

PEDRO RODRÍGUEZ PANIZO *

LA IMAGINACIÓN ANAGÓGICA: EL ARTE CINEMATOGRAFICO Y LA TEOLOGÍA **

Fecha de recepción: diciembre 2009.

Fecha de aceptación y versión final: enero 2009.

RESUMEN: Las artes de ficción son un verdadero laboratorio de la condición humana donde pueden encontrarse unos «gérmenes de pensamiento» que están pidiendo a voces ser elaborados por la razón teológica a través de la mediación de una antropología de la ficción. También la Encíclica *Fides et Ratio* 24, afirma que las artes y la filosofía expresan el deseo y la nostalgia de Dios que habita el corazón del hombre. El cine ha asumido y elaborado con nuevas formas los modos de representación plástico y narrativo que le precedieron. En él se nos muestra lo más hondo del ser humano: sus esperanzas, temores, anhelos, proyectos, etc. ¿Podríamos no sólo abrirnos a Dios a través del cine, sino

* Profesor de la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Comillas; panizo@teo.upcomillas.es

** El presente ensayo recoge la ponencia que el autor expuso en el *Segundo Coloquio de Literatura y Teología*, organizado por la Asociación Latinoamericana de Literatura y Teología (ALALITE) y la Universidad Católica de Chile, y que tuvo lugar del 5-11 de octubre de 2008 en Santiago de Chile. Quiero agradecer de modo especial la calurosa y fraterna acogida del profesor Alberto Toutin y del decano de la Facultad de Teología, profesor Samuel Fernández y, en ellos, a todo el claustro de Teología y de la Facultad de Letras, en particular al profesor Clemens Franken. Una versión abreviada y en otro orden apareció como *La apertura del hombre a Dios en el cine: Teología y Catequesis* 107-108 (2008) 85-111.

—incluso— ser llevados hacia la dimensión de ultimidad que representa su misterio?

PALABRAS CLAVE: cine, antropología, filosofía, Dios, ser humano, arte.

***The Anagogic Imagination:
The Art of Cinema and Theology***

ABSTRACT: The arts of fiction represent a true laboratory of the human condition, where it is possible to find some «seeds of thinking», which are claiming to be elaborated by the theological reasoning, with the instrument of an anthropology of fiction. Also, the Encyclica *Fides et Ratio* 24, affirms that the arts and the philosophy express the desire and longing for God which inhabits the human heart. The cinema has inherited the precedent ways of plastic and narrative representation and brought them into a new shape. In the movies the deepest of the human being is shown to us: his hopes, fears, desires, aims, etc. ¿Would it be possible to us, not only to open ourselves to God through the cinema, but, indeed, to be brought to the ultimate dimension which conforms his mystery?

KEY WORDS: cinema, anthropology, philosophy, God, Human Being, arts.

Uno de los hechos más recurrentes de nuestra vida cotidiana es constatar, día tras día, lo que cuesta aprender a ver. Es asombrosa nuestra falta de curiosidad por el mundo que nos rodea y en la que vivimos instalados con demasiada frecuencia. Ya decía Fray Luis de Granada, en su hermoso *Libro de oración*, que «la principal causa de todos los males que hay en el mundo es la falta de consideración»¹. Aprender a ver es una costosa ejercitación, y en ello se podría resumir lo que ha sido y es el método, la mirada y la actitud de la fenomenología. Adolf Reinach, uno de los discípulos más aventajados de Edmund Husserl —muerto tan tempranamente—, afirmaba en una famosa conferencia de 1914: «Sabemos cuán penoso es aprender a ver realmente; qué trabajo se requiere, por ejemplo, para ver realmente los colores ante los que pasamos sin hacer caso y que, sin embargo, caen en nuestro campo de visión»². Acercarse a lo

¹ FRAY LUIS DE GRANADA, *Libro de oración*, BAC, Madrid 1999, 3.

² A. REINACH, *Introducción a la fenomenología*, Encuentro, Madrid 1986, 22 (*Was ist Phänomenologie*, Kösel, Manchen 1951, 22: «Wir wissen, wie mühsam es ist, wirklich sehen zu lernen»). Cf. M. GARCÍA-BARÓ, *Vida y mundo. La práctica de la fenomenología*, Trotta, Madrid 1999, 13-26, esp. 14: «El gran esfuerzo requerido es, paradójicamente, aprender a ver. La actitud fenomenológica no es la actitud espontánea, porque

real con la consideración que pedía Fray Luis para los misterios de la fe, implica abrirse un camino a través de la espesura de demostraciones, signos, definiciones, reglas e interpretaciones, *hacia las cosas mismas*. Y es que estamos normalmente distraídos, sólo a ratos atentos, siguiendo el señuelo de cuestiones que no llevan a la sabiduría.

La vida es un ámbito de infinitos y sutiles matices. La desconsideración señalada puede darse en grado sumo en lo referente al conocimiento de uno mismo, del propio vivir que no es un objeto frente a mí y que, en su misteriosidad, se escapa a una mirada superficial y distraída. Como ha mostrado la fenomenología en sus atentísimas descripciones, hasta la vida más gris que se pueda imaginar es de una riqueza asombrosa para lo que el sujeto humano es capaz de recibir y de aprehender en plenitud. «También aquí es sobre todo el arte», dice Reinach, «quien enseña al hombre normal a captar lo que antes se le había pasado por alto. Pues no sólo ocurre que mediante el arte se despierten en nosotros vivencias que no tendríamos de otro modo, sino que también nos hace ver, de entre la sobreabundancia del vivir, lo que ya antes estaba ahí sin que nosotros lo supiéramos»³. Este *hacer ver* lo invisible de lo visible, acerca esta concepción del arte al concepto estético de revelación; es decir, a su sentido general, no al estrictamente teológico por el que entendemos la autocomunicación del Dios Trino en Jesucristo. En este sentido amplio, apunta al hecho imprevisible y gratuito de que, en medio del espesor gris del discurrir monótono de la vida, irrumpa, suceda, brote «algo» que conmociona despertando la hondura del sujeto, haciendo aparecer gracias inadvertidas de lo real que hasta ese instante no se habían percibido, para —después de ese momento «intenso», afectivo y concretísimo— desvanecerse hasta ver las cosas como eran antes de que irrumpiera esa luz tan potente⁴.

Un ejemplo literario magnífico de ello es el prólogo de la novela de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, de 1949, en donde esa irrupción —que el novelista llama «lo real maravilloso»— surge como consecuencia de «una inesperada alteración de la realidad», el «milagro» (llega a decir) de «una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación

en ella se practica un ejercicio bajo las reglas de un arte: el de aprender a ver las cosas a las que la vida está ya mirando».

³ A. REINACH, *o.c.*, 23.

⁴ Cf. G. EBELING, *Dogmatik des christlichen Glaubens. Prolegomena. Der Glaube an Gott den Schöpfer der Welt*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1979-1982, I, 247-249, esp. 247.

inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite»⁵. Si se mira con atención, la estructura de esta experiencia aparentemente tan sencilla, es un pequeño drama en el que la irrupción se encuentra en el segundo acto, en el nudo, y cuyo desenlace —la vuelta a lo cotidiano sin aparente relieve— supone una iniciación, pues ya no se es el mismo después de haber sido agraciado con ella. Ahora se «sabe» de otra intensidad, de otra luz, de otro modo de mirar el mundo; de una dimensión totalmente otra de la que cabe siempre nostalgia.

Sin duda alguna que seríamos infinitamente más pobres sin poesía, novelas, teatro, cine, pintura, música. Habríamos amputado de la existencia un vehículo privilegiado de nuestra relación esencial con el corazón de las cosas. Como vio con tanta lucidez Michel Henry, el arte es, junto con la ética y la religión, un dique contra la barbarie, una forma elevada de cultura por medio de la cual ésta se autorrealiza y autocrece por el autocumplimiento esencialmente práctico de la vida, llegando a formas cada vez más elevadas de sí misma en las que exaltar y desbordar su esencia. «La verdad del arte», ha podido decir, «no es sino una transformación de la vida del individuo, la experiencia estética contrae con la ética un lazo indisoluble, es ella misma una ética, una «práctica», un modo de realización de la vida»⁶. De ahí que ese magnífico crítico de cine que fue Amédée Ayfre, forzara incluso la grafía del término y hablara de «*est-ética*»⁷.

⁵ A. CARPENTIER, *El reino de este mundo*, Alianza, Madrid 2004, 10. Cf. el comentario de M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid 2002, 233-248. Otro testimonio imponente es el poema «La Luz» de E. SÁNCHEZ ROSILLO, *Las cosas como fueron. Poesía completa, 1974-2003*, Tusquets Editores, Barcelona 2004, 287-288. Y de modo parecido: O. PAZ, *El arco y la lira*, FCE, México³1972, 133. James Joyce hablaba de «epifanías», ampliando el término hacia «una repentina percepción de la esencia de algo, visto como el corazón de una persona, idea o cosa» (CH. VOGLER, *The Writer's Journey. Mythic Structure for Storytellers & Screen Writers*, Michael Wiese Productions, Michigan 1992, 210). Un buen número de ellas, recogidas y comentadas por David Hayman, puede verse en J. JOYCE, *Epifanías*, Montesinos, Barcelona 1996. Cf. V. MAHAFFEY, «Joyce's shorter Works», en D. ATTRIDGE (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, 190-192. C. H. PEAKE, *James Joyce. The Citizen and the Artist*, Edgard Arnold, London 1977, 9.

⁶ M. HENRY, *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, Siruela, Madrid 2008, 33.

⁷ Cf. A. AYFRE, *Conversion aux images?*, Cerf, Paris 1964, 191-195.

La tesis de Henry es provocadora. El arte se dirige a lo más esencial del ser humano: a «su capacidad de sentir, sufrir y amar»⁸; a la carne afectiva que es. Y justamente esto es lo que desaloja la técnica que denomina «negra», para referirse a la ideología cientifista y a los medios de comunicación, como la publicidad y la televisión, «que sustituyen por todas partes el libre juego de la vida y su sensibilidad por la copia de un universo irreal, artificial, estereotipado, envilecedor, en el que la vida, en lugar de realizarse, no puede ya sino huir»⁹, de modo que —paradójicamente— el hombre de nuestro tiempo es cada vez menos espontáneo, menos real, menos vivo. En un mundo lleno de exterioridad, de conocimiento objetivo de la ciencia —que pretende ser el único digno de ese nombre—, de medios, instrumentos, mercancías, cantidades, etc., el arte es una verdadera liberación de lo profundo, de lo espiritual; un testigo de la vida invisible (lo más verdadero del hombre) a la que revela, pues nos la da a «ver», realizando el inaudito descubrimiento de dominios inexplorados, de fenómenos olvidados, ocultados y hasta negados, llenando nuestros ojos de asombro y abriendo la puerta que da a nosotros mismos. Y al realizar en nosotros la revelación de la vida invisible, se convierte en una promesa de salvación en una sociedad que desecha la vida, bien por huida en la exterioridad, en esa especie de *cupiditas currendi* que son los viajes de nuestro tiempo, o bien en su explícita negación.

1. POR QUÉ LA TEOLOGÍA HA DE CONSIDERAR EL ARTE CINEMATOGRAFICO

El teólogo, como el creyente en busca de comprensión que es, experimenta en sí mismo un éxodo cordial y crítico, desde el único centro de la Revelación cristiana, para visitar todos rincones del mundo y todas las dimensiones de lo real, donde descubre las huellas del paso del *Logos* por cada época, puesto que ninguna está dejada de la mano de Dios. Como «Dios es la luz y el objeto del alma»¹⁰, nada estima extraño el discípulo de Cristo cuando ilumina con ella el conjunto de la realidad.

⁸ M. HENRY, *Ver lo invisible*, o.c., 91.

⁹ *Ibid.*, 92. Cf. sus proféticos análisis sobre la televisión en *La barbarie*, Caparrós, Madrid 1996, 133-141.

¹⁰ S. JUAN DE LA CRUZ, *Llama de amor viva*, 3, 70.

Melchor Cano (1506/9-1560) afirma en su obra póstuma *De locis theologicis* (1563), verdadero monumento a la epistemología teológica, que no es bueno para el desarrollo de la teología extirpar la humanidad del teólogo: «¿Acaso queremos que el teólogo se limite a ser diestro sólo en los asuntos divinos, y que se equivoque y vacile o ande como ciego y alucinado en las cosas humanas?»¹¹. «Resultaría una gran estupidez», puesto que «la inteligencia de las cosas humanas no perjudica el conocimiento de las divinas, ni el conocimiento de éstas el de las humanas», por lo que no se debe «excluir a ninguna de las dos en la función propia de la otra, a no ser que queramos ser estúpidos». Abandonar el cultivo de una de ellas hace que «no se podrá cultivar y proteger ni la Teología, ni la Fe, ni la Humanidad», porque —añade—, «sin la razón la Humanidad se destruye, y los que privan al teólogo de las disciplinas racionales, le arrebatan su razón. Porque si la verdad, que se pone de manifiesto en las ciencias humanas y en la inteligencia del hombre, la separas de la razón, ciertamente sucumbirá, o más bien dejará de existir» (IX, 4, 501). Y es que para Melchor Cano, «la razón abarca todas las cosas. Hacia cualquier parte que te dirijas, se halla dispuesta, no se excluye de ninguna discusión» (IX, 4, 501-502). En esto no hacía sino seguir el consejo de su maestro Vitoria, quien al inicio de sus *Praelectiones de Prima Theologiae* ya afirmaba: «*nullum argumentum, nulla disputatio, nullus locus alienus videatur a theologica professione et instituto*». Aunque Cano sabía que los «argumentos que se extraen de los siete primeros lugares son enteramente propios de esta facultad (ciencia); en cambio, aquellos que se toman de los tres últimos son adscritos y como mendigados de lo ajeno» (I, 3, 10).

Por eso conviene, antes de seguir, hacer una modesta advertencia. Sería del todo equivocado pensar que el recurso a las artes de ficción (teatro, novela, cine) por parte de la teología cristiana, fuera una huida de los temas «densos» de ésta hacia regiones de pensamiento más ligeras, vaporosas y «entretenidas», a las que uno va cuando, como pasa en otros campos del saber, se ha cansado un poco de la ardua paciencia del concepto. Nada más lejos de la realidad que este prejuicio, ya bastante tópico, que parece desconocer todo lo que dichas artes pueden aportar a la reflexión teológica. Podría aplicarse a ellas lo que Martha Nussbaum dice expresamente de la novela, al estudiar filosóficamente *Tiempos difíciles* de Dickens:

¹¹ MELCHOR CANO, *De locis theologicis*, IX, 4 (BAC 58 [2006] 500). En adelante en el texto: libro en romanos y seguido del capítulo y la página de esta edición.

«La novela no nos exhorta a desechar la razón, sino a llegar a ella bajo la luz de la fantasía, entendida como una facultad creativa y veraz»¹². Debe recordarse, a este respecto, el llamamiento del Concilio Vaticano II en la Constitución *Gaudium et Spes* 62, cuando afirma que «también la literatura y el arte tienen gran importancia para la vida de la Iglesia, ya que pretenden estudiar a fondo la índole propia del hombre, sus problemas y su experiencia en el esfuerzo por conocerse mejor y perfeccionarse a sí mismo en el mundo». Dichas artes, se dice a continuación, «se afanan por descubrir su situación en la historia y en el universo, por iluminar las miserias y los gozos, las necesidades y capacidades de los hombres, y por diseñar un mejor destino para el hombre. Así, pueden elevar la vida humana, expresada en múltiples formas, según los tiempos y las religiones». Y anima para que los artistas que las cultivan se sientan reconocidos por la Iglesia y entren en contacto más fácilmente con ella. Finalmente, alienta a la Iglesia para que reconozca también «las nuevas formas artísticas que se amoldan a nuestros contemporáneos».

Asimismo, la Encíclica *Fides et Ratio* 24, afirma que las artes y la filosofía expresan el deseo y la nostalgia de Dios que habita el corazón del hombre: «La literatura, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura y cualquier otro fruto de su inteligencia creadora se convierten en cauces a través de los cuales puede manifestar su afán de búsqueda». De igual modo, el número 48 habla de los «gérmenes preciosos de pensamiento» que se encuentran «en los análisis profundos sobre la percepción y la experiencia, lo imaginario y el inconsciente, la personalidad y la intersubjetividad, la libertad y los valores, el tiempo y la historia». La artes de ficción son un verdadero laboratorio de la condición humana donde pueden encontrarse con densidad simbólica y espesor material esos «gérmenes de pensamiento» que están pidiendo a voces ser elaborados por la razón teológica a través de la mediación de una antropología de la ficción. Se habla ya de disciplina emergente a los estudios que se centran en las relaciones

¹² M. NUSSBAUM, *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*, Andrés Bello, Santiago de Chile 1997, 74. Hablando de la capacidad de apertura que dona la imaginación, afirma M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética*, Fernando Torres, Valencia 1982, vol. I, 241: «La imaginación como potencia ilimitada de revelación». Sobre la importancia de la fantasía en la concepción orteguiana de la vida humana —siempre drama— y la razón vital, ha hablado recientemente J. CONILL, *Fantasía y vida en el pensamiento de Ortega y Gasset*: Estudios Ortegaianos 16/17 (2008) 107-119.

de la teología con ellas¹³. En este sentido, Adolphe Gesché ha llamado la atención en varios lugares de su obra sobre el hecho de que, los procedimientos de la ficción, de la invención imaginativa, nos hacen ver, descubrir y, por ello, no son una aventura inútil para el teólogo, si se tiene en cuenta, además, que esa invención tiene sus límites: «no se puede descubrir no importa qué». Para el teólogo belga, «hay en el descubrimiento novelesco una analogía con la Revelación: una visitación —el encuentro de algo inesperado, repentino, “revelado”»—. Y cita a Jünger cuando dice que «el Verbo reposa bajo los vocablos como el fondo de oro bajo la tabla de un primitivo»¹⁴. La tarea del teólogo será, precisamente, rastrear ese «fondo de oro» que se encuentra tras las palabras artísticas de la poesía, la novela y el drama; de las imágenes en movimiento del cine.

Para ello se necesita lo que más adelante llamo «imaginación anagógica»; lo que implica un temple contemplativo de la fe, para la que todo puede ser palabra y símbolo, sin olvidar que la teología es fe que busca comprensión; que de lo que hay que dar razón no es de la esperanza sin más, sino del *logos* interno —es decir, del motivo dotado de sentido— inscrito en ella, como tan precisamente ha recordado Max Seckler¹⁵. De modo que los estudios teológicos que se hagan sobre este campo emergente deben respetar la autonomía de dichos ámbitos, por una parte, tratándolos con la máxima profundidad y competencia posible, como —por otra— ser verdadera teología; o sea, sin dejar de lado los grandes temas de la teología sistemática (fundamental y dogmática): trinidad, cristología, antropología teológica, escatología, eclesiología, sacramentos, etc.

¹³ Cf. por lo que respecta al cine: R. K. JOHNSTON (ed.), *Reframing Theology and Film. New Focus for an Emerging Discipline*, Baker Academic, Grand Rapids, Michigan 2007. La tercera edición de la introducción a la teología de D. F. FORD - R. MUERS (eds.), *The Modern Theologians. An Introduction to Christian Theology since 1918*, Blackwell, Oxford 2005, añade un capítulo 42, 736-759 (con bibliografía) sobre «Theology and Film» a cargo de Jolyon Mitchell.

¹⁴ A. GESCHÉ, *Pensés pour penser. II. Les mots et les livres*, Cerf, Paris 2004, 140. En la misma dirección ÍD., *El sentido. Dios para pensar VII*, Sígueme, Salamanca 2004, 160-170 (que recoge: ÍD., «La théologie dans le temps de l'homme. Littérature et Révélation», en J. VERMEYLEN [ed.], *Cultures et théologies en Europe. Jalons pour un dialogue*, Cerf, Paris 1995, 109-142). A condición de ser bien entendido, afirma en ÍD., *El sentido, o.c.*, 169: «La distancia entre lo que algunos llaman revelación y otros llaman ficción no es demasiado grande».

¹⁵ M. SECKLER, *Fundamentaltheologie: Aufgaben und Aufbau, Begriff und Namen*: HfTh 4 (2000) 351-357.

Dichosos estudios no pueden quedar reducidos a lo puramente sapiencial o a una difusa idea de la espiritualidad, sino que quieren ser propiamente teología.

2. QUÉ RECIBE LA TEOLOGÍA DE ESA APERTURA

Vivimos rodeados de imágenes en lo que algunos han denominado *iconosfera* (Román Gubern): pinturas, fotografías, carteles, cine, televisión, nuevas tecnologías y, sobre todo, la publicidad. Recibimos cotidianamente un bombardeo exorbitado de imágenes. La mayoría de las veces son tan efímeras como otros tantos productos de consumo de nuestras sociedades opulentas. Hemos visto ya casi todo y en directo, gracias a la televisión. Tal metralla de imágenes, al suceder tan rápidamente y en una yuxtaposición inconexa, nos vacuna muchas veces para percibir el dolor y el misterio del sufrimiento que tan frecuentemente contemplamos en nuestros televisores. Cuando, ante una imagen terrible, uno comienza a recuperarse y a sacar las consecuencias de lo que antecede y de lo que desde ahí se sigue, irrumpe rauda una frivolidad: el anuncio de una colonia, un coche, un detergente con propiedades extraordinarias o, lo que es peor aún, las imágenes completamente vacías de los llamados «programas del corazón». Los análisis lúcidos y proféticos que Michel Henry hiciera en *La barbarie* (1987), no han hecho sino agravarse y darle la razón, si se atiende al sesgo que han ido tomando las televisiones de toda Europa en estos últimos años y que ningún gobierno, sea del signo que sea, parece poder frenar. Se ha llevado hasta límites indecibles lo que con tanta perspicacia señalaba en esa obra: el desalojo del contenido de la imagen, reducida a carecer totalmente de interés, destinado trágicamente a ser reemplazado por otro también insustancial.

Pero que el contenido de una imagen suscitara por él mismo la atención, significaría que algo permanece, que acrecienta la sensibilidad del espectador y, asimismo, su espíritu y su inteligencia, ocupado en ese trabajo interior. La imagen, como la imagen estética, sobrenadaría a través de la caducidad del tiempo hacia la omnitemporalidad propia del objeto cultural, destinándose a ser contemplada, de modo que la vida, lejos de perderse en ella, se realizaría en una forma elevada de sí misma. Pero, concluye Henry, «esto es precisamente lo que la «estética» de la televisión, esto es, la negación de toda estética: el «directo», prohíbe: el hecho

de que todo deba ser tomado en vivo, sin ninguna elaboración ni preparación, porque la verdad, en suma, se reduce a la brutalidad del hecho, a lo instantáneo y con ello a la desaparición y a la muerte»¹⁶. Es por esta razón por la que el filósofo francés ve en la televisión, no sólo una práctica de la barbarie, una expresión consumada de la técnica «negra», sino también la terrible reducción del ser humano, de la cultura y sus formas elevadas del arte, la ética y la religión, en las que la vida se acrecienta y dilata en formas cada vez más refinadas y sutiles en las que se auto-reve-la. Por el contrario, el cine (dejando aparte el documental), como las novelas y los dramas, se presenta desde el principio como una ficción. Y al hacerlo así, ingresa en el terreno de la imaginación, de la ilusión, de la fantasía, de la libertad; del mentir verdadero. Y esto, paradójicamente, nos proporciona una serie de «preámbulos» de la fe, de condiciones de posibilidad para la apertura al Misterio de Dios que todo lo determina y que intentaremos desentrañar a continuación.

Pero, qué es lo propio del arte cinematográfico. El cine ha asumido, reelaborándolos en una figura nueva, los modos de representación plástico y narrativo que le precedieron. De la pintura y la fotografía ha tomado su modo de organizar el espacio y de tratar la luz: la planificación, los ángulos y la profundidad de campo, así como la composición plástica de los encuadres (la manera como se organizan los colores —o en su caso el blanco y negro—, las masas de luz o las líneas). Y, por supuesto, el marco bidimensional del encuadre que lo hace posible, en común con la pintura y con el escenario teatral. Como ha señalado Román Gubern, estos préstamos que el cine realiza de las demás artes, han dejado una huella indeleble en su vocabulario técnico¹⁷; así, del teatro ha quedado: puesta en escena, interpretación de los actores (por más que difiera en tantos aspectos), escenario, vestuario, decorado, iluminación y, sobre todo, la dramaturgia. A lo que habría que añadir, en los movimientos en

¹⁶ M. HENRY, *La barbarie, o.c.*, 138. Sobre la invisibilidad de las imágenes por exceso de ellas ha hablado también R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona 1996, 124: «La sobreoferta de imágenes acaba por banalizarlas y convertirlas en transparentes para nuestra mirada [...] La sobreinformación se transforma en desinformación, no sólo por la devaluación de todos los mensajes, sino también por la consiguiente dificultad para localizar en cada caso la información pertinente requerida. De manera que la famosa «pantallización» de la sociedad, responsable de la densificación icónica, es también responsable de su banalización icónica».

¹⁷ Cf. R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual, o.c.*, 109-110.

el interior del plano lo que, a su vez, debe al mimo y a la danza (expresiones del rostro, gestos corporales, movimiento de elementos naturales). De la música: el ritmo, la voz humana, los ruidos y la propia música, sea interna a la narración —por ejemplo: alguien tocando un instrumento musical o cantando en el plano (diegética, en el argot técnico, que puede, a su vez, estar fuera de campo)— o externa a ella (extradiegética).

De la literatura, especialmente de la novela, las técnicas narrativas: *flash-back*, *flash-forward*, acción paralela, elipsis, metáfora; el mismo concepto de narración. Es de sobra conocido el influjo de la obra de Dickens y de los melodramas victorianos en la constitución del llamado modo de representación institucional —y que tiene en D. W. Griffith a uno de sus padres fundadores. Pero también, al contrario, la influencia de las imágenes en movimiento sobre escritores como Faulkner, Dos Passos, Hammett, Auster o, en España, Azorín¹⁸, entre otros muchos. Hasta el concepto de montaje, algo tan específicamente cinematográfico junto con los movimientos de cámara (panorámicas, *travellings*, grúas, etc.), piensa Gubern que lo ha tomado prestado de la ingeniería, gracias al genio de los cineastas soviéticos, en especial Einsestein y Pudovkin.

Con todo, el cine ha ido buscando su liberación con respecto a las artes en las que se había apoyado, especialmente del teatro, gracias a la movilidad de la cámara tomavistas que permite emanciparse del punto de vista frontal y fijo del escenario teatral, en el que, por otra parte, un actor debe ser oído lo mismo por el espectador de la primera fila que por el de la última o el de un palco elevado. Es impensable escuchar en él un susurro dicho al oído de otro actor, como también lo es poder moverse a lo largo del espacio y del tiempo o cambiar de punto de vista, gracias a la escala de los planos, en una misma escena. Pero sin duda, uno de los descubrimientos más originalmente cinematográficos fue el primer plano, con sus infinitas potencialidades dramáticas con respecto al rostro huma-

¹⁸ Cf. AZORÍN, *El cinematógrafo*, Pre-Textros-Fundación Caja del Mediterráneo, Valencia 1995, 41: «El nuevo concepto de tiempo, en el «cine», implica: retrospección, simultaneidad, anticipación. La fábula, en el «cine», dispone de las tres «direcciones»; podemos ver en la pantalla —y dentro de un mismo marco— lo que está pasando al mismo tiempo en otro lugar, lo que pasó y lo que pasará. En realidad, el espectador, por primera vez en la historia del arte, se encuentra fuera del tiempo, dominando el tiempo. En el libro —concretamente, en la novela— se da, a querer, la pluralidad, de tiempos; no es lo mismo imaginar esa pluralidad que estarla viviendo, con luz, con color, con figuras, con palabras, con movimiento». Cf. también el hermoso y profundo libro de P. GIMFERRER, *Cine y literatura*, Seix Barral, Barcelona³2005.

no (piénsese en el estudio de éste que realiza Carl Theodor Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*, de 1928), o su uso como sinécdoque, tomando la parte por el todo, con las posibilidades simbólicas y evocativas que esto supone, o la capacidad de hacer visible un detalle pequeñísimo que frecuentemente pasaría desapercibido (potencialidad semántica)¹⁹.

Gracias a su condición simbólica y a su potencia de lirismo, el cine es un verdadero educador sentimental del ser humano y un inagotable laboratorio de ese «orden de los afectos» del que habla Pierangelo Sequeri²⁰. Karl Rahner ha podido decir que «lo poético es, en su esencia última, presupuesto para el cristianismo»²¹. Pues bien, el cine es un arte en sí mismo poético. Al poder filmar micromovimientos organizándolos gracias a la escala de los planos, devuelve al hombre de nuestro tiempo, tantas veces prosaico, la visión lírica y contemplativa de la realidad, condición de posibilidad de una vida profunda y de la apertura a Dios. Julián Marías ha tratado de este par de categorías tomándolas no como una descripción de personas concretas, sino como lo que son en realidad: verdaderas categorías del pensamiento. Para el discípulo de Ortega, el prosaísmo es aquella actitud que limita y reduce el horizonte vital al confundir los medios con los fines e instalarse en lo utilitario, lo cuantitativo, la falta de variedad de los contenidos; lo que lleva, irremisiblemente, al aburrimiento²². Tedio propio de las sociedades opulentas y que, según Marías, tiene una de sus causas más profundas en la facilidad con que en ellas se consiguen las cosas y lo poco que se esperan: «se desea muy poco, y eso poco se logra con gran facilidad»²³. Lo conseguido tan fácilmente se devalúa enseguida.

Por el contrario, el lirismo supone un acrecentamiento del sentido vital, de la inagotabilidad de la realidad y, especialmente, de los seres humanos, imposibles de poseer: «Hay un núcleo de misterio siempre inaccesible, que mantiene el interés, el cual se acrecienta a medida que se

¹⁹ Cf. R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual*, o.c., 115.

²⁰ Cf. entre otros lugares: P. SEQUERI, *L'assoluto affettivo. Primato dell'amore di Dio e religione dei sentimenti*, en G. COFFELE (ed.), *Dilexit Ecclesiam*, LAS, Roma 1999, 299-317; ÍD., *Sensibili allo Spirito. Umanesimo religioso e ordine degli affetti*, Glossa, Milano 2001.

²¹ K. RAHNER, *Das Wort der Dichtung und der Christ*: SW 12 (2005) 446-447. Cf. Y. TOURENNE, *Amorce d'une esthétique théologique chez Karl Rahner?*: *Recherches de Science Religieuse* 85/3 (1997) 384-418.

²² Cf. para lo que sigue: J. MARIAS, *La educación sentimental*, Alianza, Madrid 1992, 253-261; esp. 258-261.

²³ *Ibid.*, 259.

avanza en la exploración, es decir, cuanto más cerca se llega de su núcleo. La realidad humana no está nunca «ahí», sino más allá, a pesar de la presencia»²⁴. Se trata, según Marías de un *temple*; es decir, de algo que envuelve e impregna al sujeto por entero y al conjunto de la realidad, de modo que se pueda recuperar la interioridad de la vida y realizar sus mejores posibilidades: lo valioso, cualitativo y necesario; justo lo contrario de lo elemental, arcaico y simple —lo que Henry denomina la *barbarie*.

Al mostrarnos los rincones del mundo, uno tras otro, el cine libera lo que muestra de la función que tiene y del utilitarismo, dejándolo significar en todo su esplendor: una gota de agua en primerísimo plano deslizándose por un cristal azulado, cosa a la que no se suele atender en la vida cotidiana, ni aun acercándose totalmente a ella; un bosque de chopos estremeciéndose al viento, con el rumor suave que éste produce al atravesar las hojas; un gorrión que se posa cantando en el alfeizar de la ventana de un piso sombrío en una gran ciudad y, por unos instantes, entra con el toda la primavera; una bandada de palomas, alimentadas por una anciana en una plaza urbana, que de pronto elevan su vuelo hacia el cielo, mientras una madre lleva hacia ellas a su bebé, que comienza a dar sus primeros pasos inseguros, loco de alegría. La lluvia cayendo mansa sobre los tejados de las casas; el sol embistiendo casi musicalmente sobre las paredes blancas de un pequeño pueblo andaluz...

Tanto Michel Henry, analizando la obra de Kandinsky, como Carlos Bousoño la expresión poética, han coincidido en este punto. Para el primero, el genio de la pintura abstracta consigue arrancar al punto de su función en la frase, recuperando de este modo su resonancia originaria. Al liberarlo de su entorno práctico y desligarlo de esa función, Kandinsky logra que su forma sea percibida por sí misma y pueda escucharse algo así como su sonoridad profunda, lo que consigue, según Henry, por un doble procedimiento: «En primer lugar, desplazando el punto al interior de la proposición hasta hacerle ocupar una posición insólita dejando entrever en un destello, el de una emoción, su ser verdadero» y, en segundo lugar, «poniéndolo fuera de la línea sobre una superficie virgen donde esta forma sensible extraordinaria, «la más concisa», será por fin percibida por sí misma»²⁵.

Para el segundo, la poesía consigue el mismo efecto gracias a su apracticidad. En nuestra percepción frecuente de las cosas, sólo parecemos tener

²⁴ *Ibid.*, 259-260.

²⁵ M. HENRY, *Ver lo invisible*, o.c., 63.

ojos para la función que éstas cumplen, siéndonos casi invisible su forma, «desaparecida» o «tragada» por la función. El ejemplo que pone Bousoño es muy significativo: una rueda de carro. Cuando la vemos como parte integrante de ese vehículo de tracción animal —propio de otro tiempo y casi ya de otro mundo (tan frecuente en las novelas y los ensayos de Azorín)—, la percibimos cumpliendo humildemente la tarea o función para la que ha sido concebida, sin caer en la cuenta de su forma en tanto que tal figura significativa. Al aislar a la rueda del carro de esa función, la ascendemos a la categoría de lo «bello», pues «mi mente, que no puede verlas ya como los útiles que han sido, se ve forzada a entenderlas de otro modo: como puras formas, que me entrega en tal situación toda su posible expresividad»²⁶. De esta manera, la forma dona, desde ella misma, emociones significantes. Por eso para Bousoño el arte es la «contemplación desinteresada de la forma para que ésta, por sí misma, se ponga a significar»²⁷. Qué inolvidables lecciones de todo esto nos presentan *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice²⁸, y *El gran silencio* (2005), de Philip Gröning.

Imagínese cuando todo ello lo pone el cine al servicio de los problemas antropológicos, gracias sobre todo a la potencia innovadora del primer plano. La condición de espíritu encarnado o cuerpo subjetivo (Henry) del ser humano, hace que sus gestos corporales, tales como caminar, señalar o mirar, revelen los secretos de su intimidad misteriosa, nunca totalmente apresable; jamás un objeto frente a nosotros. La contribución que el cine ha hecho y sigue haciendo a este campo crucial de la antropología está aún por escribirse. Ortega decía, en un temprano ensayo de 1925, que la mirada humana es «casi el alma hecha fluido». Con su proverbial capacidad metafórica, añadía: «Bajo el arco de las cejas, como tras de la boca del escenario, párpados, esclerótica, pupila, iris integran una maravillosa compañía de teatro, que representa maravillosamente el drama y la comedia de dentro»²⁹. El cine ha dado ese vocabulario y esos modos

²⁶ C. BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid 1985, I, 83.

²⁷ *Ibid.*, 84.

²⁸ Cf. L. C. EHRlich (ed.), *An Open Window. The Cinema of Víctor Erice*, The Scarecrow Press, Lanham, Maryland, & London 2000, 175-218; C. AROCENA, *Víctor Erice*, Cátedra, Madrid 1996, 275-331.

²⁹ J. ORTEGA Y GASSET, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, en *Íd.*, *Obras completas*, Fundación José Ortega y Gasset-Taurus, Madrid 2004, II, 691-692. Cf. las siempre actuales reflexiones de A. AYFRE, *Le corps miroir de l'âme*, en *Íd.*, *Un cinéma spiritualiste. Textes réunis par René Prédal*, Cerf-Corlet, Paris-Condé-sur-Noireau 2004, 87-97.

de la mirada que echaba tan de menos el filósofo madrileño: recta, de través, prensil, blanda; la que mira más allá de lo que mira, la corta, indiferente, intensa, vaga, voluptuosa, reflexiva, clara, turbia, etc., puesto que estamos ante la parte más expresiva de la corporalidad humana. Y a esto ayuda, precisamente, la fantasía, a ver una percepción «como algo que apunta más allá de sí misma; ver en las cosas perceptibles y cercanas cosas que no estaban ante nuestros ojos»³⁰.

Con su potencia lírica, el cine —como la novela— da algo que no pueden dar todos los cálculos económicos del mundo, ciegos a la unicidad irreplicable de cada persona, de cada historia concretísima de un ser humano, de una riqueza cualitativa infinitamente mayor que todo cálculo utilitarista, ciego para penetrar en la «individualidad de las personas», en sus «honduras interiores» y en sus «esperanzas, amores y temores»; ciego «a lo que es vivir una vida humana [...], ante todo, al hecho de que la vida humana es algo misterioso y extremadamente complejo»³¹ y que pide un tratamiento acorde con el estilo propio de este fenómeno y con su enorme complejidad. Como Martha Nussbaum ha comprobado en *Tiempos difíciles*, de Dickens, «la vida humana consiste siempre en trascender los datos, en aceptar fantasías generosas, en proyectar nuestros sentimientos y actividades interiores sobre las formas que percibimos en torno»³², de modo que podamos recibirnos a nosotros mismos y a nuestro propio mundo interior.

En definitiva, un arte que se opone a todo reduccionismo de la cualidad a la cantidad, que permite mostrar los hechos de la vida desde dentro, «como investidos de la compleja significación que los seres humanos atribuyen a sus propias vidas»³³. Esta profunda exploración de la condición humana no hace sino desarrollar «la gran caridad del corazón» de que habla Nussbaum, la posibilidad de compasión para con nuestros semejantes, poniendo corazón en sus miserias y haciendo de sus vidas interpretaciones generosas y no mezquinas. Ha sido sin duda un privilegio del hombre de los siglos xx y xxi contar con una herramienta como ésta para el conocimiento de lo más hondo del ser humano: sus esperanzas, temores, anhelos, proyectos, etc. ¿Podríamos, finalmente, no sólo abrirnos a Dios a través del cine, sino —incluso— ser llevados hacia

³⁰ M. NUSSBAUM, *Justicia poética, o.c.*, 65.

³¹ *Ibid.*, 54.

³² *Ibid.*, 67.

³³ *Ibid.*, 60.

la dimensión de ultimidad que representa su misterio? Intentaré mostrar algunas pistas, ya necesariamente breves en el último apartado de este ensayo. Más en concreto, preguntándonos si habría un estilo capaz de dar expresión fílmica a la Presencia Elusiva de Dios (G. Amengual).

Una de esas pistas es atender al modo como el cine ha asumido la dramaturgia, lo que no deja de maravillar. La teología fundamental estudia como uno de sus capítulos centrales en la temática del *Homo capax Dei*, la dialéctica de la acción de Maurice Blondel. El indicio originario de nuestra apertura a la trascendencia, lo cifra el autor de *L'Action* (1893) en la desproporción o abismo entre el ímpetu de trascendencia (*voluntad queriente*) y la red enorme de nuestros proyectos concretos (*voluntad querida*) que no terminan de coincidir con aquélla. «Somos más y somos otros sin dejar de ser los mismos», ha dicho Mario Vargas Llosa³⁴. Las ficciones se ponen en pie por esta rebeldía: «La otroz dicotomía de tener una sola vida y los apetitos y fantasías de desear mil. Ese espacio entre nuestra vida real y los deseos y las fantasías que le exigen ser más rica y diversa es el que ocupan las ficciones»³⁵.

Casi todos los teóricos del guión, expertos en dramaturgia, saben que la vida que vivimos nunca es bastante para colmar la sed de trascendencia en que consistimos. Por eso parten de ahí, de esa brecha, para sacar la energía de sus historias. Uno de los máximos especialistas en la escritura de guiones y en la creación de tramas de ficción, Robert Mckee, ha podido decir que «la sustancia de una historia es el abismo que se abre entre lo que el ser humano espera que ocurra cuando realiza una acción y lo que realmente ocurre: la fisura que se produce entre las expectativas y el resultado, la probabilidad y la necesidad»³⁶. Las historias son metáforas de la vida, y el narrador es, según Mckee, «un poeta de la vida, un artista que transforma la vida cotidiana, la vida interna y la vida externa, el sueño y la realidad, en un poema cuya rima son los acontecimientos en lugar de las palabras». Si parecen abstraerse de la vida, es para descubrir su esencia sin perder su sentido y hacernos volver a ésta trascendidos; esto es, elevados y enriquecidos. Al ser una metáfora de ella, *son como* la vida, «pero no tan literal que carezca de profundidad o de significado que vaya más allá de lo

³⁴ M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, o.c., 29.

³⁵ *Ibid.*, 21.

³⁶ R. MCKEE, *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Alba Editores, Barcelona 2003, 221.

que resulta obvio para todo el mundo»³⁷. Los principios del drama emanan, pues, del corazón de la vida³⁸ y nos devuelven a él con la conciencia clara de nuestra inadecuación entre lo que somos y lo que queremos ser, insuflando en quienes lo contemplan con la recepción necesaria, el compromiso de acercar cada vez más los términos desajustados, la escisión íntima que produce «la comprobación de que somos menos de lo que soñamos»³⁹. Lo que explica, según Vargas Llosa, que los regímenes que aspiran a controlar la vida de las personas desconfíen de la ficción, puesto que «salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad»⁴⁰.

Cuando un cineasta logra crear un «universo», un mundo posible creado por la ficción, dotado de formas normativas y axiológicas que lo dan sentido⁴¹ y deja surgir eso que Henri Agel llamaba «el canto del ánima», el contemplador de la película puede elevarse sobre sí mismo hacia el ámbito de lo santo. Quién no se ha conmovido hasta ese punto con *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini (1945). Don Pietro, el valiente sacerdote protagonista que muere mártir por defender a su pueblo del terror nazi y ayudar a un miembro de la resistencia, es una «figura de Cristo en su muerte»⁴², a la que Rossellini da una forma de resurrección en los

³⁷ *Ibid.*, 44. Cf. 76: «Nos llevan más allá de lo fáctico, hasta lo esencial». También detrás de toda novela se esconde una metáfora de la vida, como ha mostrado brillantemente R. SENABRE, *Metáfora y novela*, Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, Valladolid 2005. De igual modo M. NUSSBAUM, *Justicia poética, o.c.*, 73-74: «La novela se presenta *ella misma* como una metáfora. Nos sugiere que veamos el mundo de esa manera y no de otra, que miremos las cosas como si fueran esa historia y no como nos recomiendan las ciencias sociales».

³⁸ Cf. Y. LAVANDIER, *La dramaturgia. Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid 2003, 519.

³⁹ M. VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras, o.c.*, 22.

⁴⁰ *Ibid.*, 23.

⁴¹ Tomo la noción de «universo» del campo literario, en concreto de T. PAVEL, *Representar la existencia. El pensamiento de las novelas*, Crítica, Barcelona 2005, 41-44; ÍD., *Fictional Worlds*, University Press, Harvard 1989; ÍD., *L'Art de l'éloignement*, Gallimard, París 1996; ÍD., *Fiction and Imitation: Poetics Today* 21/3 (2000) 521-541. Para la relación entre ficción y mundos posibles es indispensable L. DOLÉZEL, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Arco Libros, Madrid 1999.

⁴² LL. BAUGH, *Imagine the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, A Sheed & Ward Book, Rowmann & Littlefield Publishers, Lanham, Maryland 1997, 218. Cf. el análisis de P. FRASER, *Images of the Passion. The Sacramental Mode in Film*, Praeger, Wiertport, Connecticut 1998, 45-57.

niños que presencian su ejecución y vuelven a Roma, mientras nos deja ver la cúpula de san Pedro al fondo del encuadre. No menos figura de Cristo es Manfredi, el miembro de la resistencia que respalda y refuerza al personaje del cura y que también es brutalmente torturado y sufre el mismo destino que don Pietro por las mismas razones. Durante las terribles escenas de la tortura —que tanto desagradaban a Buñuel—, presenciada casi siempre a través del rostro sufriente del sacerdote (oyéndose fuera de campo los desgarradores y roncós gritos de dolor del reo), se nos muestra un primer plano del comunista como un crucificado y otro como un *Ecce homo*, rompiendo así, de un golpe, toda la imaginería sulpiciana de la mayoría de las películas sobre Jesús, de las que sólo honrosas excepciones se salvan del fracaso estético y teológico (dos de ellas: *Il Vangelo secondo Matteo*, de Pier Paolo Pasolini, a pesar de que corta el texto evangélico al llegar a las parábolas y lo traslada al molde de la tragedia griega, y *Jesús de Montreal*, de Denys Arcand).

Roma, ciudad abierta, muestra ese canto del alma que testimonia al verdadero *Unum necessarium*, simbolizado por ese «algo inviolable en el hombre», ese «punto puro» o «centro de vida que ni la degradación, ni la desesperanza, ni la tiranía consumen jamás del todo; algo cuyo culto debe asegurar y preservar el hombre; algo donde encuentra el respeto de sí mismo y el poder de rehacer sus fuerzas incesantemente. Sin ello todo se envilecería, todo perdería su sentido, todo se disolvería en la incoherencia y en la nada», como ha dicho Jean Claude Renard con estas palabras tan justas recogidas por Henri Agel⁴³. Ese «punto puro» o «centro de vida» que el teólogo denomina imagen de Dios en el hombre. Esta es una película que no sólo debería verse y estudiarse en los cursos universitarios de teología del cine, sino también en la enseñanza secundaria y en los procesos catequéticos de las comunidades cristianas. Asusta y entristece contemplar las dificultades que tienen las generaciones más jóvenes, acostumbradas al tipo de imágenes que criticamos al comienzo de este ensayo —y que no aguantan un plano que dure más de cinco segundos sin hacer *zapping*— con un tipo de cine como éste.

Cuando encontramos aquí, como en pocos lugares, y asistiendo ante nosotros, lo que es la experiencia moral: la liberación del miedo que atenaza e impide pensar, olvidándose de la verdad; la tentación tan humana de no querer ver con claridad, mirando para otro lado, con el fin de

⁴³ Cit. en H. AGEL - A. AYFRE, *Le Cinema et le sacré*, Cerf, Paris 1961, 8.

salvar la propia vida, en el peor de los casos, cuando se trata de una situación límite como la que presenta la película de Rossellini; o, en el mejor, y ante dilemas humanos de menor dificultad, optar por vivir sin esfuerzo y sin complicaciones o conflictos, cada vez que el valor estimado y el deber consecuente con él, ceden ante la previsión entrevista del dolor y la desinstalación fabulosa que se producirán si lo llevamos a término con valentía y lo cumplimos. Tanto don Pietro como Manfredi obedecen a la máxima de lo más originario de la experiencia moral, tan lúcidamente formulada por Miguel García-Baró en estos términos: «No sometas jamás, cueste lo que cueste, el ideal al miedo»⁴⁴. En *Roma, ciudad abierta*, el espectador receptivo que piensa después en lo que le ha emocionado primero, tiene dos ejemplos magníficos de eso que Bernard Lonergan llamaba «significación personificada», y que es, precisamente, la que se encarna en una persona, combinando todas o la mayoría de las demás formas de expresión de la significación⁴⁵. Rossellini presenta dos figuras de dignidad moral capaces de sacrificar lo pequeño de sí en el altar de la verdad, ante la cual nuestro egoísmo resulta siempre insignificante. Dos figuras que personifican la sentencia evangélica: «No tengáis miedo a los que matan el cuerpo, pero no pueden quitar la vida» (Mt 10, 28).

3. QUÉ PUEDE APORTAR LA TEOLOGÍA A LA RECEPCIÓN DE OBRAS DE ARTE CINEMATOGRAFICO

La teología, como fe que busca comprender, no tiene otro tema que la realidad del Dios vivo y verdadero⁴⁶. Al introducir en cualquier asunto la idea de Dios —«la idea más extrema, aquella más allá de la cual no existe ya ningún concepto, falso o verdadero»⁴⁷—, lo lleva a su límite, a la máxima radicalización, a la raíz última que permite abordarlo en todo su «escándalo». Y al llevar la cuestión precisamente hasta ahí, no se intenta con ello explicar, lo que casi siempre es una reducción a los elementos del esquema explicativo que se utilice, dejando casi siempre fuera,

⁴⁴ M. GARCÍA-BARÓ, *Del dolor, la verdad y el bien*, Sígueme, Salamanca 2006, 37.

⁴⁵ Cf. B. LONERGAN, *Método en teología*, Sígueme, Salamanca 1988, 68.

⁴⁶ Hasta el agnóstico Alain ha podido decir que «la teología es una dialéctica de la piedad que no reemplaza a la piedad» (ALAIN, *Definitions* [1953], en ÍD., *Les arts et les dieux*, Gallimard, Paris 1958, 1051).

⁴⁷ A. GESCHÉ, *Dios para pensar. I. El mal-el hombre*, Sígueme, Salamanca 1995, 10.

por no se sabe qué trágico destino de lo profundo, lo más importante, sino cuestionar hasta el fin.

Adolphe Gesché, el teólogo de Lovaina fallecido hace unos pocos años, piensa que llevar una cuestión hasta su límite, no sólo es propio de la epistemología responsable de cualquier saber, sino que —además—, con la introducción de la idea de Dios, «puede contribuir de forma singular a comprobar esta regla epistemológica». La teología, «ciencia de las demasías», como gustaba de decir Ernst Jünger, «es la búsqueda más propia de la verdad, que consiste en asistir a su nacimiento bajo la égida de un “exceso”»⁴⁸.

La aproximación teológica al cine es, pues, la propia de un creyente que quiere dar razón de su fe interpelado y provocado por ese laboratorio de la condición humana que es el arte cinematográfico. Es, por tanto, un acercamiento desde el interior del círculo hermenéutico de la fe cristiana. Lo que a primera vista puede parecer un estrechamiento metodológico se resuelve, en su ejercitación concreta, en una magnífica ampliación del horizonte del interpretador, a condición de no violentar con sobreinterpretaciones, «apologías» defensivas o lecturas forzadas el momento de legítima autonomía estética del «texto» artístico. En este caso, la película. La hermenéutica teológica supone que todos los «textos» —categoría que toma en el sentido más amplio (como se encuentra ya en Dilthey)— poseen, al menos implícitamente, una dimensión teológica: en su profundidad, apuntan más allá de sí —como vio Paul Tillich— al fundamento incondicionado del ser. Pero hay más. La teología se sabe un ejercicio interpretativo de los diversos lugares teológicos (Escritura, Tradición, etc.) de los que vive, los cuales la dotan de diversos paradigmas para esa labor interpretativa del cine: la original concepción de la salvación cristiana, la encarnación kenótica, las categorías de revelación, gracia, pecado, conversión, esperanza, consumación escatológica, pérdida, etc. Todas ellas permiten la elaboración de interesantes correlaciones entre los símbolos de la tradición cristiana y el «texto» fílmico. Veamos con un poco más de detalle en qué consistiría propiamente esa mirada teológica del cine.

No soy el único en proponer una aplicación analógica de la teoría medieval de los cuatro sentidos de la Escritura a la literatura y al cine. El prestigioso crítico literario canadiense Northrop Frye, ha retomado en nuestros días esa clave hermenéutica de los teólogos medievales, hasta

⁴⁸ *Ibid.* De donde son todos los entrecorchetados.

hablar de «niveles de significado»⁴⁹ y proponer «que debemos volver a la teoría tradicional, pero todavía descuidada, del significado »polisémico»⁵⁰. Es de sobra conocido cómo los medievales, cuando leen la Escritura, continúan una tradición que viene desde los padres de la Iglesia. Orígenes ya hablaba del hombre *carnal* que se detiene en la envoltura de la Escritura, frente al *espiritual*, a quien el Espíritu Santo quita el velo que cubre el sentido y le descubre el alimento espiritual de su alma, y en el libro cuarto del *Peri arjón* ya aparecen los sentidos literal, moral y alegórico⁵¹. Juan Casiano (360-465), un casi contemporáneo de Agustín, se refería ya en sus *Conlationes* (ca. 426-429), especialmente en la 14, a esta comprensión de la Escritura. Lo sorprendente de este texto, según Bernard McGinn, es que Casiano está tratando de la ciencia teórica (*scientia theoretiké*), y no lo hace en los términos de Evagrio; es decir, en los de dos tipos de conocimiento: el de las cosas creadas (*theoria physiké*) y el de lo divino (*theoria theologiké*), sino en el de los cuatro sentidos de la Escritura (literal más tropológico, alegórico y anagógico)⁵².

El ejemplo más claro de ello es la ciudad de Jerusalén. En su sentido literal se trata de la ciudad hebrea histórica situada en lo alto de una colina de Israel; alegóricamente señala a la Iglesia que anuncia la salvación mediante la palabra y los sacramentos. El sentido tropológico apunta al alma que trabaja en las obras del amor. Finalmente, en el sentido anagógico o místico, se trata de la Jerusalén Celeste —nuestra «verdadera madre», según Gál 4,26-27— como patria definitiva. Casiano utiliza también, para explicar los cuatro sentidos, la lectura de las dos esposas de

⁴⁹ Cf. N. FRYE, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Gedisa, Barcelona 2001, 227-261. Y el capítulo primero de ÍD., *Poderosas palabras*, Muchnik Editores, 1996, 33-62. También se refiere a él R. K. JOHNSTON, *Transformative Viewing. Penetrating the Story's Surface*, en R. K. JOHNSTON (ed.), *Reframing Theology and Film, o.c.*, 309-310. Y antes en ÍD., *Reel Spirituality. Theology and Film in Dialogue*, Baker Academic, Grand Rapids, Michigan 2006, 260-261.

⁵⁰ N. FRYE, *El gran código, o.c.*, 248.

⁵¹ Algunos ejemplos de cómo Orígenes alegoriza con Rahab como figura de la Iglesia pueden verse en H. U. VON BALTHASAR, *Casta Meretrix*, en ÍD., *Ensayos teológicos. II. Sponsa Verbi*, Guadarrama, Madrid 1964, 265-268.

⁵² Cf. B. MCGINN, *The Foundations of Mysticism. Origins to the Fifth Century*, Crossroad, New York 1991, vol. I, 220. Cf. J. CASIANO, *Conlationes*, 14, 8 (SC 54, 189-190). La obra clásica, insuperable en su erudición, es la de H. DE LUBAC, *Exégese médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Aubier, Paris 1959ss., en 4 vols. (para nuestro tema especialmente el 2.º).

Abraham según Gál 4,22-23. Para recordar de memoria este modo de acercarse a la Escritura corrían por entonces algunas reglas nemotécnicas para fijarlo en la mente. La más conocida se debe a Agustín de Dacia y dice así: «*Litera gesta docet, quid credas allegoria. // Moralis quod agas, quid speres anagogia*»⁵³, curiosamente citada por Benedicto XVI en el discurso que dirigió al mundo de la cultura en su reciente viaje a París (viernes, 12 de septiembre de 2008), si bien sólo citó la primera parte del dístico, para concluir: «La letra muestra los hechos; lo que tienes que creer lo dice la alegoría, es decir, la interpretación cristológica y pneumática»⁵⁴. En algunas otras versiones, el último verso reza: «*quo tendas anagogia*»⁵⁵.

Frye ha llamado la atención sobre varios pasajes de la obra de Dante en los que se encuentra resumida esta teoría de los cuatro sentidos de la Escritura. Ya en el «Tratado 2º, canción Iª» del *Convivium*, dice el Dante que los teólogos utilizan el sentido alegórico de «modo distinto al de los poetas», y que él seguirá el de estos últimos, por ejemplo, «cuando dice Ovidio que Orfeo con su cítara amansaba las fieras y llevaba tras de sí los árboles y las piedras, lo cual quiere significar que el hombre sabio con el instrumento de su voz amansaría y humillaría los corazones crueles y movería de acuerdo con su voluntad a los que carecen de la vida de la ciencia y el arte»⁵⁶. Pero quizá sea la «Carta XIII (X), al Can Grande de la Scala de Verona, el lugar en donde aparezca mejor sintetizada la teoría. Merece la pena citarse a pesar de la extensión:

«Para aclarar los puntos indicados hay que advertir que el sentido de esta obra no es único, sino plural, es decir, tiene muchos sentidos; el primer significado arranca del texto literal, el segundo deriva de lo significado por el texto. El primero se llama sentido literal; el segundo, sentido alegórico, moral o anagógico. Para que resulte más claro este procedimiento, consideremos los versículos siguientes: *Al salir Is-*

⁵³ AGUSTINI DE DACIA, O.P., *Rotulus Pugillaris*, I (ed. P. A. Walz: *Angelicum* 6 [1929] 256).

⁵⁴ BENEDICTO XVI, *Discurso en el encuentro con el mundo de la cultura en el College des Bernardins*, viernes 12 de septiembre de 2008, 6.

⁵⁵ Cf. K. L. HUGHES, *The «Fourfold Sense»: De Lubac, Blondel and Contemporary Theology*: *Heythrop Journal* 42 (2001) 452. El autor sostiene que la interpretación de Henri de Lubac tiene en la base el concepto de tradición que Blondel desarrolló en *Historia y dogma*.

⁵⁶ DANTE ALIGHIERI, *Obras completas*, BAC, Madrid 1994, 588. En la literatura actual ha hablado también de «sentido de la visión anagógica»: F. O'CONNOR, *Misterio y maneras*, Encuentro, Madrid 2007, 87, 165ss.

rael de Egipto, la casa de Jacob, de un pueblo bárbaro, se convirtió Judea en su santificación e Israel en su poder (Sal 114-115, 1). Si nos atenemos solamente a la letra, se alude aquí a la salida de Egipto de los hijos de Israel en tiempos de Moisés; si atendemos a la alegoría, se significa nuestra redención realizada por Cristo; si miramos al sentido moral, se alude a la conversión del alma desde el estado luctuoso del pecado hasta el estado de la gracia; si buscamos el sentido anagógico, se quiere significar la salida del alma santa de la esclavitud de esta nuestra corrupción hacia la libertad de la eterna gloria. Y, aunque estos sentidos místicos reciben denominaciones diversas en general, todos pueden llamarse alegóricos por ser distintos del sentido literal o histórico. Pues el nombre de *alegoría* procede del adjetivo griego *alleon*, que en latín significa *extraño o distinto*»⁵⁷.

El hecho de que esta clave hermenéutica de la exégesis medieval haya sido aplicada por críticos literarios antiguos y nuevos, permite —con las debidas cautelas— aplicarlo también al estudio teológico del cine. Todo comienza con la contemplación de la película, siempre algo derivado respecto de la cima de la experiencia estética que sería realizarla. El artista no ha creado todavía un objeto estético, sino la obra de arte, el medio que hace posible su existencia, a condición de que haya una mirada que lo reconozca como tal, que lo perciba precisamente en tanto que estético. Como ha matizado tan bien Mikel Dufrenne, la diferencia entre el objeto estético y la obra de arte reside en que ésta «es lo que queda del objeto estético cuando no es percibido, el objeto estético en el estado de posible, esperando su epifanía»⁵⁸. Cuando esa epifanía encuentra los ojos, la cabeza y el corazón del teólogo, dispuestos a dejarse afectar y emocionar por ella, despierta su imaginación anagógica, como creyente que es; y esa emoción no impide pensar luego sobre lo que le ha emocionado, precisamente porque en su condición de símbolo *da que pensar*, como gustaba de decir Paul Ricoeur. El siguiente paso es un estudio detallado del nivel «literal»; es decir, de la obra cinematográfica en cuanto tal: de sus sistemas narrativo y estilístico y la interacción entre ellos, lo que posibilitará, después, lecturas tropológicas, alegóricas o anagógicas en un itinerario cada vez de mayor profundidad.

Robert K. Johnston ha sido capaz de hacerlo incluso con un documental no estrictamente científico, sino cargado de poesía: *El viaje del*

⁵⁷ DANTE ALIGHIERI, *o.c.*, 815.

⁵⁸ M. DUFRENNE, *Fenomenología de la experiencia estética, o.c.*, I, 54.

emperador (2005), del francés Luc Jacquet⁵⁹. Esta hermosa película narra la epopeya del pingüino emperador de la Antártida por sacar adelante a su prole, en unas condiciones climáticas adversísimas. En su sentido literal no sería más que esto, pero el director ha dotado a la obra de unos planos de belleza excepcional; la narración —de un gran lirismo— ha sido escrita como si lo contaran los mismos pingüinos, etc. El espectador, al final, termina asistiendo a una parábola de la condición humana y su misterio, salvadas todas las distancias. Veamos, para finalizar, algunos ejemplos, de menor a mayor dificultad, según que sea un cine más explícita o implícitamente religioso. Empecemos por lo que gusto de llamar «cine misteriofánico».

4. EL CINE MISTERIOFÁNICO Y ALGUNOS EJEMPLOS DE IMAGINACIÓN ANAGÓGICA

Paul Schrader acuñó en 1972 el término, un poco pomposo, de «estilo trascendental»⁶⁰, estudiando las obras de los grandes maestros Yasujiro Ozu, Robert Bresson y Carl Theodor Dreyer. Con todo, una década antes que él ya hablaba con profundidad Amédée Ayfre del estilo que quiere evocar la trascendencia bajo dos formas: el estilo de la trascendencia y el estilo de la encarnación. En el primero, siguiendo el ejemplo de la liturgia, «se evoca lo invisible mejor que presentarlo», haciendo «adivinar más allá de las apariencias la filigrana oculta de una substancia sobrenatural»⁶¹. El autor está convencido con razón de que la calidad religiosa de una película (o su falta) no se debe tanto al tema en ella representado (como ocurre en el estilo sulpiciano), cuanto a la especial rela-

⁵⁹ Cf. R. K. JOHNSTON, *Reel Spirituality, o.c.*, 262-266. *Transformative Viewing, a.c.*, 312-316.

⁶⁰ Cf. P. SCHRADER, *El estilo trascendental en el cine. Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid 1999, 29: «El estilo trascendental es simplemente esto: una forma fílmica de representación general que expresa lo Trascendente».

⁶¹ A. AYFRE, *El cine y la fe cristiana*, Casal i Vall, Andorra 1962, 95. Recientemente ha vuelto sobre esta cuestión M. BIRD, *Film as Hierophany*, en J. R. MAY - M. BIRD (eds.), *Religion in Film*, The University of Tennessee Press, Knoxville 1982, 3-22; 226-228 (notas), muy influido por Tillich, Eliade, Dufrenne, Kracauer, Agel y el propio Ayfre. En página 8 habla, siguiendo a Dufrenne, de «un *Real* que subyace a lo *real*» y que «parece solicitar revelación».

ción que el valor de la trascendencia tiene con el significante del símbolo, con la forma fílmica: «Depende mucho menos de su contenido en el sentido estricto, o, mejor dicho, de su fondo, de su materia, que de su forma, o, mejor dicho, que de sus “formas”. Existe un lazo extremadamente estrecho entre los valores estéticos y los valores religiosos. Y no basta colocarlos los unos junto a los otros, simplemente; es preciso incluirlos, sin confundirlos, siendo los unos el signo eficaz, casi, me atrevería a decir, el sacramento de los otros»⁶². Y es precisamente por la *forma artística* —lo que tiene que ver con el estilo—, por donde se puede encontrar la dimensión teológica del cine, su significado espiritual.

Ayfre sitúa aquí las mejores películas de Bresson (el ciclo de la prisión: *Un condenado a muerte se ha escapado* [1956], *Pickpocket* [1959] y *El proceso de Juana de Arco* [1962], así como la espléndida *Diario de un cura rural* [1950]) y Dreyer (*La pasión de Juana de Arco* [1928], *Dies irae* [1949] y *Ordet* [1955]). La tesis de Schrader, sin embargo, mantiene que sólo Bresson sería el representante máximo del estilo trascendental, cercano a los iconos bizantinos y poeta de la resurrección, a pesar de su a veces criticado jansenismo. Mientras que Dreyer, más libre en la elección del estilo de sus películas, estaría representado por una catedral gótica, poniendo más el acento en la teología de la cruz (Juana de Arco), aunque esta tesis tiene en contra la organización de *Ordet* desde el paradigma del Misterio Pascual.

El segundo modo de cine misteriofánico lo denomina Ayfre «estilo de la encarnación»⁶³. En este caso no se sigue el modelo de la liturgia, sino el testimonio de existencias determinadas por Dios: los santos como «encarnación viviente de la caridad», sabiendo que ningún rostro humano puede igualarse al verdadero rostro de Dios que es Cristo. De nuevo Rossellini, con su maravillosa *Francesco, giullare de Dio* [1950], renuncia, como hace Dreyer con su *Juana de Arco*, a reconstruir pormenorizadamente la historia del santo, lo que no deja de tener el peligro del *biopic*, evocando más bien el espíritu evangélico del franciscanismo (el santo de Asís sale poco en la película) propio de *I fioretti*. Hacia el final de la película, el tirano Nicolaio (Aldo Fabrizi, el mismo actor que interpreta a don Pietro en *Roma, ciudad abierta*) manda torturar al fraile Ginepro, quien soporta el trance con candorosa alegría porque «las almas se con-

⁶² A. AYFRE, *Dios en el cine*, Rialp, Madrid 1958, 35.

⁶³ Cf. para lo que sigue A. AYFRE, *El cine y la fe cristiana*, o.c., 98-101.

quistan con el ejemplo y no con la palabra»; a lo que un sacerdote replica: «Si así es Ginepro, como será Francisco». Es de suponer que alguien le diría a éste algo parecido: «Si así es Francisco, cómo será Cristo». Ginepro se convierte poco a poco en el centro que articula dramáticamente la película. Va encarnando la santidad en hechos a lo largo de su progresión dramática, lo mismo que hace Francisco, a quien se ve recoger a un pajarillo caído, enseñar a orar a Giovanni el Simple y abrazar y besar a un leproso en una de las secuencias más conmovedoras de la cinta, casi sin palabras: Francisco está orando tumbado en el suelo, pidiendo a Dios identificarse con su Hijo crucificado. En esto aparece un leproso, al que sigue con sigilo y a quien se adelanta y abraza, para caer rendido en adoración en un prado florido, mientras repite: «Mi Dios y mi todo», al tiempo que la cámara se eleva en panorámica hacia un cielo luminoso y lleno de nubes⁶⁴. Este estilo es, según Ayfre, más difícil de manejar que el de la trascendencia, pues mostrar cómo el «hombre supera infinitamente al hombre» ha llevado a muchas películas a fracasar en el intento, mostrando demasiado a las claras que «hay un desacuerdo y a veces un abismo entre la plenitud religiosa de esos textos y la manera con que son traducidos al lenguaje fílmico»⁶⁵.

Dos ejemplos más tomados de la comedia norteamericana reciente: *Atrapado en el tiempo* (1993), de Harold Ramis, y *Toy Story* (1995), de John Lasseter⁶⁶. Dos películas imposibles pero verosímiles de las que se puede aprender muchísimo, a condición de recuperar una cierta «segunda ingenuidad». A veces se puede resbalar y pasar de largo sobre obras interesantísimas para el trabajo teológico como éstas porque se miran con el prejuicio de que son comedias y además fantásticas. Desde el punto de vista de la dramaturgia lo tienen casi todo, y son dos casos magníficos para estudiar los «arcos de transformación» de los personajes. *Atrapado en el tiempo*, título español de *Groundhog Day* («El día de la mar-

⁶⁴ Cf. el hermoso análisis de J. L. GUARNER, *Roberto Rossellini*, Fundamentos, Madrid 1985, 71-81.

⁶⁵ A. AYFRE, *El cine y la fe cristiana*, o.c., 101, donde añade: «Muy raras son [las películas] que llegan a convencernos de que los personajes que evocan polarizan en ellos una potencia misteriosa, una virtud sagrada, que estarían encargados de revelarnos» (paréntesis mío).

⁶⁶ De ellas ha podido decir Y. LAVANDIER, *La dramaturgia*, o.c., 233: «Estas obras merecen atención y respeto, en primer lugar porque enseñan, y en segundo lugar porque son muy difíciles de escribir».

mota»), cuenta la historia de Phill Connors (Bill Murray), un presentador del tiempo en un canal de televisión. El hombre es ingenioso y un poco cínico. Le encargan cubrir la información del «Día de la marmota» en un pueblo de Pennsylvania. Cuando al día siguiente despierta en el hotel donde se hospeda, hace la terrible experiencia de que todo se repite exactamente del mismo modo que el día anterior: está atrapado en el tiempo. El guión de Harold Ramis y Danny Rubin es asombroso, de una inteligencia y una inventiva constantes, totalmente verosímil. A pesar de la larga duración, pues su tercer acto —siguiendo el paradigma de Syd Field— se estructura a su vez en tres mini actos, no aburre en ningún momento. La maldición de vivir siempre el mismo día y con las mismas personas, la aprovecha Phill para conocer mejor a quienes le rodean, sobre todo a la guapa Rita (Andie MacDowell), a la que tratará de conquistar de mil maneras. Finalmente el maleficio se deshace cuando Phill sale de sí mismo y sirve a los demás; cuando logra amar de verdad.

Al amparo de esta aparente «ligereza», *Atrapado en el tiempo* es una honda meditación sobre la felicidad, la rutina, el tiempo, la identidad, el cambio (los arcos de transformación) desde una situación inicial de egocentrismo cínico, hasta un estadio final de amor verdadero y de solidaridad ante los problemas de los otros. Hay una escena en la película, conmovedora y cómica a la vez, que revela con mucha claridad la metáfora radical de *Atrapado en el tiempo*. En el bar de una bolera, el protagonista está tomando unas copas con dos fracasados con los que ha hecho amistad pero que no viven el mismo problema que él. Uno de ellos le dice a Phill: «Yo diría que tú eres de esos tipos del vaso medio vacío». A lo que éste responde con una pregunta: «Qué haríais vosotros si estuvierais atrapados en un lugar y cada día fuera el mismo y nada de lo que hicierais importase»; a lo que el otro perdedor añade resignado, mientras su compañero se bebe de un golpe un trago de whisky: «Ese es el resumen de mi vida».

El cine muestra aquí de una manera prodigiosa cómo los seres humanos nos encerramos en nosotros mismos, en nuestros rígidos esquemas y rutinas, en las mismas complicaciones psicológicas, en nuestras autojustificaciones, dejándonos vivir, instalados en lo que Miguel García-Baró ha llamado en muchos lugares de su obra *actitud primordial*; es decir, la que no cuenta con nuestra precariedad en el mundo, con la finitud de todo y de nuestra vida en él. *Atrapado en el tiempo* muestra una posible salida a semejante actitud vital: el conocimiento de sí, la autenticidad

para salir de uno mismo en un acto de trascendimiento hacia los demás para ayudarles. Cuando Phill hace eso⁶⁷, consigue el amor de Rita, la productora de su informativo, y la maldición se rompe⁶⁸. Como ha dicho Antonio Sánchez-Escalonilla, refiriéndose a esta película: «El hombre sólo es feliz cuando busca el bien de los otros, aunque la realidad sea tan rutinaria y desesperante como el propio *día de la marmota*»⁶⁹. La aparente ligereza de esta comedia fantástica puede hacer olvidar que se está ante una figura grandiosa del amor como redención del tiempo, de un verdadero rebasamiento hacia el mundo del sentido y que, con todo acierto, García-Baró denomina *actitud fundamental*, lugar por excelencia de la experiencia de Dios y condición que hace posible nuestra constitución simbólica, imposible en la actitud primordial en la que no se da la resonancia que haga posible percibir anagógicamente la relación entre lo visible y lo invisible de la analogía, de modo que algo pueda transfigurarse en palabra y símbolo⁷⁰.

Y otro tanto puede decirse de *Toy Story*⁷¹. Todavía aquí puede despistar más el hecho de que estemos ante una película fantástica de animación y de aventuras, aparentemente destinada a los niños. Si sólo nos quedamos con la apariencia de lo que vemos, con su argumento, *Toy Story* cuenta cómo la familia de Andy decide mudarse de casa. Los juguetes del niño hacen una reunión para ultimar los detalles de la mudanza, mientras recuerdan que es el cumpleaños de su joven dueño. La mayoría teme ser desplazado por un nuevo juguete que atraiga toda la atención de Andy. Especialmente Woody, el *cowboy* guardián de ese microuniverso, quien se muere de celos ante la irrupción de Buzz Lightyear (repárese en el nombre), un increíble muñeco de acción que se cree un héroe espacial y

⁶⁷ Puede ayudar porque, gracias a la ficción y a un guión casi perfecto, tiene el don de adivinar el futuro al haber vivido muchas veces las mismas situaciones.

⁶⁸ Cf. Y. LAVANDIER, *La dramaturgia*, o.c., 255.

⁶⁹ A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Estrategias de guión cinematográfico*, Ariel, Barcelona 2004, 59.

⁷⁰ Cf. M. GARCÍA-BARÓ, *Vida y mundo*, o.c., 92-93: «Nos damos cuenta de pronto, por expresarlo así, de que la realidad es el más pequeño de tres círculos concéntricos, el segundo de los cuales en extensión es el círculo del *sentido*; el cual, a su vez, cae todo él en el interior del más grande: la *vida* (o la *conciencia*). ¿Hay, todavía, un cuarto, un quinto círculos, que se llamen, por ejemplo, la *historia*, la *creación?*». Lo que lleva al autor a hablar más que de reducción, como hizo Husserl, de *rebasamiento* como lo más propio de la actitud fenomenológica (cf. *Ibid.*, 99).

⁷¹ Cf. A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Estrategias de guión cinematográfico*, o.c., 64-65.

no lo que realmente es: un regalo de cumpleaños al que, por otra parte, comienzan a admirar los demás muñecos de Andy. Hasta tal punto llegan los celos de Woody que planea un accidente que los demás interpretan como un intento frustrado de asesinato. Debido al accidente, ambos —el realista Woody y el idealista Buzz— vienen a terminar en la habitación de Sid, un niño especialista en destrozar con sadismo sus juguetes. Es ahí, en esa habitación de los horrores, donde Buzz sufre una dolorosa pero liberadora iniciación, mientras espera su hora fatal: descubre que tan sólo es un muñeco de acción y no un héroe. Woody le convence de lo importante que es ser el juguete de un niño, pues ese es el fin para el que han sido hechos, lo que hace que se reconcilien y se hagan muy buenos amigos, pudiendo escapar con vida del cuarto de Sid y vivir mil peripecias hasta venir a parar al coche de Andy, con quien vivirán felices.

Gracias a la subtrama de amistad entre Woody y Buzz, se puede mirar más al fondo de la simple apariencia del argumento y encontrar interesantes «gérmenes de pensamiento», donados por el símbolo que ha creado la dramaturgia. Como ha dicho con toda razón Yves Lavandier, «una obra dramática es ya en sí misma una obra simbólica, a caballo entre el mundo real y el mundo imaginario»⁷². Por este motivo, por el hecho de ser ya en sí mismo un símbolo, le parece a este autor, creo que con razón, un tanto redundante introducir símbolos dentro de lo que ya lo es, o intentar intelectualizar la dramaturgia, como sucede en el teatro de Berthold Brecht. Ricoeur hablaba de «emoción significativa» y de que el símbolo da que pensar; es decir, que es una fuente de donación de sentido y que da cifrados los «temas» del pensamiento. *Toy Story* lo hace a la perfección. Y de un modo especial con la subtrama a la que se ha hecho referencia más arriba: el conflicto entre el realista («sólo eres un juguete») y el idealista («puedo volar»)⁷³, que se verá agravado en el mundo desconocido y peligroso de la habitación de Sid. Ante la perspectiva mortal de éste, Woody y Buzz comienzan a intimar al vivir una misma situación que pide la solidaridad y el trascendimiento mutuos. Al final, logran salvarse el uno al otro.

Según Sánchez-Escalonilla, la clave de su reconciliación está en el diálogo que ambos mantienen la noche antes de la programada muerte de Buzz. Woody le dice que fue hecho para hacer feliz a Andy, a quien antes

⁷² Y. LAVANDIER, *La dramaturgia*, o.c., 377.

⁷³ Cf. A. SÁNCHEZ-ESCALONILLA, *Estrategias de guión cinematográfico*, o.c., 64.

ignoraba. Que si se fija, podrá ver su nombre impreso en la suela de su bota con tinta indeleble y que es de su joven dueño para siempre; descubrimiento que le devuelve las ganas de vivir y el sentido de su existencia de juguete. Desde ese momento ya no tiene tiempo que perder, porque el niño Andy los necesita. Woody, el *cowboy*, se redime de su culpa al liberarse de los celos posesivos y reconciliarse con Buzz, en el que ve ahora al mejor amigo que ha tenido jamás. Para Buzz, finalmente, la misión para la que está en el mundo no consiste ya en aspirar a grandezas galácticas que superan su capacidad, sino en conseguir la felicidad de un niño. «De las dos historias interiores», concluye Sánchez-Escalonilla, «el arco de transformación de Buzz es el más radical y pone de manifiesto el tema del guión: la felicidad consiste en buscar siempre la felicidad del otro. Y esto tiene mucho que ver con el heroísmo»⁷⁴. El teólogo sabe que no hay apertura a Dios sin existir de una forma nueva, sin el «arco de transformación» de la conversión, de ese giro de 180° como consecuencia de haber sido encontrado por él. Conversión que supone también una sana aceptación de sí mismo pues, como dice el libro de la *Sabiduría*: «Tú tienes compasión de todos, porque todo lo puedes, y pasas por alto los pecados de los hombres para que se arrepientan. Porque amas todo cuanto existe, y no aborreces nada de lo que hiciste; pues, si odiaras algo, no lo habrías creado [...] Señor, amigo de la vida» (11, 23-26). Quien ha impreso su imagen en nosotros con el fuego del Espíritu impulsa a caminar hacia la semejanza y a reproducir en nosotros la imagen de su Hijo, siendo para los demás porque se es todo para él.

En este sentido son muy interesantes los análisis de Lloyd Baugh intentando rastrear figuras de Cristo en películas aparentemente profanas: «El perfil de la figura de Cristo en el cine puede incluir un número de elementos o dimensiones, todas las cuales pueden ser reconocidas, por una parte, en la totalidad de su significado en Jesús el Cristo; y, por otra, de una menor amplitud en la figura de Cristo representada en la película en cuestión»⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*, 65.

⁷⁵ L. BAUGH, *Imaging the Divine*, o.c., 205. Cf. N. P. HARLEY, *Cinematics Transfigurations of Jesus*, en J. M. MAY - M. BIRD (eds.), *Religion in Film*, o.c., 61-78, 231-232 (notas); M. GRAFF, «Christus Inkognito: Eine Theologische Spurensicherung im Film», en *Jesus in der Hauptrolle. Zur Geschichte und Ästhetik der Jesus-Filme*, Katholisches Institut für Medien Information, Köln 1992, 48-77 (sobre *El hombre elefante* y otros); P. MALONE, *Movie Christs and Antichrists*, Crossroad, New York 1990; G. LANGENHORST, *Jesus ging nach Hollywood. Die Wiederentdeckung Jesu in Literatur und Film der Gegenwart*, Patmos, Düsseldorf 1998.

Estas figuras de Cristo que Baugh encuentra en las películas, no reflejan la totalidad del acontecimiento Jesucristo, sino sólo algunos aspectos o misterios de él⁷⁶. Se debe proceder con sumo cuidado en dichos análisis, con el fin de no caer en sobreinterpretaciones impuestas a la obra fílmica⁷⁷. Las obras recientes en el campo emergente de la teología y el cine o la literatura señalan, como una dificultad real, el hecho de ser espectadores tan entusiastas que veamos figuras de Cristo hasta en los lugares más insospechados, imponiendo la simbólica cristiana a dichas películas, lo que nos impediría escuchar lo que ellas nos dicen desde sí mismas⁷⁸. Para evitar este peligro, debe encontrarse en la película un signo o indicio que pueda funcionar como clave hermenéutica para la lectura teológica⁷⁹.

A este respecto, Robert K. Johnston ha interpretado *Titanic* (1997), de James Cameron (un cine de «palomitas» que no debe subestimarse, aunque contenga una historia de amor un tanto almibarada), de forma anagógica o tropológica, como venimos proponiendo, de modo que ve en esa historia de amor la figura de Cristo «inocente» y joven que sacrifica su vida para que Rose (la humanidad) pueda vivir. Cuando ésta, ya anciana, termina de relatar su historia, afirma: «Me salvó en todos los sentidos en que una persona lo puede ser»⁸⁰. Llama la atención que Johnston no señale un dato explícito pero cifrado que corroboraría su interpretación. Cuando el barco está ya hundiéndose (la épica del hundimiento es quizá lo mejor de la película), el director de la pequeña orquesta que decide quedarse y seguir tocando, anima a sus compañeros a interpretar *Orfeo*. Para muchos padres de la Iglesia era una figura de Cristo que baja a las profundidades abismales para rescatar a su humanidad querida⁸¹. Ade-

⁷⁶ En L. BAUGH, *Imaging the Divine, o.c.*, 205-225, se ofrecen algunas de esas figuras con las películas correspondientes.

⁷⁷ Sobre este problema se encontrarán valiosas sugerencias, preferentemente literarias, en los ensayos recogidos por U. Eco (ed.), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Madrid 1997. Y también C. DEACY - G. WILLIAMS ORTIZ, *Theology and Film. Challenging the Sacred/Secular Divide*, Blackwell, Oxford 2008, 3-75; L. BAUGH, *Cine profano, cine religioso: Teología y Catequesis* 59 (1995) 29.

⁷⁸ Cf. C. DEACY, *Theology and Film*, en C. DEACY - G. WILLIAMS. ORTIZ, *Theology and Film, o.c.*, 5-8.

⁷⁹ «Señal narrativa» lo ha llamado N. P. HURLEY, *Cinematics Transfigurations of Jesus, a.c.*, 66.

⁸⁰ Cf. R. K. JOHNSTON, *Transformative Viewing. Penetrating the Story's Surface, a.c.*, 304-321, esp. 316-317.

⁸¹ Cf. H. RAHNER, *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Herder, Barcelona 2003, 84: «Cristo crucificado es el "verdadero Orfeo" que sacó a la humanidad de las pro-

más, Jack es el único que sube al barco de un salto, mientras todos los demás pasajeros lo hacen mediante rampas de acceso. En definitiva, que la cantidad ya más que notable de bibliografía y datos acumulados están pidiendo perfilar un método teológico más riguroso; pero eso se intentará en otra ocasión. Sea como sea, no cabe duda de que el cine proporciona a la reflexión creyente que llamamos teología, infinitas sugerencias para seguir pensando y un «lugar» más donde abrirse a Dios y reconocerle como lo Único Necesario.

fundidades del oscuro Hades como si fuese su prometida»; imagen que llega hasta el poeta anónimo del siglo XII: «Su sumo propósito fue liberar / la novia de los abismos más profundos, / fue mérito de nuestro Orfeo» (*ibid.*, 85).