

Romano, Darío Sebastián

El cine como lugar teológico

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Romano, Darío Sebastián. "El cine como lugar teológico" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/cine-lugar-teologico-romano.pdf> [Fecha de consulta:]

I. INTRODUCCIÓN

En la siguiente ponencia nos proponemos esbozar una sucinta reflexión acerca del cine como posible *locus theologicus*, un lugar desde donde se haga teología hoy, ya que el cine es capaz de ofrecer, tanto por su contenido como por su forma, un ámbito particular para la reflexión teológica por su vinculación con el modo en que Dios “hace teología” y con las características de la expresión humana en el anhelo y la evocación del sentido, de “lo que está más allá”¹.

II. EL LOCUS THEOLOGICUS

Los creyentes de todos los tiempos se han preguntado qué es lo que tenían que creer, dónde encontrarlo, y quién tenía autoridad para definir las verdades de la fe. En el siglo XVI, la teología protestante, renegando de toda manera de pensar relacionada con cualquier filosofía, se basó en la sola lectura de la Sagrada Escritura. Para esta concepción, lo único decisivo es la autoridad de Dios, la razón contamina. Felipe Melancton, en 1521, con sus *Loci communes rerum theologicarum*, intentó presentar lo central de la fe, estudiando y comentado a san Pablo, y definió los lugares comunes de la teología, **los contenidos en los cuales se condensa la doctrina de la fe**: ley, pecado, libertad, gracia, cruz, justificación, salvación, caridad, etc.

En el mismo siglo, el teólogo católico Melchor Cano, retomó la concepción teológica de que la razón es necesaria, aunque siempre subordinada a la autoridad divina, e incorporó los estudios filológicos clásicos en auge en la época. Pero, además, dio otro paso: se preguntó de dónde sacamos lo que debemos creer. En su obra *De loci theologici*, denomina lugares teológicos a las **fuentes donde se encuentra la revelación y de donde la teología saca sus argumentos**. Ellas son: 1) propias o que tienen autoridad (Sagrada Escritura, tradición de los apóstoles, Iglesia Católica con el sensu fidei, concilios ecuménicos, magisterio del obispo de Roma); 2) ajenas o con valor racional de probabilidad (razón natural, filosofía, historia).

Pero, el tema no se cierra allí, porque dentro de la categoría de *locus theologicus* entran también los lugares históricos y concretos donde el hombre hace teología: una situación o punto de vista particular, una búsqueda específica. Allí donde el hombre se esfuerza por comprender desde la fe, allí surge y se desarrolla la teología, y no sólo en tanto que ciencia (con su objeto, método y sistema), sino también en tanto que sabiduría y experiencia.

¹ Tomaremos el arte cinematográfico como fenómeno audiovisual más representativo. Habría que preguntarse en qué medida esto cuenta también para otros géneros de obras.

El primer lugar desde donde se produce la teología es Dios mismo, él es el Teólogo por excelencia (θεος – λογος), y es, de este modo, el primer sujeto de la teología: la primera palabra sobre Dios es a la vez su propia Palabra, la Palabra que él dice de sí mismo, la Palabra de Dios (Λογος του Θεου), que es revelada a los hombres con palabras humanas. La teología es, de este modo, una κενωσις, un abajamiento de Dios, ya que en Cristo el mismo “lugar divino” se hace “lugar humano”, desarrollándose la Teología (Palabra de Dios) no sólo con palabras humanas, sino desde nuestro propio lugar.

Si bien hay otros lugares en donde Dios comunica su palabra (con minúsculas): como la creación, en la que se perciben ciertas huellas divinas, y el hombre, como creatura con *memoria Dei*, con un anhelo de su origen inscrito en su naturaleza y manifestado en sus cuestionamientos trascendentes; sin embargo, esta teología natural necesita un aliento divino que la fecunde, y éste es la Palabra de Dios (con mayúscula), que “es como el alma de la teología”². En efecto, al revelarse, Dios comunica su propio misterio, su intimidad y su plan salvífico, a lo cual no podríamos acceder sólo con nuestras capacidades humanas. Acogiendo y meditando estas palabras, pero especialmente la Palabra, el hombre responde: habla a Dios y acerca de Dios. La teología es así, gracias a la κενωσις de la Palabra, una αναστασις, un elevamiento, de las palabras humanas a una dimensión divina.

Podemos decir, entonces, que lugar teológico es **todo lugar desde donde el hombre hace teología**, y, por lo tanto, existen distintos tipos de lugares teológicos. Por un lado tenemos el lugar exterior, o sitio que se ocupa en una organización humana. En un comienzo, el lugar propio de la teología, fue la liturgia, el templo, el monasterio, donde se entraba en el misterio, y así se lo comprendía; luego se desarrolló también en las universidades, profundizando la razonabilidad de la fe y su relación con las ciencias, especialmente con la filosofía; un tercer lugar fue la plaza pública, aquellos lugares donde se desarrollan y discuten los sucesos de la vida humana, como el areópago, donde san Pablo predicó ante el altar del dios desconocido.

También tenemos un lugar interior, el quehacer con sus leyes y exigencias³, en tanto fe que busca comprender (*fides quaerens intellectum*). Y lo hace a través de dos lenguajes: mediante la analogía, ya sea la analogía entis⁴ o la analogía fidei, que por una pequeña semejanza y una eminente desemejanza, nos trata de mostrar la posibilidad de cercanía en la lejanía infinita: y la paradoja, por la unión de los opuestos, en la que se alimentan

² DV. nro. 24.

³ Cristocentrismo, eclesialidad, fidelidad a la tradición, docilidad al Espíritu y mediación de salvación.

⁴ “De la grandeza y hermosura de las criaturas se llega, por analogía, a contemplar a su Autor”(Sab.13, 5).

el uno al otro, sin eliminar su contradicción. Ellas nos permiten comprender -aunque sea algo- el misterio de Dios.

La palabra teológica es palabra de frontera: está en el confín, remitiendo continuamente tanto a una parte como a la otra, entre la tierra frágil sobre la que se apoyan nuestros pies y el abismo insondable que es la región del Otro⁵.

Pero, además, la teología tiene un lugar interno, una actitud o motivo desde los que se aborda ese quehacer: oración, alabanza, servicio, anhelo, dolor, pregunta, etc. Mas, la actitud principal, y que atraviesa todas las otras, es la contemplativa, “toda teología tiene que ser una teología de rodillas”⁶.

La teología es así entrecruzamiento de lugares: el divino y el humano, el exterior, el interior y el interno, el cosmos y el alma, el culto y la cultura, el arte y el misterio, la fe y la razón, el tú, el yo y el otro, la revelación, la profecía y la sabiduría. Este entrecruzamiento da como resultado la aparición de una cantidad inconmensurable de **lugares hermenéuticos** que contribuyen a la comprensión del misterio, porque hay cosas que sólo se ven desde ciertos lugares. Por eso, la teología se vale de un “lenguaje sinecdótico”: nadie, excepto Dios, puede decir la totalidad, cada uno aporta un fragmento en el que ya se encuentra de algún modo el todo, y que alcanza su plenitud en la comunión eclesial que realiza el Espíritu.

III. UN LUGAR TEOLÓGICO-AUDIOVISUAL

III. A. EL LUGAR DE LO AUDIOVISUAL EN LA TEOLOGÍA

¿Es acertado decir que la teología puede ser lugar de lo audiovisual? Creemos que la respuesta es afirmativa. De hecho, Dios, el primer teólogo, al hablar a los hombres, recurre al lenguaje audible y visible de sus interlocutores. Por un lado a través de la creación: al donar el ser a las cosas, lo hace de un modo “audiovisual”, tanto en el acto creador: “Dios dijo [...] y Dios vio cuanto había hecho y vio que era bueno” (Cf. Gn. 1); como también en el objeto creado: “lo que de Dios se puede conocer, está en ellos manifiesto: Dios se lo manifestó, porque lo invisible de Dios, desde la creación del mundo, se deja ver a la inteligencia a través de sus obras” (Rom. 1, 19-20). Pero también se mostró a través de hechos y palabras⁷ a lo largo de la historia de Israel, a través de signos y prodigios (Dt. 6, 22) visibles y audibles: “Escucha, hija, mira” dice a su pueblo

⁵ *La porta della Belleza*, p. 110.

⁶ VON BALTHASAR, H. URS, *El lugar de la teología*, en *Verbum Caro*. Ensayos teológico I, Madrid, 1964, p. 193, citado en *El quehacer de la teología*, p. 252.

⁷ DV. nro. 2.

(Ps. 45, 10). De este modo, toda la revelación, pero especialmente “la Sagrada Escritura, se ha convertido en una especie de «inmenso vocabulario» (P. Claudel) y de «Atlas iconográfico» (M. Chagall) del que se han nutrido la cultura y el arte cristianos”⁸.

Pero tenemos que incorporar, además, otro elemento de lo audiovisual: el tiempo. A través de la revelación y las acciones divinas, no sólo se nos muestra una verdad, sino que lo eterno entra en el devenir histórico, el *καιρος* divino irrumpe en el *χρονος* de la vida humana, trayendo la salvación.

Si nos referimos, entonces, a lo audiovisual en la teología, el punto culmen está en Cristo, él es el “**lugar teológico y audiovisual**” por excelencia. Él, *Imagen de Dios Invisible*⁹ (*εικων*) y *Palabra Eterna*¹⁰ (*λογος*), se hace carne (*σαρξ*), imagen humana de Dios, hombre con palabras humanas, se hace *χρονος*, convirtiéndolo a éste en *καιρος*. Pero a la vez nos dice lo que no podríamos escuchar, y nos muestra lo que nos podríamos ver. El eco de la voz de Dios y el destello de su imagen, que tenuemente se percibían antes, en Jesús de Nazareth se manifiestan en su esplendor¹¹. En él, Dios se hace un “lugar audiovisual” histórico y concreto, y desde esa “abreviatura”, desde esa humildísima cátedra humana hace Teología: nos muestra al Padre y nos da su vida¹². De ahora en más, nuestro tiempo está sellado para siempre por lo eterno, nuestro lugar está sellado eternamente de infinitud.

La teología juánica da testimonio de ésto utilizando los verbos oír y ver, ya sea para hablar metafóricamente de la experiencia del mismo Hijo: “El que viene del cielo, da testimonio de lo que ha visto y oído” (Jn. 3, 31), cuanto para hablar de la experiencia sensorial de los discípulos, como puerta a la fe:

“...Lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros propios ojos, [...] se lo anunciamos, para que también ustedes estén en comunión con nosotros. Y nosotros estamos en comunión con el Padre y con su Hijo Jesucristo” (1 Jn. 1, 1-4).

De ahí en más ésta sería la manera de transmitir la fe, a través de lo “visto y oído” (Hch. 4, 20), ya que “también los predestinó a reproducir la imagen de su Hijo, para que fuera él el primogénito entre muchos hermanos” (Rom. 8, 29), y por eso los apóstoles “salieron a predicar por todas partes, colaborando el Señor con ellos y confirmando la Palabra con

⁸ *Carta a los Artistas*, 1999, nro. 5.

⁹ Col.1, 15.

¹⁰ “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios”. (Juan 1, 1).

¹¹ “Y la Palabra se hizo carne, y puso su Morada entre nosotros, y hemos contemplado su gloria, gloria que recibe del Padre como Hijo único, lleno de gracia y de verdad”. (Juan 1, 14).

¹² “El que me ve a mí, ve a aquel que me ha enviado”. (Juan 12, 45).

las señales que la acompañaban” (Mc. 16, 20). Luego, para conservar este testimonio, la Tradición de la fe fue haciéndose escritura y cultura, fue encarnándose en la vida concreta, llegando a conformar luego la civilización cristiana. Además de los lugares antes mencionados, un lugar desde donde se hizo teología fue el arte: los iconos, los mosaicos y las pinturas, la música sacra y los cantos, las catedrales, los vitreaux y la poesía, y más tarde los autosacramentales, “que a su manera no son «solamente ilustraciones estéticas, sino verdaderos “lugares” teológicos»”¹³. En el origen mismo de la fe y de su transmisión encontramos este fundamento “audiovisual”, es por eso que la teología está invitada seguir el ejemplo de su Maestro y de sus testigos.

III. B. EL LUGAR DE LA TEOLOGÍA EN LO AUDIOVISUAL:

EL CINE COMO LOCUS THEOLOGICUS

La vista y el oído son dos sentidos sumamente significativos en la vida humana, sin ellos no podríamos alimentarnos, crecer, comunicarnos, expresarnos... en definitiva, ser humanos. En el cine se articula aquello que se ve y que se oye, a través de recursos técnicos y artísticos, para atrapar nuestra atención: la luz con su poder de dramatizar o suavizar; la escenografía que nos pone en un mundo particular; el sonido que nos transporta a distintas situaciones hilándolas o nos transmite emociones; las palabras con su poder significativo y vinculante; los distintos tamaños de plano y movimientos de cámara, que nos ponen en un emplazamiento físico o un punto de vista particular; los actores con los que nos identificamos o a los cuales despreciamos; el montaje que nos hace circular por el espacio y el tiempo de formas diversas, etc. Es por eso que el cine posee la capacidad de impactar en nuestra percepción de forma muy poderosa. El objeto que nos ofrece no sólo es parecido al mundo concreto que percibimos, sino que muchas veces se nos manifiesta como “perfecto”. Debido este poder, el cine ha sido visto por algunos como *un ansia y un tender hacia lo ideal*¹⁴, de un objeto y un lugar ideales, con el que el hombre trata de saciar su deseo de infinito.

Pero, como dijimos antes, hay otro factor importante: el tiempo. Este tercer elemento es parte sustancial del cine, puesto que sólo en él se da la sucesión de las imágenes y los sonidos, en él se da la κίνησις (movimiento) del devenir de las cosas que el arte cinematográfico (κίνησις + γραφή = graficar el movimiento, imagen en movimiento) registra. En el medio del χρόνος de nuestra vida, todos podemos recordar algún momento significativo, un καιρός, que nos haya traído algo de esa felicidad que

¹³ La teología nel XII secolo, Jaca Book, Milán 1992, p. 9., citado en: *Carta a los Artistas*, nro. 11.

¹⁴ Cf. *Esculpir en el Tiempo*, p. 195.

buscamos. Justamente esto es lo que produce el cine: esculpe en el tiempo¹⁵ ciertos instantes significativos, capturándolos y repitiéndolos, haciéndonos participar de algún modo de ellos.

Como consecuencia, el lenguaje audiovisual, puede expresar algo que no se puede ver ni oír. Por su capacidad de ser condensador de los hallazgos y las preguntas humanas por lo “trascendente”, y por ser testimonio y símbolo del *καιρος* en el *χρονος* de la historia, nos habla de un ser esencialmente abierto a la trascendencia (*capax Dei*), de un ser que es imagen (*imago Dei*) y es a la vez un ser de palabra (*ζωον λογικον*¹⁶). O podemos expresarlo a la inversa: el hombre hace el cine “a su imagen y semejanza”, imprimiendo en él, un destello de su misma naturaleza.

En base a ello podríamos establecer una analogía del cine con el icono y el relato¹⁷. El cine por ser imagen, utiliza el lenguaje del *icono* (*εικων*) que parte del símbolo (*συμβολον*): nos muestra lo que está más allá de nuestra vista, una cosas distintas pero manteniendo su distancia de significado, superando la univocidad y la equívocidad en el exceso de significación, sin diluirse ni agotarse. Por eso puede ser mediación de trascendencia, porque “el icono es la visión de las cosas que no se ven”¹⁸. Lo nuevo que introduce el cine a la imagen es la dinamicidad del tiempo, configurado, la mayoría de las veces, en forma de *relato*, con su dimensión práctica y performativa, que no sólo tiende a comunicar la experiencia que se narra, sino también a que los oyentes sean incluidos en ella. Este es el otro punto en el cual el lenguaje cinematográfico tiene gran parecido con el teológico, ya que “el cristianismo, en cuanto comunión de los redimidos en Jesucristo, no es primariamente, desde el principio, una comunión de interpretación y de argumentación, sino una comunión que recuerda y narra”¹⁹, buscando que su lenguaje no sólo exprese una idea, sino que también haga partícipe al interlocutor de la vivencia contada.

Pero no sólo podemos establecer esta analogía del cine con el ícono y el relato, sino que este mismo arte se vale de la analogía ella en su lenguaje. Más allá de su ficcionalidad o documentalidad, es capaz de decirnos algo de lo que acontece en el mundo o en el

¹⁵ IBIDEM.

¹⁶ Aristóteles llama al hombre animal social: *zoon politikón* (*ζωον πολιτικον*) y, en relación con ello, animal con razón (o palabra): *zoon logikón* (*ζωον λογικον*) “El hombre es un animal político.” Y es que la naturaleza no hace nada en vano, y entre los animales, el hombre es el único que posee la palabra.” Citas de Aristóteles en: <http://es.wikiquote.org/wiki/Arist%C3%B3teles> – junio 2012.

¹⁷ Cita en *La porta della Belleza*, p. 111.

¹⁸ Cf. P. Eudokimov, *La donna e la salvezza del mondo*. Milano 1979, 133. Cf. id., *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*. Roma 1982³, citado en: *La porta della Belleza*, p. 112.

¹⁹ J. B. Metz, “Redenzione ed emancipazione”: *Redenzione ed emancipazione*. Brescia 1975, 175. Cita en, *La porta della Belleza*, p. 114.

interior del hombre de modo “virtual” y “verosímil”. Y es aquí cuando aparece también el lenguaje paradójico, que afirma los opuestos, que detiene el tiempo sin detenerlo, que nos alcanza algo inalcanzable. Así, tanto la analogía como la paradoja, configuran este séptimo arte como “una imagen nueva y única del mundo, un jeroglífico de la verdad absoluta”²⁰.

Como la teología, utiliza un lenguaje sinecdótico, donde el fragmento contiene virtualmente el todo. De hecho, un elemento clave e invisible en el cine es el “fuera de campo”: todo ese mundo circundante que queda fuera de los bordes del plano y, por lo tanto, fuera del campo visual, pero que suponemos y construimos imaginariamente. Sin él no podríamos sostener como verosímil la imagen que vemos. Este recurso nos da cuenta, a su vez, de una cuestión más profunda: la íntima relación de lo que vemos y de lo que no, y no sólo narrativamente, sino como apertura de la naturaleza humana a ese “algo más”, como confianza en lo que escapa a nuestra percepción.

Por tanto, si Jesús, para comunicar la revelación y la salvación, es decir, para hacer Teología (Palabra de Dios en palabras humanas), utilizaba el lenguaje icónico a través de imágenes como la transfiguración, el llanto, el suspiro, la imposición de manos, etc; y el lenguaje narrativo, a través de relatos como las parábolas, ¿por qué no utilizar este mismo lenguaje para comunicarnos con él y para hablar de él? Por ello mismo, el fenómeno audiovisual, puede ser un lugar en el que la fe que busca comprender pueda interpelar al buscador y al adormecido, asomarse al abismo con un haz de luz, y reconocer la necesidad de ese “algo más” que él no termina de dar.

Pero a veces el cine arde, quema e ilumina
 como si viniese de un injerto
 de los arbustos de zarzas del Horeb,
 demuestra ser aliento ardiente de dioses aunque bastardo,
 nos hace explotar, asomar fuera como brotes en primavera
 nos mete en senderos extraños, bajo cielos del todo nuevos,
 en algo que está allá y nos espera, en una alegría
 una riqueza, un terreno, un viento que no tiene confines,
 y el cine —casi— parece ser él la poesía,
 captura todo en poesía — otra.²¹

El lugar de la teología no puede ser indiferente a las condiciones en que cada época vive, por eso, a lo largo de la historia, se ha desarrollado una fecunda pluralidad de

²⁰ *Esculpir en el Tiempo*, p. 61.

²¹ *Filò para el Casanova de Fellini.*, pp. 63 a 67.

teologías, las cuales ofrecen un acceso particular al misterio. Nosotros proponemos el cine como un lugar hermenéutico que nos dice algo del misterio de Dios que en otro lado no resuena, contribuyendo así a un *sensus plenior*, un sentido más pleno, de la fe.

Pero el cine puede ser también un lugar confesional: por un lado como lugar desde el cual profesar nuestra fe con un lenguaje semejante con el que Dios se “profesó” a sí mismo; y por otro lado, como un lugar donde se realiza la trasmisión de la fe a modo de “kerigma o catecismo audiovisual”. Se trata de entregar lo que a su vez recibimos, y no sólo por el contenido, sino también por la forma. Así, el cine es un lugar desde donde podemos escuchar (*auditus*), comprender (*intellectus*) y vivir (*actio*) la fe.

Y es, por último, un lugar universal. Sin duda el fenómeno audiovisual es uno de los elementos más fuertes de la cultura contemporánea, él atraviesa todos los lugares donde se desarrolla la vida de los hombres y es atravesado a su vez por diversos discursos, valores, búsquedas, etc. Es por eso que se constituye como una plaza pública “virtual”, un “nuevo areópago”²² donde los hombres hallan un lugar para sus actividades, sus pensamientos, donde se encuentran y conviven. Es allí donde ha de invitarse a todas las personas a encontrarse con “algo más”. Y ha de ser, también, un nuevo “atrio de los gentiles”²³, donde los creyentes dialoguen con aquellos que se han acercado ya, de algún modo, a lo trascendente. Por ello, la teología tiene que prestar al cine su servicio deificante, y no sólo por la temática religiosa, sino también por informar la forma audiovisual con un alma, con una brújula, aunque no aparezca explícitamente un mensaje confesional.

DOS EJEMPLOS

1. En la Película “La Naranja Mecánica”, el protagonista, Alexander DeLarge, es un joven que junto con su pandilla comete toda clase de delitos. En la cárcel solicita realizar un tratamiento experimental que “cura” a las personas de su propensión a la criminalidad. Finalmente es sometido a observar imágenes en las que se muestran la misma clase de fechorías que él cometía, lo que junto con una droga, le hace asociar sus sentimientos salvajes a sensaciones de muerte y ahogamiento, incapacitándolo para el mal, pero también inhabilitándolo para defenderse del mundo que él antes destruía.

En una de las sesiones del tratamiento, mientras se muestran imágenes de la segunda guerra mundial, se escucha de fondo un fragmento del cuarto movimiento de la “Novena Sinfonía” de L. v. Beethoven, y es en ese momento cuando la terapia alcanza

²² *Redemptoris Missio* 37.

²³ BENEDICTO XVI

el lugar más profundo de Alex: esa melodía había sido durante su vida criminal el único resquicio de pureza, belleza y salvación que podía hallar; al ser asociada con aquellas imágenes atroces, se convierte en instrumento de tortura de su cuerpo y de su espíritu. Es por ello que afirma: “¡Es un pecado!... Usar así a Ludwig van. El no hizo mal a nadie. Beethoven sólo compuso música.” Alex es un amante de esa música y es por eso que la subversión de su belleza le duele tanto.

La evidente referencia de esta escena a la Alegoría de la Caverna de Platón, y a los métodos utilizados por los totalitarismos del siglo XX, nos deja frente a miles de preguntas acerca de la verdad, la realidad, el conocimiento, etc, y también ante un llamado de atención acerca de la influencia de los medios de comunicación en nuestra percepción y en nuestro pensamiento.

Por otro lado, más allá de la intencionalidad del director, que no se propone hacer teología, en la película se asocia la subversión del objeto de amor con el pecado: el personaje ya no puede odiar, pero tampoco amar, pues el único lugar de verdadero amor en él ha sido destruido. Al querer “liberarlo” de su criminalidad, sustrayéndole precisamente su libertad, se le está quitando aquello que lo constituye como hombre. Así, se expresa una serie de interrogantes trascendentales del hombre: qué es el mal, cuál es el alcance de la libertad, qué posibilidad real tenemos de redención, etc. La utilización de la palabra “pecado” nos sitúa, de alguna manera, en un plano teológico, pues no es sólo una afirmación moral, es un grito que nace de lo profundo de su ser, de impotencia frente al mal, que da cuenta de su apertura teológica.

El carácter performativo del lenguaje cinematográfico es de gran fuerza en esta escena: no sólo se nos está mostrando el poder que ejercen sobre Alex, sino que nos hace participar a nosotros, espectadores, de su experiencia²⁴. La cercanía de los planos a la mirada forzada con pinzas que sostienen sus párpados, junto con sus gritos de desesperación, nos hacen estar tan cerca suyo que podemos compartir sus emociones, sufrir con él. En los planos generales, la imagen de inmovilidad de Alex, preso del chaleco de fuerza, en contraste con la impasibilidad de los médicos, y los planos de la negativa del director a frenar la terapia, refuerzan la tensión dramática. Además, la combinación de la introducción del “Himno a la alegría” con las imágenes de violencia y guerra, nos hacen experimentar también a nosotros aquella subversión de la belleza, a través de la ironía y lo grotesco, y padecer con el torturado algo de la repugnancia a la

²⁴ “Imagen. En el terreno del amor, las peores heridas aparecen más por lo que vemos que por lo que sabemos” BARTHES, ROLAND, *Fragmentos de un discurso amoroso*. Citado en: WENDERS, WIM, primera publicación como nota de prensa para la película *Hasta el fin del mundo*, septiembre de 1991.

fealdad que él mismo siente. El montaje nos enfrenta a todas estas imágenes el tiempo suficiente como para que sintamos malestar y ansiedad, haciéndonos pasar por la sensación de incapacidad de huir de Alex.

Ante semejante tormento, el joven dice estar ya curado, e incluso alaba a Dios por ello, ¿será porque así lo siente o para librarse del dolor? Sea cual fuere la respuesta, lo que podemos afirmar es que, sin duda, pudo experimentar lo que es el pecado: la subversión del amor y de la libertad. Y nosotros, en cierto modo, sentimos esto con él.

2. En el filme “El molino y la cruz”, inspirado en el cuadro “Cristo Cargando la Cruz” del pintor flamenco Pieter Brueghel, la narración va adentrándonos en la vida de los distintos personajes, cuyas tramas van a reunirse en la escena del viacrucis, que es la que concierne a nuestro análisis. Todos los miembros de la ciudad vienen caminando junto a un muchacho que carga con la cruz, hasta que llegan a los pies de una roca alta, en la cima de la cual se encuentra un molino. Es entonces cuando el alcalde de la ciudad se acerca al pintor que está tratando de retratar aquella situación (que es la del cuadro citado), y ante semejante acto de violencia y humillación, en el que se expresa la explotación española sobre aquella ciudad de Anveres, le dice: *“Si el tiempo se pudiera detener. Si tan solo pudiera pararse. Entonces podríamos derrotar este absurdo instante, enfrentarlo cara a cara y quebrar su poder... ¿Crees que puedes expresar ésto? Sí – contesta el pintor - ¿Cómo? –pregunta el alcalde”*. Entonces el pintor levanta su mano, el molinero hace que las aspas del molino dejen de girar y los personajes se detienen, quedan extáticos. Se muestra así que cuando las fuerzas de este mundo se ven derrotadas, piden al arte que haga algo, que al menos lance un grito a Dios, que lo invoque, para derrotar al mal. De este modo, se da paso a una búsqueda teológica.

A partir del símbolo de la telaraña se realiza una serie de analogías: la mirada del pintor con la mirada del cineasta, respecto del mismo hecho histórico-teológico; el hecho real desapercibido a los ojos del mundo, pero dentro de la providencia divina, con el hecho desapercibido en el cuadro y en la película, pero dentro del plan del artista; la visión del artista que es capaz de captar el *καιρος* en el *χρονος*, con la visión de Dios que ve más allá del tiempo, y que, de algún modo, hace participar al artista de su mirada.

Se expresa, así, que el *χρονος*, queda suspendido por la intervención de un *καιρος*, a partir del cual el pintor es capaz de captar lo eterno, ese tiempo sellado y significativo que está contenido dentro del devenir cronológico. La capacidad de percibir esa dimensión le viene por su vínculo con aquel que puede detener el tiempo y otorgar

como don la contemplación. Es, quizás, un símbolo del hombre que busca y de Dios que regala. Una vez que el pintor captó aquel instante, el tiempo vuelve a correr.

Por otro lado, situando la mirada del artista en la mirada de Dios, se expresan una serie de paradojas. Una de ellas es la paradoja metafísica: la trascendencia de Dios, y a la vez su capacidad de contener todo, mostrada a partir de dos posiciones de cámara (una cenital por sobre el molino, en la que se ve el conjunto de los personajes, y un travelling que recorre la escena y finaliza detrás del pintor y el alcalde). Esto no se expresa por la suma de los puntos de vista de todos los personajes (ya que Dios no es la suma de todo), ni desde un punto de vista específico (como si estuviese contenido o limitado), sino a través de una cierto distanciarse y a la vez abarcar de la cámara. También hay una paradoja cosmológica: el tiempo parece detenerse por la falta de movimiento de los personajes, y sin embargo el cine es devenir, reconocido por el travelling de la cámara, mostrando cómo Dios es trascendente, pues está más allá del tiempo, pero a la vez, es omnipresente, lo atraviesa. Por estos mismos elementos, podemos reconocer también una paradoja espiritual: Dios es omnipotente, porque está más allá de todo, y omnisciente, porque penetra todo con su visión providente, pero a la vez se autolimita: no resuelve mágicamente el mal que vemos en el filme, sino que respeta la libertad humana. Por último, una paradoja gnosológico-lingüística: como lo que expresamos en las otras paradojas, podemos conocer algo de Dios, “ver” algo de lo que él ve, participar de su mirada; pero a la vez es un Dios incomprendible (no abarcamos su mirada, porque no podemos ver detrás de la cámara) e inefable (no se nos muestra a Dios).

Es principalmente en la forma, y no sólo en el contenido, donde observamos la “teología” de esta película. Nuestra mirada cambia de dimensión, nuestra focalización es eterna, sin dejar de estar en el tiempo, es infinita, sin dejar de estar situada.

DESAFÍOS

En la utilización del lenguaje audiovisual, el cine “debe evitar, al mismo tiempo, decir demasiado y decir demasiado poco”²⁵. Lo primero sería no respetar el lenguaje simbólico y evocativo, reduciéndose a una tesis argumentativa; el segundo, sería quedarse en la mera descripción de lo visible, sin ninguna carga performativa o crítica, vaciando el símbolo de su tensión.

Un desafío crucial, es sortear la excesiva espectacularidad audiovisual con que somos bombardeados constantemente. Muchos han reaccionado contra una utilización

²⁵ La porta della Belleza. p. 119.

instrumentalista del cine que aliena a las personas, que no interpela ni despierta, sino que fascina y distrae del mundo, de sí mismos y de Dios. En este caso el cine sería un “no lugar”, donde no nos encontramos con nada, donde todo y todos están de paso. La posibilidad de este defecto del cine radica en su misma virtud: se nos presenta como un “objeto ideal”. Es por eso que un aporte crítico y serio por parte de la teología hará que esta potencialidad se convierta en ventana y no en muro, en luz y no en confusión.

BIBLIOGRAFÍA

CONCILIO VATICANO II, *Constitución Dogmática “Dei Verbum”*, BAC, Madrid, 1976.

FORTE, BRUNO, *La porta della Belleza. Per un'estetica teologica*. Capítulo: *Tra icona e racconto*, Brescia, 1999.

GÓNZALEZ DE CARDEDAL, OLEGARIO, *El quehacer de la teología*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2008.

JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, Ed. San Pablo, Buenos Aires, 1999.

---. *Redemptoris Missio*, Ed. San Pablo, Buenos Aires, 2000.

TARKOVSKY, ANDREI, *Esculpir en el Tiempo*, Ed. RIALP, quinta edición, Madrid, 2000.

WENDERS, WIM, *Primera publicación como nota de prensa para la película Hasta el fin del mundo*, septiembre de 1991.

ZANZOTTO, ANDREA, *Filò para el Casanova de Fellini*. Filòlibri, Buenos Aires, 1995.

FILMOGRAFÍA

LA NARANJA MECÁNICA

Título original: A clockwork orange

Dirección: Stanley Kubrick

País: Reino Unido, Estados Unidos

Año: 1971

Duración: 136 min.

Género: Criminal, Thriller

Reparto: Malcom McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke, John Clive, Adrienne Corri, Carl Duering, Paul Farrell, Clive Francis, Michael Gover.

Guión: Stanley Kubrick (basado en novella de Anthony Burgess)

Productora: Warner Bros. Pictures, Hawk Films

Música: Walter Carlos

Fotografía John Alcott

Montaje: Bill Butler

Diseño de Producción: John Barry

EL MOLINO Y LA CRUZ

Título original: The mill and the cross.

Dirección: Lech Majewski.

Países: Polonia y Suecia.

Año: 2011.

Duración: 92 min.

Género: Drama, histórico.

Reparto: Rutger Hauer, Michael York, Charlotte Rampling, Joanna Litwin, Dorota Lis.

Guion: Michael Francis Gibson y Lech Majewski.

Producción: Lech Majewski.

Música: Lech Majewski y Józef Skrzek.

Fotografía: Lech Majewski y Adam Sikora.

Montaje: Eliot Ems y Norbert Rudzik.

Diseño de producción: Marcel Slawinski y Katarzyna Sobanska.