puede estar muy seguro de todo durante todo el tiempo. En la naturaleza humana está dudar, cambiar de opinión, equivocarse y, en definitiva, aprender y evolucionar. Es en aspectos como este donde el trabajo de

director y actores consiste en «limar» el guion. El guion nos dice «el personaje A hace esto, dice lo otro, sale de la habitación, va a tal sitio». Pero en la interpretación hemos de construir una representación lo más fiel posible de un ser humano. Y el ser humano hace esto pero dudando; dice lo otro pero sin estar seguro de que sea lo correcto; sale de la habitación pero temiendo que se olvida algo; va a tal sitio pero le gustaría tal vez haber ido a otro lugar. La complejidad subyacente en la realidad provoca que el personaje se erosione al tomar ciertas decisiones o realizar ciertos actos. Siempre hay esas idas y venidas que aparecen en nuestra mente; por ello es esencial que se muestre ese ruido vital cuando los actores y actrices están interpretando (Barr, 1982).

Y, por último, podemos contemplar la cuestión de las consecuencias e implicaciones de la complejidad en la realidad que pretendemos filmar, o que incluso nuestra película crea (en tanto que el cine influye en el espectador, y por tanto posee la potencialidad de crear nuevas realidades más allá de la propia película y del propio sistema que la produce). Es decir, no estamos refiriendo al tratamiento de la diversidad. La diversidad humana es, para la Fe Bahá'í, un valor y un recurso. La diversidad debería tratarse entonces como algo positivo, y no como una amenaza o un riesgo (Alexander, 1988).

5. EL CINE Y LA IGUALDAD ENTRE EL HOMBRE Y LA MUJER

La igualdad entre el hombre y la mujer es un terreno en el que el cine puede alinearse con una ética necesaria hoy día. Hasta prácticamente los años ochenta, cuando una mujer aparecía en un papel principal en el cine, era como compañera sexual del protagonista masculino o ejerciendo un papel con carácter masculino, es decir, una imitación de lo que haría un héroe masculino.

Algunas décadas antes, se contempló ya la necesidad de considerar la historia de las mujeres con la identidad intrínseca que dicha historia conlleva. Dicha necesidad se conectó con la teoría feminista del cine (*feminist film theory*), como explican Suleri (1992) y Pribham (1988).

Observando lo que había ocurrido en la historia reciente, las mujeres vieron la necesidad de mantener la mirada por más tiempo y a más distancia sobre la historia de la mujer, y desde cierta cantidad de

perspectivas. La definición de feminismo de Anette Kuhn, en este sentido, combina diestramente el feminismo y la teoría feminista del cine para ver cómo se componen de cierto conjunto de tendencias, y así resistir la fijación de una única teoría (Hayward, 2000).

Tal como señala Hayward (2000), lo que consiguió la primera etapa de vigencia de la teoría feminista del cine fue llevar el debate acerca de la teoría del cine, de la clase al género. Se examinó con interés y detalle el papel y representación de la mujer en el cine y se constató el tratamiento de la mujer como objeto de deseo e intercambio entre hombres. Películas que hasta entonces se habían sacralizado considerándolas cine de autor, fueron despreciadas y desprestigiadas por encarnar un punto de vista exclusivamente masculino y por la cosificación de las mujeres. Una obra que destaca en este empeño es el libro de Molly Haskell, «From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies» (Haskell, 1974). En esta obra, Haskell realiza dos afirmaciones de sumo interés. Primero, que el cine refleja a la sociedad en la que se produce, y la sociedad también se acaba convirtiendo en un reflejo del cine que se produce en su seno y que al hacer esto, refleja la construcción tanto ideológica como social de las mujeres que han de ser reverenciadas (como la Virgen) o vilipendiadas (como la prostituta). La segunda afirmación nos señala el papel central de la protagonista femenina y de la espectadora femenina. Esto llevó a establecer un foco renovado y diferente sobre la cuestión del género y las posibles consecuencias estéticas y políticas de la diferencia de género.

Muchos autores están de acuerdo en que para que un guion cinematográfico merezca tal nombre, debe contar con al menos un personaje (protagonista) que, a medida que avanza la historia, cambia. Véase Field (1982), Hunter (1993). A este cambio o transformación del personaje principal lo llamamos desarrollo. En los héroes masculinos (que proceden de modelos de la Grecia clásica), el protagonista pone en marcha la historia al levantarse a tratar de restablecer el equilibrio de su mundo cuando este se ve trastocado o amenazado por algún antagonista o por algún peligro de otro orden (Rosenthal, 1994). Pero según apunta con acierto Izod (2001), cuando una mujer emprende el camino que la convertirá en heroína, muchas veces tiene que superar una fase previa, que va de la autonegación a la autoaceptación. La película «El silencio de los corderos» resulta paradigmática en este sentido.

La irritación e incomodidad que durante mi adolescencia me producía el tratamiento de la mujer en el cine puede haber sido una de las razones por las que, en la mayoría de mis obras, la protagonista es una mujer. Dicha protagonista se enfrenta a un mundo incomprensible que enseguida percibimos desequilibrado. La fuerza femenina es lo que falta hoy día para restablecer el equilibrio necesario. En los Escritos bahá'ís encontramos esta declaración reveladora: El mundo de la humanidad posee dos alas: una es la mujer y la otra es el hombre. Hasta que ambas alas no se hayan desarrollado igualmente, el pájaro no podrá volar ('Abdu'l-Bahá, 1912 [1991]).

A fin de contribuir a la construcción de un mundo equilibrado y armónico, el cine debe esforzarse conscientemente por fomentar una visión que abarque las sensibilidades y la forma de entender el mundo tanto masculina como femenina. Solo con una visión así, el potencial de la mitad de la humanidad que ahora se ve excluida en diferentes grados, encontrará el clima necesario para contribuir al bienestar del mundo en su conjunto. En particular, resulta relevante la visión de Michael Rabiger acerca de la incorporación de mujeres y minorías a la dirección cinematográfica:

«Su experiencia y sensibilidad irán desplazando la preocupación por el poder y la violencia que domina actualmente la cultura de masas. Sus apologistas afirman que se refleja y no guía a nuestra sociedad. Pero si esto fuera verdad no existiría la industria publicitaria. De la misma manera que llegó la pornografía y va disminuyendo en una sociedad que estuvo reprimida sexualmente en el pasado, es posible que el énfasis actual en la violencia sea una reacción pasajera ante los sentimientos de frustración e insignificancia personal ampliamente extendida. Tal vez nuevos puntos de vista y nuevas voces nos muestren quiénes somos realmente» (Rabiger, 2000).

6. ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA PARA EXPRESAR LA NOBLEZA INHERENTE DEL SER HUMANO

No solo es la historia que contamos. En cine, muy particularmente, importa cómo la contamos, cómo presentamos a los personajes, qué tratamiento les damos y qué visión del ser humano expresamos en nuestra película. A este «cómo» contamos las cosas a menudo se le llama

«forma». Y si pretendemos ser autores conscientes, pensaremos de antemano en la forma que queramos que confirme nuestra película.

«Lo primero que tienes que hacer antes incluso de encender la cámara consiste en intentar ver en tu mente cómo deseas que sea el aspecto de la imagen en el monitor. A esto se le conoce como previsualización» (Wheeler, 2001).

Hay autores que han dado tanta fuerza a la forma filmica de sus películas que han aparecido palabras y términos para referirse a tal o cual estilo. Obras como «Mulholland Drive» o «Twin Peaks III» de David Lynch, o bien «La edad de oro» o «El discreto encanto de la burguesía» de Buñuel, han justificado que se acuñen adjetivos como «lynchiano» o «buñuelesco».

En mi trayectoria particular, mi cine se ha ido alineando cada vez más nítidamente con lo que se denomina «realismo fantástico» con ciertas dosis de surrealismo, y consecuentemente la forma de mis obras se ha ido ajustando a ciertos cánones. Ello es así aun cuando al ser cine original, no está puramente vinculado a un estilo o a un género; sin embargo, muchas veces por economía del lenguaje cuando una película se envía a un festival, se presenta a la prensa, o se habla con un programador, se hace referencia a su posible clasificación en un género concreto. El realismo fantástico ofrece la posibilidad de reflexionar sobre las grietas de nuestras sociedades y los puntos oscuros de nuestro mundo, a la vez que escapa de encorsetamientos partidistas. Permite conectar de forma más directa con el inconsciente y plantear dilemas humanos en un contexto diferente, a la vez que conjura el peligro de que una casuística particular condicione una reflexión más universal y esencial.

Las películas de fantasía son acerca de áreas «sobre las que en realidad no sabemos nada» y, por tanto, áreas que no consideramos reales. Sin embargo, la fantasía es la expresión de nuestro inconsciente, y son estas películas en particular las que con mayor presteza reflexionan sobre temas que reprimimos o que suprimimos –es decir, el terreno de nuestro inconsciente y del mundo de los sueños– (Haskell, 1974).

Sin embargo, el uso del género fantástico entendido en un sentido amplio también acarrea riesgos.

También resulta cierto que estas películas, así como las de otros géneros, actúan metonímicamente como enunciadoras de la ideología dominante y los mitos sociales. Como sabemos, el gran tema del cine *mainstream* de Hollywood no es la identidad sexual, sino la heterosexualidad y, con mayor precisión, la familia. Cuando semejante sueño se ve amenazado, debe eliminarse la amenaza. La mujer supuestamente desviada en «Fatal Attraction» (Adrian Lyne, 1987) –no es madre sino una mujer de carrera y es voraz, sexualmente hablando– debe ser eliminada para que la vida familiar pueda continuar. La víctima de Norman Bates en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), se lo merecía porque era una doble ladrona: robaba el dinero de su jefe y robaba el marido de otra mujer (Haskell, 1974).

La composición de la imagen contribuye más que nada a la forma fílmica. Y su poder de determinación de la obra es tal, que autores de influencia llegan a afirmar que una de las funciones principales de la composición es eliminar las dudas en el espectador sobre el propósito de cada plano.

«Una imagen debe comunicar de forma sencilla y directa, sin necesidad de una narración que explique, revele o razone su significado. La toma definitiva ha de incluir todos los elementos visuales importantes, dispuestos en el cuadro de forma que proporcionen una comunicación exacta. La atmósfera creada por el sonido y los efectos reforzarán el mensaje que se quiere transmitir, pero a menudo el diseño de la composición es el que condiciona la percepción de la imagen. Al espectador nunca puede asaltarle la duda de para qué se realizó la toma» (Ward, 1997).

La forma artística, si no constituye una pose para vender la película o atraer atención y se aleja de las modas, estará construida desde la sinceridad consciente del cineasta, y será una emanación de su destreza e imaginación.

La imaginación es la base de la creatividad. Permite jugar con las ideas y visualizar lo que podría suceder si se cambiara una u otra cosa. Como tal, es un ingrediente importante en el proceso de la innovación e invención, así como en la generación de las artes (Anello y De Hernández, 1997).

En el día a día la imaginación suele estar denostada, por mucho que veamos mensajes en las redes sociales invitándonos a desarrollarla y expresarla. El cineasta deber moverse en contra de esta tendencia desmovilizadora.

«Los niños nacen con una imaginación activa. De hecho, a veces les cuesta distinguir la fantasía de la realidad. Pero, en vez de canalizar este don, que es tan necesario para el aprendizaje, las actuales formas dominantes de la educación tienden a matarla, castigando al niño que tiene un pensamiento original o que sugiere que se puede hacer algo de manera diferente a como lo dice el texto o el maestro» (Anello y De Hernández, 1997).

Entendiendo la forma fílmica en un sentido amplio, aceptaremos que la interpretación de actores y actrices contribuye de forma definitiva a la forma de la película (Izod, 2001; Bernard, 1993). En las primeras fases de los ensayos de un guion con el reparto, no pocas veces se tiene la sensación de que el texto comienza a despegarse del papel en el que está escrito, y adquiere una corporeidad intensa, que a su vez ayuda a encontrar coherencia en los actores y actrices y en el propio director.

El montaje, al que nos hemos referido antes, también influye –y mucho– en la estética cinematográfica. Su influencia es tal que hemos de cuidarnos de usar el montaje meramente como un recurso con el que aligerar el texto fílmico en cuestión.

De la misma manera, cortar a otro plano para «acelerar el ritmo» del programa es también una práctica sospechosa. Esta tendencia se ha desarrollado de manera alarmante, hasta el punto de que un plano que dure más de tres segundos es considerado por algunos productores y directores como «largo y aburrido» (Thompson, 2001).

Considerando la estética definida por la imagen fílmica, nos hacemos eco nuevamente de Barthes, cuando afirma que puesto que «toda foto es contingente (y por ello fuera de sentido), la fotografía solo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una máscara». Y esa máscara se añade a la imagen en el contexto de una cultura y época concretas.

«La máscara es sin embargo la región difícil de la fotografía. La sociedad según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero quiere al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. Por esto la foto cuyo sentido (no digo efecto) es demasiado impreso es rápidamente apartada; se la consume estéticamente, y no políticamente» (Barthes, 1989).

Tal vez otro aspecto de ese «ruido» al que hace referencia Barthes como prerequisite para dotar de verosimilitud a una imagen propuesta esté conectado a la necesidad de que el objeto de aprendizaje resulte relevante. La mayoría de la gente necesita situar a lo nuevo que se enfrenta dentro de un contexto que le dote de sentido. La estética pura, la obra preciosista, muchas veces nos parece falsa porque sentimos que no roza con la realidad. Intuitivamente sentimos que es una expresión de virtuosismo técnico pero no de realidad, no digamos de verdad.

Si aceptamos que hay una dimensión ética en todo quehacer humano, y por tanto y de manera particular dicha dimensión comprende al cine, nos esforzaremos para que nuestra obra no cree divisiones entre los seres humanos, no presente a los seres humanos de modo denigrante ni atente contra su dignidad, y que no se oponga, sino que contribuya, a aumentar la percepción de los principios de la unidad de la humanidad y de la nobleza inherente de cada ser humano.

También resulta esencial dedicar el esfuerzo y energía suficientes para construir una estética con el mayor grado de excelencia, para que la película encarne, de la forma más luminosa posible, el propósito transformador para el que el cineasta la ha concebido. Atrás quedó el viejo debate según el cual «forma» y «contenido» eran dos componentes diferentes de una obra cinematográfica, y de cualquier obra artística por extensión. Muy especialmente en el cine no debemos aceptar semejante premisa, ya que el texto fílmico así como la experiencia y el impacto que recibe cada espectador constituye un todo inseparable. De ahí la necesidad de velar por la estética con el mayor cuidado. Y en tiempos de confusión como los actuales, conviene tener en cuenta la advertencia: «Hoy en día, a la pereza se le llama creatividad» (Bordwell y Thompson, 2001).

7. CONCLUSIONES

El cine, y las artes visuales en general, posee un enorme poder de influencia a largo plazo en el público y, particularmente, entre el público más joven. Se podría argumentar que no debería producirse cine «ideológico» si lo que se pretende es crear historias universales, que el arte en general no debe dar un discurso ni aleccionar, sino inspirar. Por mucha simpatía que tengamos hacia dichos argumentos, y desde luego aceptando que un auténtico creador no se prestará a los dictados de una agenda ideológica ajena, es inevitable que la obra tenga una carga ideológica (al menos, la del propio autor, director, guionista, músico, actores y actrices protagonistas) y por tanto dicha ideología permeará hacia el público de un modo u otro.

El posestructuralismo también estableció el hecho de que el cine tiene efectos ideológicos, por lo tanto, la cuestión del sujeto aparece en juego (¿quién es el sujeto? ¿el texto, el autor, el espectador?). Lo que también entra en juego es la cuestión de los efectos del texto enunciativo (la película como representación) sobre el espectador. En el análisis último, el posestructuralismo abrió el análisis textual a una diversidad de enfoques que no reducían el texto al estatus de objeto de investigación, sino que era tan sujeto como quienes lo leen, lo escriben o lo producen (Haskell, 1974).

Resulta por tanto esencial que los cineastas tomemos conciencia del impacto de nuestro trabajo. Dicho impacto puede ser ideológico, puede causar una inspiración, puede forzar una toma de conciencia o incluso una toma de posición o partido ante un asunto de menor o mayor gravedad, de menos o más trascendencia, incluso para el futuro de la humanidad como colectivo. A partir de esa toma de conciencia podemos usar nuestra voluntad para desligarnos de las fuerzas destructivas que perpetúan los graves problemas que tiene hoy día planteados la humanidad. Y a la vez podemos alinearlos con las fuerzas constructivas que se afanan por edificar un nuevo mundo donde todos los seres humanos tengamos cabida con dignidad. El cine que pensemos, escribamos, dirijamos y finalmente creemos debería también empujar en la dirección correcta. Volviendo al principio, y fijando nuestra mirada en la exhortación de Tarkovsky, debemos «usar el cine para transformar el mundo».

BIBLIOGRAFÍA

- 'ABDU'L-BAHÁ, 1912 [1991]. *La promulgación de la paz universal*, Editorial Bahá'í, Terrassa.
- ALEXANDER, K., 1988, *Ethnic Notions: Towards a Cinema of Cultural Diversity*, British Film Institute Publishing, Londres.
- ANDREW, D., 1984, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Nueva York.
- ANELLO, E., y DE HERNÁNDEZ, J., 1997, *Educación potencializadora*, Universidad Núr, Santa Cruz de la Sierra.
- BAHÁ'U'LLÁH, 1877 [2001] *Tablas de Bahá'u'lláh reveladas después del Kitáb-i-Aqdas*, Editorial Bahá'í, Terrassa.
- [1995], de una Tabla traducida del persa; *Recopilación bahá'í sobre las artes*; Centro Mundial Bahá'í.
- BARR, T., 1982, *Acting for the Camera*, Harper and Row, Nueva York.
- BARTHES, R., 1989, *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.
- BERNARD, I., 1993, *Film and Television Acting*, Focal Press, Boston.
- BLUM, R., 1989, *Working Actors: The Craft of Television, Film and Stage Performance*, Focal Press, Boston.
- BORDWELL, D., y THOMPSON, 2001. *El arte cinematográfico*, Editorial Paidós, Barcelona.
- BORDWELL, D., 1999, *El cine de Eisenstein*, Paidós, Barcelona.
- CASA UNIVERSAL DE JUSTICIA, 2017, *Mensaje a los bahá'ís del mundo*, Centro Mundial Bahá'í.
- 1986, *La promesa de la paz mundial*, Editorial Bahá'í, Terrassa.
- EISENSTEIN, S., 1957, *Film Form and Film Sense*, Merieian, Cleveland.
- FIELD, S., 1982, *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, Dell, Nueva York.
- GARCÍA-MAGARIÑO, S., (en prensa), «Hacia un marco conceptual para la acción y el discurso: estudio de caso de la Oficina de Asuntos Públicos española ante la crisis de la Covid-19», *Journal of the Sociology and Theory of Religion* (JSTR), ISSN: 2255-2715.
- GOMBRICH, E. H., 1982, *The Image and the Eye*, Phaidon Press, Londres.
- GOODWIN, J., 1978, Eisenstein: Ideology and Intellectual Cinema, *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 3, No. 2, pp 169-192.
- HAYWARD, S., 2000, *Cinema Studies. The key concepts*, Routledge, Nueva York.
- HARMON, R., 1994, *Teaching a Young Actor: How to Train Children of All Ages*, Walker, Nueva York.
- HASKELL, M., 1974, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, Harmondsworth, Penguin Books.
- HODGSON, J., y RICHARDS, E., 1974, *Improvisation*, Grove Press, Nueva York.
- HUNTER, Lew, 1993, *Lew Hunter's Screenwriting*, Perigee Books, Nueva York.
- IZOD, J., 2001, *Myth, Mind and the Screen. Understanding the Heroes of our Time*; Cambridge University Press, Cape Town.
- KLEBERG, L. y LÖVGREN, H., 1977, *Eisenstein Revisited: A Collection of Essays*, Almqvist and Wiskell, Estocolmo.

- KULEEHOV, L., 1974, *Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, University of California Press, Berkeley.
- MAMET, D., 1991, *On Directing Film*, Viking, Nueva York.
- MILLAR et al. 1968, *The Technique of Film Editing*, Focal Press, Boston.
- PRIBHAM, D. (editor), 1988, *Female Spectators*, Verso, Londres.
- RABIGER, M., 2000, *Dirección de cine y vídeo*, IORTV, Madrid.
- ROSENTHAL, A., 1994, *Writing Docudrama*, Focal Press, Boston.
- STAM, R., 2001, *Teorías del cine*, Paidós, Barcelona.
- SULERI, S., 1992, *Woman Skin Deep: Feminism and the Postcolonial Condition*, *Critical Inquiry*, No. 18, Vol. 4.
- THOMPSON, R., 2001, *Manual de montaje*, Plot ediciones, Madrid.
- WARD, P., 1997, *Composición de la imagen en cine y televisión*, IORTV, Madrid.
- WHEELER, P., 2001, *Digital Cinematography*, Focal Press, Oxford.

