

UN ANÁLISIS DE LA VIDA HUMANA EN EL CINE*

Gloria María Tomás y Garrido**

RESUMEN

A través de una perspectiva histórica, se muestra la íntima relación que hay entre la antropología y el cine. Se subrayan los valores que nos ha aportado la industria cinematográfica, al acercarnos a nuestra propia realidad y al formular interrogantes sobre el desarrollo de nuestra personalidad y los propios valores: éticos, morales, filosóficos, físicos y espirituales.

El cine refleja, de por sí, una cultura de masas, que va cambiando con la época e incorpora valores y apreciaciones que van surgiendo y acabando con el transcurrir del tiempo.

Lo más importante es que establezcamos diferencias entre el espectáculo grotesco, el cine del montón, y aquel otro, el cine del arte, el que nos aporta elementos positivos y nos sirve para desarrollar buenos valores. Aquel cine que nos confronta, nos juzga, y a la vez nos abre la posibilidad de integrarnos con nuestros semejantes; así sea con el grito interno que solo se vislumbra en un corto pero emotivo intercambio de miradas.

PALABRAS CLAVE: cinematografía, antropología, valores, comunicación.

ABSTRACT

There are several ways of studying the individual. One of them is by means of good films, maybe because nobody doubts that the film art is a testimony of the society of the time. The author does not provide a specific method to relate cinema and anthropology; instead she advocates for something more profound and more compromising throwing light on the relation between them.

Primarily, we should set boundaries between bizarre expressions of ordinary films and the real art cinema, which elicit positive values and patterns. Challenging quality movies that criticize and at the same time allow for integration among individuals if only through a swift moving glimpse exchange exposing our internal feelings.

KEY WORDS: film industry, anthropology, values, communication.

PERSPECTIVA HISTÓRICA

Para algunos sigue vigente la célebre idea de M. Proust: "No amamos tanto el cine por lo que es como por lo que llegará a ser"; otros se sitúan en el polo

opuesto (A. Piettre): "El cine nos colma de imágenes, pero frustra nuestra imaginación. Y la hiere. Porque el mayor pecado del mundo es la fealdad". En ese amplio marco de posibilidades, todos podemos coincidir con que en diciembre de 1895, cuando los hermanos Lumière pudieron cubrir el coste del alquiler del sótano del Gran Café Parisino, gracias a los treinta y cinco francos que recaudaron por la proyección de *La salida de los obreros de la fábrica*, pocos podrían imaginarse la revolución económica, tecnológica y cultu-

* Comunicación presentada en el III Simposio Internacional Fe Cristiana y Cultura Contemporánea, Universidad de Navarra, Pamplona, 22 y 23 de octubre de 2001.

** Profesora de Bioética de la Universidad Católica de Murcia.



ral en la que habían embarcado a la humanidad¹. Como caso paradigmático, recordemos en 1998 la película *Titanic*, que dejó 155.000 millones de pesetas en las orillas de la Fox y la Paramount, a la que la primera vendió los derechos de distribución en EE.UU. para compartir riesgos. En aquellos días, los medios de comunicación comentaban cómo desde Hollywood a Tokio, de Sidney a Madrid, de Estocolmo a Ciudad del Cabo, un suspiro desconsolado recorría las salas de cine del planeta.

Como la finalidad de este trabajo es mostrar que el cine, precisamente porque pertenece a la cultura de masas, es instrumento idóneo para la antropología, para conocer más y mejor a la persona, en esta introducción histórica se obvia el análisis erudito, poniendo el acento en un bosquejo real del tipo de películas que faciliten entender cómo el cine puede expresar la riqueza de la vida humana. El arte cinematográfico se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional que sea aceptada. Puede transmitir una energía espiritual de la que tan hambrientos estamos; el arte surge y se desarrolla allí donde existe el ansia incansable de lo espiritual.

Volvamos a los Lumière. La proyección titulada *La llegada del tren* provocó la vivencia intensa del espectador, al sentir que el tren se abalanzaba, amenazando con transgredir los márgenes de la tela blanca. Se ofrecía no un simulacro de la vida, sino la misma vida. Este hecho es esencial en el cine y se mantendrá casi intacto a lo largo de su historia. Hay en la pantalla una

presencia objetiva, sensorial e inmediata de la realidad misma. En esta primera época, mientras que los hermanos franceses buscaron un cine objetivo por medio de lo verosímil, otros directores y guionistas, como Méliès, lograron la misma finalidad a través de lo inverosímil. En cualquier caso, la clave de la gramática cinematográfica para el estudio antropológico es lograr que entre la proyección y el espectador no solo se dé la identificación física, sino la psíquica.

La identificación física supone un proceso en el que el espectador sufre una alucinación intensa al desconocer el objeto mediador que le separa de la pantalla. La identificación psíquica cobra conciencia de tal intermediario, renunciando a la fisicidad, si bien se desglosa en varios niveles, como, por ejemplo, la mera proyección, la identificación intelectual-colectiva y la identificación espiritual-individual².

Maestro de ambas identificaciones (década 1911-1920) es D. W. Griffith. Emparentó el ritmo de las imágenes con la narrativa decimonónica de Dickens, inventó el drama y la emoción, el primer plano y el montaje paralelo, el intimismo y la épica. En definitiva: el lenguaje cinematográfico propiamente dicho³; realza el gesto del actor, dotando al espectador de una movilidad espacial y temporal intensificadas⁴. El cine es ya cultura de masas.

La década 1921-1930 marca un decenio capital para la historia del cine; aparecen directores como Lang,

¹ Tomas, G. *Cartas ecológicas*, 53, Etnusa, 1996.

² En el contexto de Cadenas de Gea, V. "Identificación y especificidad", *El cine de A. Tarkovski*. www.rebellion.org/cultura/cine/

³ *El Mundo*, suplemento especial de cine, 7-1-95.

⁴ *Íd.*, 2.



Buñuel y Eisenstein. Este último interpela al espectador y le comunica visualmente, por medio del montaje, una determinada idea colectiva adscrita a la revolución comunista. Su finalidad es claramente intelectual y sus medios propiamente sentimentales, afectivos⁵. El punto culminante de toda la actividad consciente revolucionaria de los bolcheviques sigue siendo su película *El acorazado de Potemkin* (1925), cine para los ojos, no para la acción; de participación, no de reflexión, en el que se ofrece una nueva imagen para el pensamiento⁶.

En 1927, con *El cantor de jazz*, el cine aprende a hablar, se introduce el sonido; sus planteamientos se tambalean, en parte porque la palabra explica demasiado y hay una pérdida del sentido poético; aunque desde entonces, el cine es un espacio privilegiado para el diálogo entre las diversas formas de arte y como un lugar de encuentro de la palabra y de la imagen⁷.

La década de 1931 a 1940 es de apasionado ingenio; las películas después se harían más espectaculares, pero difícilmente más intensas. En 1935 comienza el color con *La feria de las vanidades*, pero fue *Lo que el viento se llevó* (1939) la que impactó –y sigue haciéndolo–. Hay películas inolvidables, como *Vive como quieras*, de la que su director, Capra, dirá de sí mismo que su arte es el amor a la gente⁸.

Entre 1941-1950 el estallido de la guerra coincide con el nacimiento de un arte moderno, que tendrá en Welles, Rossellini y Wilder a algunos de sus grandes exponentes. *Ciudadano Kane* (1941) está calificada como el mejor guión de todos los tiempos⁹. Es el auge de películas bélicas: campos de combate, sufrimiento de las familias, espionaje, resistencia, amores y también humor. Recordemos *Casablanca* (1942), *Ser o no ser* (1942), *¡Qué bello es vivir!* (1946) y *Roma, ciudad abierta* (1945), prístino neorrealismo italiano.

De 1951 a 1960 predominará el cine negro norteamericano, repleto de acción y de suspenso. Hay también maravillas como *Vivir* (1952), un emocionante canto a la vida; *Candilejas* (1952), uno de los dramas de amor mejor conseguidos¹⁰, y *La palabra* (1955), que trata sobre la fe, un tema difícilmente abordable en el cine, pero que se logra¹¹. Dreyer, su director, admite que el cine, como todo arte, es fuente para enriquecer la experiencia fáctica del hombre, porque entre la obra de arte y el ser humano existe una semejanza muy estrecha, ya que ambos tienen alma. Y el alma expresa un estilo, el creador fusiona los diversos elementos de su obra, y facilita al público que vea el argumento con sus propios ojos.

El director Akira Kurosawa dio a conocer el cine japonés al mundo, al recibir el León de Oro en Venecia con la película *Rashomon* (1950), en la que muestra cómo la subjetividad humana puede transformar la realidad; Steven Spielberg lo ha calificado como pintor de las películas y el Shakespeare de la cinematografía

⁵ Íd., 2.

⁶ Gilles Deleuze. *Cinema I: The movement-image (L'image-mouvement*, Éditions de Minuit), University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983. Y Gilles Deleuze. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Éditions de Minuit, 1985.

⁷ Gimferrer, P. Entrevista ABC, 11-XII-98.

⁸ Caparros L., J. M. *El cine de los 90*, 77, Eunsa, 1994.

⁹ Asociación de guionistas, EE. UU.

¹⁰ Gómez P., R. "La cultura a través del cine", *El DRAC*, 157, 1996.

¹¹ Basallo, A. *La odisea del cine*, Espasa, 189, 2000.



contemporánea. En realidad, descubrió un nuevo lenguaje narrativo y reinventó el impresionismo. Lástima que se encierre en un universo puramente humano, que no trasciende el más allá¹².

En la década 1960-1970, junto con las grandes superproducciones (*Ben Hur*, *El doctor Zhivago...*), el cine refleja, como industria y como arte, la crisis de la década. El cineasta es considerado como un autor, y su obra como un factor de la acción social o política. El cine también reflexiona sobre sí mismo, sabe que ya ha llegado a su madurez, que ha perdido su espontaneidad e inocencia.

En la década de 1971 al 80, el panorama cinematográfico es azotado por efímeras tendencias, y también con películas importantes; por ejemplo, *El padrino* (1972), *Tiburón* (1975), *La guerra de las galaxias* (1977); los directores clásicos procedentes del cine mudo estaban ya muertos o en el retiro.

A partir del 80, y hasta nuestros días, quizás, estamos ante un cine que es la suma de muchos cines, en el que la rutina, la decadencia, la genialidad y la maestría aparecen conjuntamente. Y como siempre en el arte, y también en el cine humanizador, con directores como Tarkovski, Kurosawa, Resnais, Fellini, Coppola (por citar solo a fallecidos y evitar silencios injustos) y otros muchos más que siguen una espléndida constante: hacen un cine que se confunde con la vida, hasta lograr de ambos, cine y vida, una sola cosa.

La historia del cine es la historia de sus espectadores, de una evolución de vivencias, sentimientos e identifi-

caciones que ha ido sufriendo el espectador en la sala oscura; tal sucesión de estados anímicos permite comprender, de un modo distinto, el encabalgamiento de escuelas y de autores, así como las pretensiones de los pioneros en este campo, pero para nosotros lo que importa es que nos hace comprender al mismo hombre, a cada uno.

No sin razón puede pensarse que estamos ante un desarrollo del cine, en el que el entretenimiento prima sobre cualquier otro objetivo, incluso para los profesionales. El espectador actual no quiere ser provocado, porque suele refugiarse en eso de "bastante sufre uno ya, no se va al cine a sufrir", pero a pesar de todo, al cine se va para disfrutar de un drama, que nos haga pensar, nos haga ser mejores, no peores¹³. Sin una selección exhaustiva, pensemos en películas más recientes que así lo reflejan: *El festín de Babette* (1989), *Cyrano de Bergerac* (1990), *El doctor* (1991), *El olor a papaya verde* (1992), *Tierras de penumbra* (1993), *Canción de cuna* (1994), *El cartero* (1995), *Smoke* (1995), *Estación de Brasil* (1998), *Los miserables* (1998), *Mejor... imposible* (1998), *La fortuna de vivir* (1999), *The Matrix* (1999), *La vida es bella* (1999), *Onegin* (1999), *Gladiator* (2000), *Billy Elliot* (2001), etc.

EL CINE Y LOS VALORES

En una cultura de la imagen, de la rapidez, del cambio, el cine nos ofrece la oportunidad de pensar a través de un método más existencial y fenomenológico; aparentemente menos reflexivo, menos abstracto, pero que, en realidad, nos sitúa ante el hombre concreto y sus preguntas definitivas.

¹² Íd., 8, 64.

¹³ Gómez, C. *Blanco y Negro*, pág. 24, 3-1-99.



Sería ridículo ir al cine pensando que ante toda película estamos en presencia de una sesión de apología de la fe, en un monumento cultural definitivo, o ante una clase de una materia trascendental. No, el cine es vida, y como la vida misma, hay diversos temas. Lo que no podemos dejar de lado es ese saber pedirle cuentas, si por lo que plantea, por lo que dice, por cómo lo hace, nos miente y no da lo que afirmaba. Un paradigma de esta coherencia lo tenemos en Chaplin, que, como afirma Tarkovski, cautiva en todo momento por el comportamiento verídico de los héroes que interpreta. Aun en las situaciones más precarias es natural, por eso incita a la risa. Sus héroes, precisamente por el absurdo del mundo hiperbolizado que les rodea, tienen una lógica incuestionable.

Durante mucho tiempo se ha logrado disimular la complejidad real, a fuerza de talento, para crear obras accesibles, divertidas, con frecuencia conmovedoras, que han hecho que el cine sea un gran instrumento de felicidad¹⁴. Por eso el cine es un instrumento que nos hace pensar con los ojos, desear lo infinito con la imagen, cantar y disfrutar en climas condensados de humanidad, aventura e inteligencia¹⁵.

Si cualquier actividad humana ha de medirse con el metro de la verdad sobre el hombre, el cine está llamado a ser vehículo de transmisión de un mensaje positivo, que haga constante referencia a la verdad, a Dios, a la dignidad del hombre; debe convertirse en un medio expresivo adecuado a la presentación de los valores de la vida...¹⁶.

¹⁴ Marías, J. *Blanco y Negro*, 5-1-97.

¹⁵ Tomás, G. "Apuntes cinematográficos con perspectiva bioética", en *Bioética y Ciencias de la Salud*, vol. 2, No. 2, pág. 49, 1996.

¹⁶ Juan Pablo II. En el Congreso Internacional de Estudio sobre Arte, Vida y Representación, XI-98.

El ideal de la transmisión de los valores en el cine fue el tema principal, entre otros, del director Tarkovski. Para él lo significativo es el tiempo vital de cada plano, de modo que la identificación que se propone de espectador y protagonista es individual y encarnada en la lógica interna del pensamiento, en la psicología de los personajes-espectadores, no en una lógica narrativa externa de planteamiento, nudo y desenlace. Quiere enseñarnos la temporalidad de la conciencia, el tiempo de la vida subjetiva, sin ejercer la tradicional violencia¹⁷. Tarkovski señala que una idea auténtica en una imagen lleva al espectador a una vivencia simultánea de sentimientos tremendamente complejos, incluso contradictorios, pero que tienen gran carga de intimidad humana, tanta que es suficiente para iluminar la existencia.

"La belleza salvará al mundo"¹⁸. Todos los artistas tienen en común la experiencia de la distancia insondable que existe entre la obra salida de sus manos, por lograda que sea, y la perfección fulgurante de la belleza percibida en el fervor del momento creativo, (...) es solo un tenue reflejo del esplendor que durante unos instantes ha brillado ante los ojos de su espíritu¹⁹. Incluso por esta razón, la belleza es clave del misterio y llamada a lo trascendente. Es una invitación a gustar la vida y a soñar el futuro. Por eso la belleza de las cosas creadas no puede saciar del todo, y suscita esa arcana nostalgia de Dios²⁰.

En definitiva, los valores del cine no se agotan ni en él, ni en las personas. Siempre son más. El método para

¹⁷ *Íd.*, 2.

¹⁸ Dostoievski, F. *El idiota*, cap. 5.

¹⁹ Juan Pablo II. Carta dirigida a los artistas, No. 6. 1999.

²⁰ Aceprensa, 77/99.



ver estos valores a veces consiste en actuar como si se estuviera viendo la propia vida personal, biográfica, en la película; también es válida la argumentación inversa: contemplar e ir identificándose como espectador en algunos aspectos²¹.

ANTROPOLOGÍA Y CINE

Al igual que decíamos para la historia del cine, tampoco aquí puede hacerse un tratado de antropología, hasta recordar algunos aspectos esenciales. En concreto, el núcleo de la persona es su intimidad, acto del ser del que se es propietario, que nos va haciendo dueños de nosotros mismos, pero precisamente por eso, también nos comunicamos y necesitamos comunicarnos, porque somos iguales y porque somos distintos²². Necesitamos de la soledad y necesitamos de la comunicación.

Soledad no es fuga del mundo o misantropía, como tampoco callar significa estar mudo. Necesitamos de los demás, pero no debemos correr siempre tras ellos como un rebaño. Soledad y comunicación se implican tan profundamente como callar y hablar, inspirar y espirar²³. La comunicación no es ruido; sobre todo, no es ese ruido que nos llama sin cesar a la superficie de nosotros mismos y, a causa de la repetición indefinida de ese movimiento centrífugo, nos priva de la sintonía de esos ritmos profundos que hacen de nuestra existencia algo parecido a un cántico (...); se trata de salvar nuestro silencio interior y todas las voces secretas que

no se pueden oír más que en el silencio: la voz de la conciencia, la voz de la sabiduría y, en el centro más íntimo, la voz de Dios (...); haciendo callar todos los ruidos que nos asaltan desde fuera, es decir, negándonos a oír lo que no merece ser escuchado, encontraremos la llave para la armonía con nosotros mismos, con el prójimo y con Dios, y nos evitaremos el triste destino de reaccionar como una tecla desafinada en el gran concierto de la creación²⁴. No es un ideal utópico; precisamente por no creerlo del todo vienen tantas frustraciones.

Para Victor Frankl, las frustraciones de nuestra época son existenciales, porque a diferencia del hombre de las décadas precedentes, el hombre actual no tiene tradiciones que le digan lo que debería hacer. Es más, con frecuencia parece que ni siquiera sabe bien lo que quiere realmente; como consecuencia, el hombre está cada vez más inclinado a desear lo que hacen los demás, y entonces estamos ante el conformismo, o a hacer lo que otros quieren de él, y entonces estamos ante el totalitarismo... en un tiempo en el que las tradiciones desaparecen, la educación debe ser, cada vez más profundamente, educación de la conciencia personal. Nunca es anacrónica la confianza en buscar la verdad y en encontrarla, es justamente ella la que mantiene al hombre en su dignidad²⁵.

Al director Kieslowski (fallecido, 1996), llamado el retratista ético del cine, le preocupaba la falta de comunicación, el distanciamiento entre las personas; se consideraba vinculado al cine "de la inquietud" moral, y en sus películas, por desgracia para nosotros pocas,

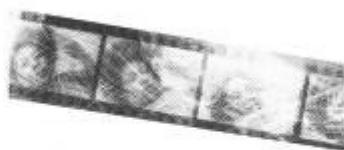
²¹ Tomas, G. Apuntes cinematográficos con perspectiva Bioética, en *Bioética y Ciencias de la Salud*, vol. 3. No. 2, pág. 68, 1998.

²² Castilla, B. Conferencia I. Pontificio Juan Pablo II, 1998.

²³ Guardini, S. *Sobre autoformación*, Ed. Dinar, 7ª ed., pág. 145, 1966.

²⁴ Guittou, J. *El equilibrio y la armonía*, pág. 169.

²⁵ Ratzinger. *Palabra*, pág. 13, XI-2000.



apostó por las relaciones humanas, cuajadas de tolerancia, belleza, calma... como susurros estéticos que despliegan humanidad. Su carisma es que no decía grandes cosas, sino lo esencial; investigaba los más recónditos aspectos del amor, de la muerte, de los valores universales. Su investigación no se realiza en la elegancia; a veces la cámara, como en *Rojo* (1993), permanece a menudo en el rostro del personaje, porque para el director ese rostro es tan expresivo como una bomba. Hacía cine no para dar respuesta, sino para hacer preguntas: ¿Qué es lo que se ve?, ¿qué pasa con el frío, está más cerca de la muerte o de la vida? Respuestas paradójicamente cercanas y lejanas. *Rojo* es una película de afectos, elaborada entre los dedos del cine de su director, como un coleccionista de guiños y azares y ahogos de la vida humana, que, felizmente, pueden llevarse mejor con los otros²⁶.

EL CINE COMO VEHÍCULO DE LA ANTROPOLOGÍA

En este breve y necesariamente incompleto recorrido, vemos que se cumple la afirmación de J. Marías: "El cine ha hecho posible una nueva forma de análisis de la vida humana". En 1956, Edgar Morin publica *El cine o el hombre imaginario* (Ed. Paidós), y califica su obra como un ensayo de antropología. Y esta realidad se cumplirá cuando la propuesta no sea tanto consumir cine, sino mirarlo, contemplarlo, porque mirar es también comunicar.

Siguiendo nuevamente a Tarkovski, pienso que el buen cine puede ser reflejo de lo infinito que anhelamos, y que es comunicable en imágenes vivas, que lo

infinito se puede mostrar en lo concreto. El razonamiento lógico, frío y esquemático queda siempre como incompleto, es injusto. Ese vacío, nos dirá, puede colmarlo el cine con el gesto del actor, el hombre que no solo habla, también mira, gesticula, sonríe, llora, está en un ambiente, con su soledad o con otros, con la naturaleza viva o muerta, con una música, en un plano determinado; queda ese corazón no narrado, queda esculpido.

Pensemos, por ejemplo, en *Matar un ruiseñor*, de Robert Mulligan, rodada en 1962; toda la película está bañada por una sensación de honrado fracaso, cuyo mensaje final es el que transmite Atticus a su hija: que los asesinos de la inocencia, los que matan los ruiseñores, son también dignos de lástima... Atticus era tan real como el sueño idealista que puebla esta historia sencilla y conmovedora de padres e hijos en veranos pobres y emotivos²⁷.

En *La habitación de Marvin*, el dolor, que a todos nos golpea como una especie de desencanto ante la existencia, nos muestra cómo es fuente de unión entre las personas. En *Gattaca* es la misma protagonista, Uma Thurman, la que se plantea: "La película comparece más como una metáfora de lo que se acerca, de las posibilidades que se abren. Estamos todos como Ícaro, intentando volar hacia el Sol, con sus alas derriéndose en el vuelo y estrellándose contra la tierra (...); lo que más me asusta ahora es el impresionante crecimiento de la vanidad humana. Contemplo la manipulación del proceso natural de la procreación como un cierto tipo de apocalipsis, si llegara a ocurrir. Quiero

²⁶ Íd., No. 15, págs. 49-50.

²⁷ Armada, I. ABC, pág. 21, 25-VIII-01.



decir que, al principio, Dios creó al hombre, y fue luego el hombre el que creó, al hombre...²⁸.

En *Secretos del corazón*, el misterio de la sexualidad, en los mayores, ha sido sustituido por la astucia; y se disfruta con la grandeza y la fragilidad del mundo infantil, que merece ser guardada y protegida.

Con la novela *La edad de la inocencia*, de Edith Wharton, llevada al cine por Martín Scorsese, se nos da una imagen de la mujer que sobrepasa y pulveriza la gramática de los cuerpos-objetos.

En *El festín de Babette*, desde al principio al final, presenciemos un espléndido homenaje a la belleza del arte y a la tradición católica.

Pensemos en el amor de Zampanó a Gesolmina en *La Strada*, en la ternura de los personajes en *Candilejas*, en el perdón de Julie en *Azul*, en el amor de Jennie en *Jennie*, en el remordimiento de *El renegado*, en la figura de espíritu de *El profesor de música*, en la soledad de ella en *Otra mujer*, en la entrega del marido en *Cuando un hombre ama a una mujer*, en la esperanza inesperada de *Náufrago*, en el aliento de sinceridad de *Ni uno menos*, en la imaginación musical de *La leyenda del pianista en el océano*, en la convivencia feliz lograda en *Las normas de la casa de la sidra*, etc.

La aportación decisiva que el hombre hace a la historia es la realización del bien moral²⁹, el análisis de la vida humana en el cine; es elegir cine que, volvemos a reafirmar, transmita lo perenne del ser humano. Por ello, interesa centrarse no en cualquier película, sino en las que se aprehende el pensamiento poético, que une lo que parece que no se puede unir –lo paradójico– y que convierte el arte cinematográfico en una forma adecuada de expresar las ideas y los sentimientos del autor, también, en algunos casos, entre efectos especiales y esperpénticos. Es asequible saber descubrir y ver películas de carácter personal, muchas veces intimista, siempre de calidad, que ayudan a creer no solo en el cine, sino en el hombre. Obras maestras en las que el espectador experimenta una conmoción profunda, purificadora; como si al contemplarlas, se tomase conciencia de los mejores aspectos de nuestro ser, que se explayan.

CONCLUSIÓN

Si, como tantos opinan, la vida del hombre de este siglo es indisoluble de la del cine, aquí se ha pretendido recalcar esta realidad. Lytton Strahey afirmó que la tarea del arte no es comprender, sino iluminar. La imagen cinematográfica es pura luz, pero también está sostenida o traspasada por las palabras, ambas instrumentos muy aptos para comprender y comprendernos. Quizá la tarea que queda pendiente es el difícil arte de ser espectador, con lo que supone de silencio y de comunicación.

²⁸ Íd., No. 14, pág. 71.

²⁹ Caffarra, C. *Vivir en Cristo*, Eunsa, págs. 157 y 177, 1988.