

De la realidad por llegar

Conatos de trascendencia en tiempos de la pantalla global

Francisco José García Lozano

Facultad de Teología. Granada
E-mail: franciscojgl@hotmail.com

Recibido: 30 julio 2012
Aceptado: 25 agosto 2012

RESUMEN: En este artículo se nos ofrecen las claves de lo que es y significa el cine espiritual. Próximo en apariencia al cine religioso, se diferencia de éste en cuanto que sirviéndose del «tercer sentido» es capaz de crear y ofrecer al espectador «conatos de trascendencia», que por medio del estasis establece la imagen de una segunda realidad, y de representar lo completamente otro. Llenando, a su vez, el corazón humano y acercándolo a nuevas fuentes de sentido.

PALABRAS CLAVE: cine religioso, cine espiritual, conatos de trascendencia, tercer sentido, numinoso, T. Malick, A. Sokorov y A. Akaurismäki.

The reality which is to come Striving towards transcendence in times of Global Screen

ABSTRACT: This article offers the keys to understanding what spiritual cinema is and what it means. Although it resembles religious cinema, spiritual film differs in that it is capable, through its use of the third sense, of leading to spectators striving towards transcendence which displays, through stasis, an image of a second reality. It is also capable of representing the other fully. At the same time, it fills the human heart and brings the heart closer to new sources of meaning.

KEYWORDS: religious film, spiritual cinema, striving towards transcendence, third sense, numinous, T. Malick, A. Sokorov and A. Akaurismäki.

Introducción

La obsesión por la imagen en movimiento, emulando al máximo posible la realidad, ha perseguido al hombre desde que es hombre. Desde los primeros relatos al calor de una hoguera, utilizando sombras proyectadas para ilustrar lo

narrado, cuyas formas e imágenes móviles imitan las de seres y acontecimientos reales, esa obsesión tiene algo de impulso fáustico por sustituir lo real por lo ficticio. La aparición del cine a finales del siglo XIX con los hermanos Lumière y su proyección de *L'arrivée d'un train à La Ciotat* en 1895, su-

puso un gran impacto social y ha marcado todo el siglo XX con una aureola de magia, misterio y creación de la realidad, por la que podemos afirmar que pocos inventos a lo largo de la historia de la Humanidad, si exceptuamos la imprenta, han dejado tanta huella.

El cine supone una forma más de aproximación a la realidad del hombre, al misterio de lo humano, poliédrica e imprecisa, a veces, pero muy elocuente y de un gran poder de comunicación. Es ésta una dimensión antropológica del cine que expresa aspectos más o menos significativos de la condición humana¹. De hecho, el cine es por excelencia el lugar de lo particular con alcance universal: un lenguaje metafórico, lleno de alegorías y símbolos y, por tanto, abierto a diversos niveles de interpretación. Una película es, como cualquier otra forma de discurso, un pozo semántico sin fondo que reclama para sí un abordaje reflexivo de su *inmanencia* estética².

¹ «Puede haber una antropología cinematográfica, porque el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un análisis del hombre, una indagación de la vida humana», en J. MARIAS, *Reflexión sobre el cine*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1990, 22.

² J. AUMONT y M. MARIE, *Análisis del film*, Paidós, Barcelona 1990, 59ss.

Como gustaba decir a Wittgenstein, «el sentido del mundo debe quedar fuera del mundo»³ y, aunque no podamos decirlo, se muestra en una realidad opaca que no llega, pero que está por llegar. La imagen, el cine, apunta mejor que ninguna otra realidad a ello. La imagen es signo y como signo apunta a algo fuera de sí, que representa y sustituye. Pero sólo algunas imágenes-signos poseen la categoría de símbolos, que son los que donan un sentido segundo. Dicho sencillamente, sólo algunas imágenes-signos dan que pensar: «El símbolo da qué pensar, hace una llamada a la interpretación, precisamente porque dice más de lo que no dice y jamás termina de decir»⁴.

Establecido este principio de realidad fílmica, en el presente artículo nos proponemos mostrar algunos ejemplos de cierto tipo de cine abierto a la trascendencia o al sentido espiritual de lo humano⁵, se-

³ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 6.41.

⁴ P. RICOEUR, «Estructura y hermenéutica», en *Los conflictos de las interpretaciones*, FCE, Buenos Aires 2003.

⁵ Tenemos como trasfondo la distinción que hace Pedro Sánchez Rodríguez entre *cine religioso* y *cine espiritual*: «El cine religioso cristiano se caracteriza porque, argumentalmente, trata temas bíblicos, vidas de santos o de personajes

ñalando algunos de los aspectos que lo definen: la justicia, el mal, la libertad, el perdón, la bondad... Los presentamos como conatos de una posible hermenéutica inmanente de la trascendencia⁶.

El desde dónde

La televisión y la revolución de la difusión digital de la imagen del último cuarto del siglo XX, las herederas del cine, justo cuando parecía que lo iban a condenar al museo de antigüedades, han con-

que son testimonio por su fe o vida eclesial. (...) A su vez, el *cine espiritual*, argumentalmente, se caracteriza por las cuestiones antropológicas que trata, tales como la lucha del bien contra el mal, la búsqueda de la libertad, la posibilidad del perdón. Estilísticamente, *se preocupa por la experiencia estética de la belleza como acercamiento a lo sagrado e incorpora símbolos abiertos a una interpretación trascendente*», en *Vida Nueva*, n.º 2.746, marzo 2011 (cursiva nuestra).

⁶ «El cine, con su fuerza expresiva y con la capacidad narrativa propia que le compete, puede enriquecer la investigación teológica; puede presentarle las instancias típicas de una época y hacerle conocer el *sensus hominis* que encierra en sus secuencias», en «Cine y teología: una provocación recíproca», en *Simposio «Arte, vida y espectáculo cinematográfico»*, http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/cultr/documents/rc_pc_cultr_06031999_doc_i-1999-sym_en.html (22-5-2012).

seguido resucitarlo y hacerlo omnipresente en todos los medios y espacios vitales⁷. La modernidad cultural del siglo XX vino acompañada del arte moderno y las vanguardias, constituyéndose una cultura radicalmente nueva, con el rechazo de todas las tradiciones de la profesión, de todas las formas clásicas de expresión, de todos los estilos vigentes, en todos los dominios de la cultura. Igualmente aparecen las primeras configuraciones de lo que la Escuela de Frankfurt llamará «industria cultural», es decir, el lanzamiento de obras reproducibles, entre ellas el cine, destinadas al mercado de gran consumo y caracterizada, según ellos, por ser inauténticas, mediocres, estandarizadas y sin más papel que «legitimar la porquería que producen deliberadamente»⁸. La bicefalia de lo cultural en el siglo XX, esto es, la ruptura y revolución frente al mercado y la fagocitación indiscriminada de la misma por la cultura industrial, ha producido más de una suspicacia en la intelectualidad, ya que lo cultural, a semejanza de cualquier otro producto fabril, se ha visto in-

⁷ Cf. G. LIPOVETSKY y J. SERROY, *La pantalla global*, Anagrama, Barcelona 2009.

⁸ M. HORKHEIMER y T. W. ADORNO, «La industria cultural. Ilustración como engaño de masas», en *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid 1999, 166.

serto en la estandarización y la producción en serie.

La cultura ha sido desde siempre, y en concreto el arte, un potente configurador de lo social y, sin embargo, la desintegración del mismo concepto de «cultura» ha generado una nueva gramática ambigua y difícilmente encuadrable en una definición unívoca⁹, además de que «en la actualidad existe una tendencia a designar con este término todas las actividades que realiza el hombre, aún las más negativas: cultura de la droga, cultura de la violencia o cultura de la muerte»¹⁰. Incluso polarizaciones terminológicas como «cultura de masas»-«cultura de élite» comienzan a tornarse difusas y desfasadas, con los medios masivos de comunicación. La cul-

tura de élite no desaparece con el surgimiento de la cultura de masas, sino que, muy por el contrario, se suma a la cultura creada por y para los *media*¹¹. La cultura de masas, que no excluye a la élite pero sí incluye a muchas más franjas de la sociedad por ser una cultura comercializada, induce a que la mayoría de la población alcance la producción estandarizada de la cultura a través de los medios de comunicación. Como consecuencia de ello, la cultura también se democratiza y hay un mayor acceso al hecho cultural.

En consonancia con esto, el cine, como señalaba agudamente Malraux en los años sesenta, se comienza a ver como «un arte, pero también como una industria». El cine, considerado como arte unánimemente, resulta ser también una industria y, sin embargo, puede reencontrarse con lo artístico permanentemente, como profetizaba W. Benjamin en *El arte en la época de la reproductibilidad técnica*¹², donde entiende, a diferencia

⁹ «Podemos distinguir una gama de significados que va: desde 1) un estado de desarrollo de la mente, como es el caso de una persona con cultura, una persona culta; hasta 2) los procesos de este desarrollo, como es el caso de los intereses culturales y las actividades culturales, y 3) los medios de estos procesos, como las artes y las obras humanas intelectuales en la cultura. Este último es el significado más común en nuestra propia época, aunque todos se utilizan», en R. WILLIAMS, *Sociología de la cultura*, Paidós, Barcelona 1994, 11.

¹⁰ F. RODRÍGUEZ PASTORIZA, *Cultura y televisión: una relación de conflicto*, Gedisa, Barcelona 2003, 12.

¹¹ Un texto denso, complejo y serpenteante que habla de la superación de criterios estándares de valoración cultural y de obsolescencia de patrones en E. FERNÁNDEZ PORTA, *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Anagrama, Barcelona 2010.

¹² Cf. W. BENJAMIN, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid 1990.

de Horkheimer y Adorno, que para analizar la cultura de masas es necesario comprender ante todo el nuevo modo de percepción de la realidad y de experiencia de lo social con que ésta se origina¹³.

Una última perspectiva, la de Umberto Eco, afirma que existen dos posturas ante la cultura de masas: por un lado, los *apocalípticos*, para los cuales la cultura es un hecho aristocrático, produciendo su extensión una anticultura; y, por otro, los *integrados*, para los cuales estamos en una época de extensión de la cultura, beneficiosa para todos, no planteándose si esta extensión nace de abajo o de arriba. «El Apocalipsis es una obsesión del *dissenter*, la integración es la realidad concreta de aquellos que no disienten»¹⁴. En el fondo, argumentaba Eco, la posición apocalíptica es un consuelo para el lector, que cree formar parte de

una pequeña comunidad de críticos elevada sobre la vulgaridad de la cultura de masas. Lector y autor serían, así, representantes de la cultura elitista o aristocrática.

Concluyendo esta panorámica, podemos afirmar que hoy, bajo la metáfora de la «pantalla», caminamos hacia el *homo pantalicus*¹⁵ como nueva evolución de lo humano, ya que nace, vive, trabaja, se divierte, envejece y muere rodeado de pantallas: la *pantallasfera*¹⁶. Es pantallasfera la sofisticada e intangible red de un mundo audiovisual paralelo que sirve de entretenimiento, información, comunicación y formación¹⁷.

¹⁵ G. LIPOVETSKY y J. SERROY, *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*, Anagrama, Barcelona 2010, 83.

¹⁶ G. LIPOVETSKY y J. SERROY, *La pantalla global*, 11.

¹⁷ «El primer areópago del tiempo moderno es el mundo de la comunicación, que está unificando a la humanidad y transformándola –como suele decirse– en una «aldea global». Los medios de comunicación social han alcanzado tal importancia que para muchos son el principal instrumento informativo y formativo, de orientación e inspiración para los comportamientos individuales, familiares y sociales», en JUAN PABLO II, *Redemptoris missio*, 7 de diciembre de 1990, n. 37, http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/encyclicals/documents/hf_jpii_enc_07121990_redemptoris-missio_sp.html (22-5-2012).

¹³ «Para la razón ilustrada, la experiencia es lo oscuro, lo constitutivamente opaco, lo impensable. Para Benjamin, por el contrario, pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con la masa y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia», en J. MARTÍN-BARBERO, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, Ediciones G. Gili, Barcelona 1987, 56.

¹⁴ U. ECO, *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona 1993, 28.

Pues bien, todo lo anterior invita, entre otras cosas, a efectuar una seria revisión didáctica y actualizadora de los lenguajes entre la teología y la cultura, como también a incluir pistas que hagan de puente entre ambas, así como a analizar las mostraciones de la trascendencia que, en muchas ocasiones, es la que orienta y da sentido a lo visible. Como señala Steiner, en un ámbito artístico «donde la presencia de Dios ya no es una suposición sostenida, donde su ausencia ya no es un peso sentido y, de hecho, abrumador, ya no pueden alcanzarse ciertas dimensiones del pensamiento y la creatividad»¹⁸. Y, sin embargo, la presencia real (una «suposición sostenida») o la ausencia real («un peso abrumador») de Dios, hacen que lo artístico fílmico esté en condiciones de soportar una mirada personal propiamente humana, una mirada que incluya la trascendencia¹⁹.

¹⁸ G. STEINER, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona 1991, 278.

¹⁹ La profunda interacción entre ambas realidades queda patente en la multitud de publicaciones que abordan tal temática, por mencionar las más recientes: G. GARRETT, *El Evangelio según Hollywood*, Sal Terrae, Santander 2008; J. ORELLANA *Como un espejo. Drama humano y sentido religioso en el cine contemporáneo*, Encuentro, Madrid 2004; P. SÁNCHEZ RODRÍGUEZ,

En busca del tercer sentido 1: *locus theologicu*

Roland Barthes, en 1970, en la revista *Cahiers du Cinéma*, publicó un texto titulado «El tercer sentido»²⁰, donde asumía el reto de observar meticulosamente los procesos de percepción y sus repercusiones desde distintas perspectivas analíticas. En este texto identifica tres niveles de sentido: el primero es el nivel de *comunicación*, el segundo el de *significado* y el tercero el de *significancia*. El primero proporciona información, indica cuáles son los objetos importantes. El segun-

Dios, la muerte y el más allá en el cine contemporáneo, PPC, Madrid 2007; C. MARSH y G. ORTIZ, *Explorations in Theology and Film. Movies and Meaning*, Blackwell, Oxford 1997; L. CASTELLANI, *Temi e figure del film religioso*, Leumann, Torino 1994; J. R. MAY (ed.), *La nueva imagen del cine religioso*, Universidad Pontificia, Salamanca 1998; P. RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, Cuadernos Fe y Secularidad, Santander 2001; M. CLAVERAS, *La pasión de Cristo en el cine*, Encuentro, Madrid 2010; G. GARRETT, *La fe de los superhéroes. Descubrir lo religioso en los «comics» y en las películas*, Sal Terrae, Santander 2009; C. NEAL, *El evangelio según Harry Potter*, Obelisco, Barcelona 2007. Asimismo otras actividades como *La Semana y Muestra de Cine espiritual*, en <http://www.semanacineespiritual.org/>

²⁰ Cf. R. BARTHES, «Le troisième sens», en *Cahiers du Cinéma* (1970). Recogido en *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Paidós, Barcelona 1995, 49ss.

do nivel dice lo que significa el objeto, donde el significado se basa en un léxico común y es intencional; en este nivel se descifran los signos. En el tercer nivel, por su parte, tiene lugar la significancia, que, al igual que la interpretación, es un acontecimiento; extrae un sentido no obvio, que se da por añadido, como un suplemento a la intelección, sólo que en ella las personas están más pasivas que en la interpretación. La significancia saca al significante del flujo narrativo y él mismo no tiene cabida en los códigos que gobiernan la circulación de los signos, que es el lugar de lo estable, lo general y lo obvio.

El *tercer sentido*, pues, contrariamente a los signos, es inestable, fugitivo y errático, y como tal requiere una lectura vertical del significante que lo separa de la serie horizontal de signos, el contexto, en la que aparece. La disyunción molesta, subvierte, es indiferente a la ley de la narración y discontinua con ella. Barthes califica este sentido de «obtuso»; al superar la perpendicular, puede parecer que un ángulo obtuso abre indefinidamente el campo del sentido, superando los sentidos obvios del conocimiento y la cultura. Este *tercer sentido*, para Barthes, es huidizo, ya que no se deja atrapar por ningún metalenguaje. Así, frente a la

obviedad de los dos primeros sentidos, se impone el tercer sentido, el sentido obtuso, que surge de la representación misma que la excede y que no puede ser representada, pero sí experimentada. Como el mismo Barthes señala, «igual incertidumbre se experimenta cuando se pretende describir el sentido obtuso (dar una idea acerca de dónde viene o adónde va); el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación»²¹.

Consecuentemente, el cine no es un momento aislado, sino un elemento generador de ideas a partir de que es vivido, motivando al pensamiento a ir en busca de resonancias. Así, la experiencia estética que genera el cine no es otra cosa que una forma de conocimiento, una vivencia singular, una experiencia pura no conjugable, incrementada por lo «obtuso» barthesiano como indicador simbólico de trascendencia; un sujeto intencional desde el momento en el que interpreta lo próximo y lo lejano desde y hacia el filme, lo que le hace significar a su vez una realidad. Así, como señala I. Zu-

²¹ Cf. R. BARTHES, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, 61.

malde, «(...) puede afirmarse que una de las materias que mayor interés y discusión viene suscitando de un tiempo a esta parte en el ámbito de la reflexión cinematográfica tiene que ver precisamente con la intrincada fenomenología de lo patémico fílmico que atrae nuestro interés. Controversia cuyo epicentro se sitúa en conceptos marcadamente divergentes acerca del modo en que los textos fílmicos activan, promueven y administran la emotividad del espectador empírico»²². El cine retroalimenta lo que somos, como elemento subversivo, generando incluso espacios de interrogación teológica²³.

²² I. ZUMALDE, *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, Cátedra, Madrid 2011, 72-73.

²³ «Todo arte y literatura de calidad empiezan en la inmanencia. Pero no se detiene ahí. Y esto significa sencillamente que la empresa y el privilegio de lo estético es activar en presencia iluminada el *continuum* entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y “el otro”. En este sentido exacto y común, la *poiesis* se abre a lo religioso y lo metafísico, y está garantizada, asegurada por ellos. Las preguntas ¿qué es la poesía, la música, el arte?, ¿cómo pueden no ser? o ¿cómo actúan sobre nosotros y cómo interpretamos su acción? son, en última instancia, *preguntas teológicas*», en G. STEINER, *Presencias reales. ¿Hay algo en lo que decimos?*, 275 (cursiva nuestra).

En busca del tercer sentido 2: una cuestión de estilo

Ahora bien, ¿dónde podemos localizar y cifrar el tercer sentido en la capacidad reflexiva del arte en general y del cine específicamente? Podemos hacerlo en la «huella» o elementos afectivos o páticos que dejan en el espectador, en la captación del sentido del objeto. Por lo anterior, es pertinente abrir un espacio para reflexionar en torno a la experiencia estética con el cine y a una posibilidad de estudiar el filme ya no sólo como un conjunto de imágenes en movimiento, sino con una perspectiva estética, como lo señaló el Instituto de Filmología de la Sorbona (1947-1959), en París. Y, con esta posibilidad, resulta factible encontrarnos con un universo fílmico aprehendido «a partir del cuerpo de nociones de la fenomenología»²⁴.

Se trataría de articular una teoría del acontecimiento cinematográfico en tanto que generador de una experiencia estética de la temporalidad que pudiera vehicular un ejercicio teórico y práctico de resignificación, para una relectura de la temporalidad misma. Por esta razón, puede sernos útil referirnos a las películas como *universos*

²⁴ J. AUMONT, *Diccionario teórico y crítico del cine*, La Marca, Argentina 2008, 99.

*filmicos*²⁵. Si el cine contiene mecanismos retóricos fundamentales y elementos específicos de su discurso, es posible ampliar la noción de obra cinematográfica a un acto creativo con una finalidad perceptiva, es decir, ver en el cine «obras de arte» llamadas universos fílmicos. El espectador, quien a través del pensamiento predicativo enuncia lo que está en ese entorno audiovisual, utiliza la vista y el oído como sentidos de percepción, y como soportes. Específicamente en el caso de la mirada como soporte de significación del universo fílmico, ella permite hacer de puente entre ese *logos* y el espectador desde el momento en que el sujeto dirige su mirada a ese espacio y capture lo que él decide pertinente en su bagaje cultural.

Puede sorprender que un cine abierto al sentido o a la trascendencia carezca de una explícita fe

²⁵ «El universo fílmico es aprehendido a partir del cuerpo de nociones de la fenomenología; se basa en la disociación entre percepción de pantalla (pantalla plana, dimensión constante, duración objetiva: los juegos de luminosidad y oscuridad, las formas, lo que es visible) y percepción diegética, puramente imaginaria reelaborada por el pensamiento del espectador, espacio en el cual se supone que pasan todos los acontecimientos que presenta el film, en el que el personaje parece moverse», en J. AUMONT, *Ibid.*

tematizada. Sin embargo, como señalaba R. Otto²⁶, son muchos los estímulos (silencios, vacíos, oscuridad...) que catalizan el acceso de lo numinoso que siempre escapa a lo objetivante. Para esto el cine tiene una predisposición mayor que otros lenguajes por la posibilidad que le es propia y la peculiaridad de combinar el símbolo y la narración²⁷.

Un cine que busque plasmar imágenes evocadoras de la idea, o mejor, de la sensación de trascendencia en el espectador, ha sido la meta de una corriente que el gran director y guionista norteamericano Paul Schrader (*Mishima, Cat People, The Last Temptation of Christ, Taxi Driver*) ha denominado «estilo trascendental»²⁸.

En su texto (básicamente dedicado a tres directores «de culto» como Carl Dreyer, Robert Bresson y Yasujiro Ozu), Schrader distingue tres fases muy definidas para captar o inducir en el espectador un

²⁶ Cf. R. OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Círculo de Lectores, Barcelona 2000.

²⁷ Cf. A. BLANCH, *El hombre imaginario. Una antropología literaria*, PPC, Madrid 1995; P. RICOEUR, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI, Madrid 1996.

²⁸ P. SCHRADER, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid 2008.

estado tan etéreo como la sensación de trascendencia: *cotidianidad, disparidad y estasis*. Denomina como «la cotidianidad» a la plasmación minuciosa, en lo posible lenta y silenciosa, de hechos cotidianos inherentes a la historia, usualmente enmarcados en la naturaleza, sugiriendo la unidad entre el hombre y su entorno. Esta unidad es rota por la irrupción de un hecho externo inexplicable, o un hecho interno como la aparición de la duda o la percepción de algo más allá de la misma naturaleza. Schrader denomina a esta fase «la disparidad». Finalmente, esta disparidad es trascendida y la unidad original restaurada a través de la comprensión interna que produce la contemplación, en la fase denominada «la estasis»: «La estasis completa el movimiento congelado, es el denominador común del arte religioso en todas las culturas. Establece la imagen de una segunda realidad que puede situarse al lado de la realidad habitual: representa lo completamente otro»²⁹. La diégesis³⁰ del cine deja entonces de ser un sistema lineal para volverse un espacio de significaciones que se puede frag-

mentar eludiendo el orden lineal del discurso.

Llegados a este punto, para que lo dicho no quede como algo estrictamente hipotético, ideal o teórico, conviene seguir pensado asomándonos a algunos directores que continúan este estilo de apertura a la trascendencia y que despiertan resonancias numinosas a través de sus imágenes. Además de los autores estudiados por Schrader, este difícil estilo ha sido trabajado en Occidente por Andrei Tarkovskiy, Ingmar Bergman o Drzysztof Kieslowski. Hoy lo encontramos en el cine de Terrence Malick y su peculiar acercamiento a la naturaleza, junto a otros directores como Sokurov, Kiarostami, Manoel de Oliveira o el recientemente desaparecido Theo Angelopoulos. Detengamos nuestra mirada en algunos de ellos.

Malick

Las películas de Terrence Malick son un verdadero reto y una provocación para la razón teológica. La filmografía de T. Malick permite ese acercamiento al límite en el que hemos situado un segundo sentido apuntado por un primero y que «permite a la imaginación del espectador retroceder y avanzar a lo largo del filme ampliando su comprensión, de suerte que nu-

²⁹ *Ibíd.*, 195-196.

³⁰ En el análisis de obras literarias, dramáticas o cinematográficas, relato, entendido como secuencia lógica y temporal de las acciones.

merosos detalles –imágenes, sonidos, palabras, recursos estilísticos– adquieren un significado asombrosamente nuevo y teológico»³¹.

Desde 1973, ha dirigido cinco largometrajes y, aunque jamás será acreedor de consensos de ninguna clase, ha construido una obra breve en títulos pero enorme en cuanto a su capacidad de arrastre, su vuelo poético y su refinada e inimitable búsqueda de lo invisible. Aunque radical, palpitan en sus imágenes, acaso en el subsuelo de ellas, algunas de las indagaciones espirituales de los más grandes directores norteamericanos (Ford, Capra, Lynch), europeos (Truffaut, Erice, Resnais) o asiáticos (Ozu, Mizoguchi, Yimou), participando de una universalidad incontestable.

Amante de las imágenes que trascienden la mera ilustración, interesado en un tipo de cine más alegórico y de corte poético que puramente narrativo, sus películas suelen abandonar o dejar en suspenso elementos de la trama, sin que ello suponga un inconveniente para el cineasta. Es, por tanto, a partir de la observación y el estudio de lo que nos rodea que podremos acceder a un conocimiento de lo divino. Malick no busca contar-

nos la historia particular de un grupo de personajes, sino que ambiciona trascender lo físico y que su mirada nos lleve hasta Dios.

Con ese fin, Malick, desde su debut en 1973 con *Malas Tierras*, se ha regodeado en la combinación de la imagen y la voz en *off* como principales herramientas de expresión, dejando, por otro lado, que sus protagonistas deambulen por la pantalla sin demasiado diálogo, permitiéndoles integrarse en un entorno que acaba fascinando al director más que sus propias vidas y experiencias. Su última cinta, *El árbol de la vida*, es un filme de fuerte mensaje, posiblemente en el que más ha remarcado esta filosofía su autor, y donde, una vez más, se debate el choque entre lo divino y lo humano. Para Malick, lo divino es aquello que trasciende, que va más allá de su propia naturaleza para alcanzar una significación mayor; mientras que lo humano es lo que se detiene en lo particular y no es capaz de emerger de su propia existencia. Según el director, lo primero viene definido por el amor, mientras que lo segundo sucumbe al miedo, el odio, la frustración y la violencia.

Alexandr Sokurov

El director ruso, al igual que Malick, busca en la naturaleza y en

³¹ L. BAUGH, «Cine profano, cine religioso», en *Teología y Catequesis* 56 (1995), 13.

la sutileza del mundo propuestas que recuerden al hombre la grandeza de su dimensión espiritual. La realidad no es sólo superada, sino que con anterioridad es sometida a un proceso de sublimación y sacralización. El visionado reflexivo de sus películas nos hace inferir la profunda empatía espiritual que entronca al corpus fílmico de Sokurov con la sensibilidad romántica europea del siglo XIX. No se trata de un retrato de la naturaleza superficial y domesticada, sino que más bien estamos frente a un abismo poseedor de una hondura espiritual casi enraizada con lo metafísico. Esta concepción moral del paisaje contemplado, ineluctablemente, es fruto de una mirada cinematográfica llena de un sentimiento de culto hacia la naturaleza. Sin duda, el mejor ejemplo de este estilo lo tenemos en *Spiritual voices* (1995), una monumental obra (el metraje supera las cinco horas) de no ficción construida a modo de diario y filmada en un puesto ruso de control militar fronterizo entre Tayikistán y Afganistán, en el corazón de Asia Central.

Aki Kaurismäki

La retórica del cine de Kaurismäki tiene algo muy intenso y puro: no busca el naturalismo, en nin-

gún momento nos oculta que estamos viendo una actuación, pero consigue, sin embargo, una sensación de verdad que cualquier otra retórica al uso raramente logra. Sus personajes, historias y entornos están aferrados con firmeza al presente, pero permiten también el paso al interior de un mundo cinematográfico de un gran humanismo. El cine de Kaurismäki entraría dentro de aquel que Baugh denomina «filmes más profanos que sagrados, que carecen de significado religioso explícito y no tienen ningún significado religioso implícito que sea evidente»³². Sin embargo, las suyas son obras que poseen una «intencionalidad» que lo traspasa, pues toda imagen del hombre remite en última instancia a Dios. A fin de cuentas, como ha podido decir M. P. Gallagher, «una película que aluda a cuestiones fundamentales no puede ser sino religiosa»³³. De hecho, su última obra, *El Havre* (2011), viene a ser un retrato de aquellos lugares más luminosos y nobles del alma humana: la generosidad, la solidaridad, el amor... y, por tanto,

³² L. BAUGH, «Cine profano, cine religioso», 19.

³³ M. P. GALLAGHER, «Teología, discernimiento y cine», en J. R. MAY (ed.), *La nueva imagen del cine religioso*, Universidad Pontificia, Salamanca 1998, 211.

lugares que nos abren a la trascendencia.

Junto a estos directores que podemos considerar crípticos y de una densidad, a veces, excesiva, en la actualidad también es fácil encontrar un elenco de directores capaces de conjugar la sencillez con una gran profundidad significativa sin necesidad de recurrir a un excesivo simbolismo visual. Dentro de estos autores, uno de los más destacados e influyentes, sin duda, es Clint Eastwood, un director que no arriesga con narrativas diferentes o en estilos visuales fuera de lo común, pero que dota a sus trabajos de un profundo calado emocional y reflexiva emoción (*Sin perdón*, *Million Dollar Baby*, *Gran Torino*, *Invictus* o *Más allá de la vida*). Danny Boyle (*Miliones*, *Slumdog Millionaire*), Lars von Trier (*Rompiendo las olas*, *Bailar en la oscuridad*), Joe Wright (*Expiación*), Apichatpong Weerasethakul (*Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas*) o las adaptaciones de obras literarias de clara inspiración cristiana, como la trilogía de *El Señor de los Anillos*, de Peter Jackson, o *Las crónicas de Narnia*, por parte de Andrew Adamson y Michael Apted, son un buen ejemplo de ello, con Tolkien y Lewis de trasfondo.

Conclusión: el cine, espacio de sentido y trascendencia

El cine supone un haz sin restricciones de conocimiento y una constante profundización en las vivencias y formas de entender el mundo. Particularmente susceptible de esa clase de indagación que se abre al *tercer sentido*, constituye un singular espacio de encuentro con los conatos de trascendencia y con ese carácter de la realidad de la trascendencia misma por el que nunca nos llega en su totalidad, estimulando así el gradual paso de nuestro captar al creer y del creer al entender, como nueva forma de conocer, de inteligencia de la fe. En efecto, una fe que busca comprender puede encontrar en el cine una forma de dilatar nuestro propio ser y horizonte. Así lo ha señalado vivamente Greg Garrett: «Lo único que sabía es que, al salir de la sala, era una persona ligeramente distinta de la que había entrado: algo más esperanzada, algo más abierta a la posibilidad de que tal vez exista Dios (y a la posibilidad de que Él o Ella dirija mi vida) y bastante deseosa de volver a vivir esa clase de experiencia de lo sagrado»³⁴. ■

³⁴ G. GARRETT, *El Evangelio según Hollywood*, Sal Terrae, Santander 2008, 13.