

## Una mirada trascendente en el cine

### Juan Jose Garcia-Noblejas

Hablar de una mirada trascendente “en el cine” pide al menos dos cosas: primero, tomar el cine no solo como espectáculo de entretenimiento, sino como una institución cultural en la que circulan imágenes acerca del sentido de nuestra identidad y de nuestra vida en el mundo. Segundo, considerar algunas condiciones de posibilidad para que se dé una mirada trascendente por parte del espectador que “mira (y no solo ve) el cine”.

La pretensión de hablar de una mirada trascendente sobre el cine nace de la confluencia de varias circunstancias concretas. Espero que hacerles partícipes desde el inicio del horizonte de expectativas que he encontrado al pensar y escribir esta Relazione, ayude a acogerla con benevolencia.

En primer lugar, considero que el mismo título de este Convengo es una provocación. No es fácil encontrar hoy en día, en el panorama profesional y académico del cine, este sencillo y tranquilo descaro con el que se nos pide hablar a propósito del decálogo del Sinaí, comenzando por considerar el mandamiento de amar a Dios por encima de todas las cosas. Entre otras, supongo, por encima del mismo cine.

En segundo lugar, planea sobre esta Relazione la reciente edición italiana del libro de Paul Schrader, que no en vano se titula “Il trascendente nel cinema: Ozu, Bresson, Dreyer”. De algún modo, lo que diré a continuación, tiene un cierto sentido discordante y dialogante con lo planteado por Schrader. Porque no es mi intención hablar de “autores cinematográficos”, ni de la representación figurativa “en el cine” de asuntos trascendentales, como hace Schrader.

Pero tampoco pretendo –y en esto coincido con Schrader, y Bazin– atender lo que llama “trampas hagiográficas”, películas en las que la santidad de un personaje queda siempre supuesta a priori, y superpuesta a la misma historia, o a esos modos en que la presunta trascendencia depende de espectaculares efectos especiales. Para hablar de una mirada trascendente sobre el cine entiendo que hay que prestar atención en primer lugar a películas y a espectadores no excesivamente especializados, aunque sí lo suficiente para que en su realidad cotidiana haya una mínima apertura a la trascendencia. Lo que aquí importa es el tipo y el alcance de mirada trascendente que las películas permiten a un espectador que esté en condiciones de proporcionarla.

Coincide en el tiempo la stessura della mia relazione con la re-lectura en los últimos meses, no sé si casual o providencial, de algunos antiguos textos de George Steiner sobre la lectura, en concreto los contenidos sobre “Vere presenze”, en “Nessuna passione spenta”. Y también otros textos de Hannah Arendt (“Che cos’è la libertà” in “Tra passato e futuro”), de Francesco Casetti (su intervención en “Cinema e Letteratura: percorsi di confine”) y de René Girard (“Je vois Satan tomber come l’éclair”).

Sería insincero si no dijera, por último, algo que es una analogía casi perfecta de lo que pretendo decir, y que he recordado al escribir estas páginas. Se trata del hecho de haber sido testigo presencial de una costumbre que tenía San Josemaría Escrivá. La costumbre de tomar pie en canciones populares de amor –sobre todo italianas, de los años 40 a 60– tomándolas en su belleza humana, para trascender su sentido inmediato de

enamoramiento y de amor sponsal y cantar con ellas su relación personal amorosa con Dios. Quizá San Josemaría tendría hoy que espigar más en el panorama musical para vivir esa costumbre, porque hoy es patente –con honrosas excepciones- la tendencia a interpretar el amor humano en una clave que en ocasiones parece casi animal. Una clave que es incapaz de soportar, de servir de apoyo para una sencilla y natural consideración trascendente.

Al hablar de cine y mirada trascendente, pienso que traer a colación una idea suya aclara aún mejor qué está en juego. Dice así: “Lontano –laggiù, nell’orizzonte- sembra che il cielo si unisca alla terra. Non dimenticare che, dove veramente la terra el il cielo si uniscono, è nel tuo cuore di figlio di Dio”<sup>1</sup>. Pienso que –para nuestro propósito- hemos de tener más presente el corazón que la inteligencia de las personas, sin olvidar la condición de hijos de Dios, una dimensión trascendental de la persona que es muy concreta, y tiene que ver con la realidad ordinaria de todos los días como lugar apto para la manifestación del Trascendente. Un lugar que explícitamente menciona André Bazin en clave cristiana, y es aludido por Schrader en clave Zen.

Con estos antecedentes más o menos implícitos, pretendo hablar de esta mirada trascendente de un espectador que ama el cine. Quisiera hacerlo, por tanto, no al modo abstracto, con razonamientos exclusivamente teóricos, sino –tras algunas consideraciones académicas de rigor- considerando algunas películas concretas, que quizá conocemos (o debiéramos conocer) la mayoría de los aquí presentes. Mencionaré aspectos de películas distintas entre sí, apreciadas por gentes de distintos gustos, como son “O Brother!” (1999), de los hermanos Coen, “Blues Brothers” (1980), de John Landis, “Solaris” (1971) de Tarkovsky y “Lulu on the Bridge” (1998), de Paul Auster. Es evidente que ni son prototípicas todas estas películas y los géneros que pueden representar, ni he tomado en cuenta otras películas de otros géneros susceptibles de observación en esta perspectiva. También es cierto que tengo reservas acerca de algunos tramos concretos de estas películas. (Nadie es tan perfecto como el personaje de Wilder). A propósito de Tarkovsky, por ejemplo, me hubiera gustado mucho más trabajar sobre “El espejo”, en vez de “Solaris”, pero no la he visto desde hace tiempo y no he podido disponer de su edición en DVD. Por otra parte, se acaba de estrenar el “Solaris” de Steven Soderberg, con Georges Clooney, y esto es un aliciente para revisar la película de Tarkovsky.

\* \* \*

No es fácil decir que George Steiner tiene razón en sus afirmaciones en torno a la presencia real de la trascendencia divina en los textos artísticos. No es fácil decir que además conviene abandonar su consideración abstracta, desencarnada, impersonal, de la trascendencia divina, y plantear la trascendencia y el encuentro personal, concreto, encarnado, singular, con Dios, con ocasión de las películas. No es fácil tomar en sentido pleno el pensamiento de Steiner y saltar de su patente oscuridad hebrea, anclada –como él dice- en la noche de la muerte de Jesucristo, del sábado, para llegar con el cristianismo a la luz del domingo, día de su Resurrección. Comenzar así no sería precisamente un modo de captar la benevolencia del auditorio cuando este es el tenor de la causa que se desea plantear. Hoy todos estamos más dispuestos (o acostumbrados) a ponernos delante de los ojos a Sócrates, al profeta Jesús de Nazaret y la “Soha” hebrea

---

<sup>1</sup> *Solco*, n. 309.

—como hace Steiner— que a Jesucristo resucitado tras la muerte redentora pero ignominiosa en la Cruz. Aunque —en cualquier caso— conviene seguir el consejo que nos da si es que pensamos que es posible la verdad. Que hay un sentido y un significado al que apuntan nuestras palabras, nuestras imágenes y sonidos, nuestro “arte serio”, más allá de nosotros mismos y nuestros juegos lingüísticos de comunicación.

El consejo de Steiner ante la frivolidad y el nihilismo cultural es éste: “La possibilità di disagio e, nell’atmosfera creata dall’atteggiamento oggi in voga, l’imbarazzo che accompagna inevitabilmente ogni accettazione pubblica del mistero mi sembrano preferibili ai sotterfugi inafferrabili e ai deficit concettuale che troviamo nell’ermeneutica e nella critica attuali (...) Forse ci rimane soltanto l’assenza di Dio. Accettata e vissuta pienamente, quell’assenza è una forza viva, un *mysterium tremendum* (senza i quali un Racine, un Dostoevskij, o un Kafka sono veramente ridotti ad assurdità o a materiale di deconstruire)”<sup>2</sup>.

Steiner se queda percibiendo sólo la ausencia de Dios, tras exigirse y plantearnos la exigencia de una lectura de la obra de arte genuino que trabaje “como si” realmente allí —o desde allí, desde la obra artística— hubiera una “presencia real” de Dios. Porque tal presencia real es la única capaz de sustentar “il diritto di ricercare l’eterno ideale di ogni interpretazione e valutazione: l’ideale secondo il quale (...) la verità della poesia tornerà nella luce della comprensione”<sup>3</sup>.

¿Podemos dar un paso más allá de este límite simulador, de este hacer con Steiner “como si” hubiera una presencia real de Dios? ¿Sólo disponemos de una trascendencia referida a idealidades abstractas, o como mucho podemos referirnos al dios de los filósofos, sea ello lo que fuere? ¿O bien es posible volver —desde la ficción de la obra de arte— a la realidad de nuestra trascendencia personal, viva, concreta y verdadera, ante un Dios también personal, vivo, concreto y verdadero?

Eso es precisamente lo que —en un negativo más bien blasfemo— plantea Picasso, por ejemplo, con su rivalizar y llamar más o menos irónica y despectivamente a Dios “el otro artesano”. O lo que —en contraste con este sentido agresivo— dice Steiner a propósito de Kafka: “Un senso spaventoso di bestemmia contro l’atto primordiale della creazione, di illegittimità davanti al volto di Dio, penetra ogni mossa di spirito e di composizione nell’opera di Kafka”<sup>4</sup>. O por último, lo que explícitamente plantea el poeta Gerard Manley Hopkins: que la comprensión de su poesía por parte de otros hombres y mujeres le preocupan menos que el juicio de otra persona: Cristo. Para Hopkins —aquello que Charles Péguy llamaba en *Clio* “lecture bien faite”— la recepción y validación del arte, están solo en Cristo, que es “il solo critico veritiero”.

Pues bien, dicho esto pacíficamente, para ser entendido sin sobrentendidos alegóricos o ideológicos, puede parecer desproporcionado hablar de cine y trascendencia. En cualquier caso, es probable que consideremos por pura inercia o comodidad intelectual que —a fin de cuentas— el cine es decididamente un arte menor, intrascendente. Al menos, en este exigente contexto artístico y crítico ante el que —nos guste o no— nos sitúa el discurso de Steiner. En todo caso, hay que decir al respecto que esta perspectiva

<sup>2</sup> *Nessuna passione spenta*, Garzanti, 2001, pp. 47-48.

<sup>3</sup> Id. p. 48.

<sup>4</sup> Id. p. 46.

del trabajo de recepción o de lectura plantea el libre ejercicio de una actividad vital, práctica en el entorno corregible de “lo mejor y lo peor”, y no solo una actividad intelectual, en el entorno rígido de lo técnicamente “bueno o malo”. Practicar la recepción artística en la presencia de Dios, considerar las obras como dignas de ser apreciadas por Cristo, procurar verlas a través de sus ojos, implica una perspectiva trascendente, sobrenatural, que exige mucho y no está exenta de peligros. Pero desde luego resulta efectiva a la hora de disponer de criterios estables para dar razón de buena parte de la producción cinematográfica que se presenta con pretensiones de genuina obra de arte.

Cuando se habla de esta perspectiva trascendente, es patente que no se coincide del todo con la visión que Paul Schrader ofrece cuando habla del “trascendente nel cinema”. Al menos, por tres razones.

Primero porque asocia su visión de la trascendencia a un estilo de cine que tiene como núcleo fundante los rasgos panteístas de la cultura Zen. El “*aware*” o especie de tristeza otoñal, empática y nostálgica de la unidad del hombre con la naturaleza de un mundo que se desvanece, está representado cabalmente en la cinematografía de Ozu, lo mismo que el “evento decisivo de la escisión” del hombre y su ambiente y la “stasi” o hieratismo inerte conclusivo. Conviene recordar que Schrader pone especial énfasis en destacar que el hombre del que se habla es el hombre en la vida corriente de cada día, el hombre y el sentido de las pequeñas cosas cotidianas.

En segundo lugar, Schrader –al hablar del cine de Bresson y algo menos en el caso de Dreyer- lo hace en la medida en que en el estilo explícitamente occidental y cristiano de estos autores observa semejanzas, atisbos o variantes del modo oriental zen de considerar la realidad.

Por último, porque Schrader considera sobre todo el cine como un medio capaz de representar lo trascendente, lo espiritual, la relación del hombre con lo sagrado. Se trata por tanto de una perspectiva que se ocupa de observar dos cosas: la primera, y más sencilla, si y cómo estas realidades genéricamente “trascendentes” están figurativamente representadas en el seno de las obras cinematográficas. La segunda, algo más compleja y difusa, si y cómo –aunque no haya realidades explícitamente reconocibles en cuanto trascendentes, en lo representado- la misma representación responde a aquella tríada de rasgos Zen que definen el “estilo” trascendental del arte, el arte espiritual, para Schrader.

Schrader termina la conclusión de su libro diciendo: “Lo stile trascendentale può portare lo spettatore, attraverso le prove dell’esperieza, all’espressione del trascendente, riportandolo poi alla vita di tutti i giorni da una regione di pace non toccata dalle variabili dell’emozione e della personalità. Può avvicinarci a quel silenzio, a quella immagine invisibile, in cui le linee parallele della religione e dell’arte si incontrano e si confondono l’una nell’altra”<sup>5</sup>.

Esto es algo que está lejos de la trascendencia personal y activa del espectador, referida a un Dios igualmente personal, como es lo planteado por Steiner. Una región de la vida

---

<sup>5</sup> *Il trascendente nel cinema*, Donzelli, 2002, p. 144.

personal de todos los días en la que bien pueden y quizá deben encontrarse la religión y el arte, en tantos puntos y aspectos. Pero sin que –al menos- el espectador tenga por qué confundir la religión y el arte, ni se vea privado de su carácter personal en su diálogo también personal –quizá sin ruido de palabras, que no es silencio- con alguna de las tres Personas de la Trinidad ante las que nos encontramos y vivimos habitualmente, según la fe cristiana. Personas divinas, pero personas en cierto modo como nosotros; personas con quienes convivimos, también en nuestra condición de espectadores de cine.

\* \* \*

Llegados a este punto, para que lo dicho no quede como algo hermoso y deseable, pero estrictamente hipotético, ideal o teórico, alejado de la vida diaria de un espectador de cine, conviene seguir pensado asomándonos a las películas mencionadas.

Si nos enfrentamos con “Solaris”, aunque sea con el carácter somero y conciso (stringatezza) con que aquí lo hacemos, enseguida hay que considerar, con Rafael Llano<sup>6</sup> y Callisto Cosulich<sup>7</sup>, que nos encontramos ante una película de “conciencia-ficción”, más que de “ciencia-ficción”.

Quizá no lo diría así Tarkovski, pero en este momento nos interesa algo menos la “intentio auctoris” –como la llamaría Umberto Eco en su disputa con Richard Rorty sobre la interpretación de textos- que la suma de la “intentio operis” (el sentido que tiene y ofrece la misma película) y la “intentio lectoris” (el sentido que pueda darle el espectador, sin desnaturalizar la “intentio operis” en una interpretación que podríamos llamar “abusiva”). De todos modos, es más que razonable pensar que para poder hablar de la “intentio operis”, del sentido de la película, no cabe prescindir ni de lo dicho por su autor acerca del sentido de su obra (no solo de sus pretensiones), ni tampoco de lo que el espectador pueda decir en conciencia acerca de ella.

La exploración del universo permite a Tarkovski plantear la exploración del alma humana. Así, dice que “el desconocido planeta Solaris tiene la misteriosa propiedad de hacer revivir todo aquello que estaba olvidado en la conciencia de los hombres. Las imágenes escondidas en el fondo de sus almas se materializan gracias al planeta, que es de hecho un cerebro gigante”<sup>8</sup>. Pienso que con independencia de la excusa que encuentra en el “fantacientífico” recurso al carácter “cerebral” del planeta Solaris, Tarkovski está aquí explorando el territorio de la memoria y la conciencia humana, tras una expresión artística y sustancial de nuestra identidad personal. Tarkovski va más lejos con la memoria del protagonista que Dostoyevski con los remordimientos morales: encuentra realizada –según Rafael Llano- la identidad “espiritual” del ser humano en la memoria individual, porque cada individuo es, en sentido espiritual, aquello que puede recordar. “Yo diría –confirma Tarkovski- que se puede definir a un hombre a partir de aquello que recuerda, y de cómo lo recuerda”<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> *Andrei Tarkovski. El cine, icono de la revolución pendiente*, Filmoteca de la Generalidad de Valencia, 2002.

<sup>7</sup> «Fanta-coscienza nell’isola spaziale», *Paese Sera* 18.05.1974.

<sup>8</sup> Entrevista por G. L. Rondi, en *Idem*, “7 domande a 49 Registi”, 1975, p. 16.

<sup>9</sup> Cfr. R. Llano, cit., p. 532.

Tarkovski hace precisamente esto a través de la perspectiva de Chris Kelvin, el protagonista y nuestro alter-ego en el mundo de “Solaris”. Y también lo hace a través de la justificación del añadido a la novela original: “la acción de la novela de Stanislaw Lem tiene lugar siempre sobre Solaris, mientras que nosotros hemos añadido algunos episodios que tienen lugar en la Tierra. Necesito la Tierra para subrayar los contrastes. Quisiera que el espectador apreciara la belleza de la tierra, y piense en ella al viajar a Solaris. Es decir, que sienta el saludable dolor de la nostalgia”<sup>10</sup>. Algo semejante sucede con la escena del cuadro de Brueghel, *Cazadores en la nieve*, en la biblioteca de la nave espacial, que se incluye “porque está llena de añoranza por la Tierra”<sup>11</sup>. Eso dice Tarkovski, y eso puede experimentar cualquier espectador en cuanto asocia su punto de vista con Kelvin, el protagonista. Y también cuando, una vez terminada la visión de la película, que hasta entonces ha necesitado de la guía del protagonista, el espectador puede adoptar una perspectiva global autónoma sobre todo “Solaris”, y plantearse el sentido que toma para él.

El mundo de Solaris es al tiempo dos cosas: una, la materialización imaginativa y “fantascientífica” del profundo examen de conciencia de Kelvin (un auténtico juicio final) a través de su memoria, en el que le vemos aparecer sobre todo como culpable del suicidio de su esposa; y dos, el contexto en que esto sucede, que es su casa paterna, junto al agua y los helechos. Cuando al final de la película, le vemos volver y observar a su padre, mojado por la lluvia (física) de la gracia interior a la casa, éste sale a la puerta y acoge a un Kevin que se arrodilla a sus pies, no es fácil evitar pensar en la vuelta del hijo pródigo, acogido y perdonado por su padre.

Hay muchas otras cosas en “Solaris”, que siguen en “El espejo” y el “Stalker”. Pero el sentido espiritual y trascendente del examen y del juicio y del perdón que acabo de mencionar es desde luego una de las posibles líneas maestras o hilos de Ariadna que pueden seguirse esta película, en medio de una auténtica maraña o laberinto barroco de asuntos colaterales. Como el choque entre la ciencia y los valores morales de la conciencia, el contraste entre materia y espíritu, la muerte y la resurrección, el amor y la inmortalidad, y quizá algunos más. Quizá es una especie de rompecabezas voluntario en el que se intenta juntar en pantalla lo que en la vida de cada día ya está junto. O mejor, quizá: lo que en la vida añoramos juntar. Será en cualquier caso, un rompecabezas que nos muestra un mundo ordenadamente desordenado si lo miramos de tejas abajo por un lado. Por el otro, si lo miramos con ojos que vean asuntos tan radicalmente humanos como la culpa, el remordimiento y la confesión, ante el perdón y la misericordia divina, aparece quizá una imagen más cercana a nosotros mismos.

Quizá no es exactamente esto lo que “Solaris” fue para Tarkovski, e incluso es posible que no sea ni siquiera lo que esta película es “en sí misma”, si así alguien pudiera hablar con fundamento. Pero es un atisbo que no comparece si no hay una perspectiva trascendente al observarla.

No sé con exactitud lo que Régis Debray plantea al solicitar que en la escuela se enseñe religión. Pienso que –de entrada– está pidiendo que los niños puedan ver –por ejemplo– en la Pietà algo más que lo que ven tantos turistas orientales que jamás han oído hablar

---

<sup>10</sup> En *Le cinéma russe et soviétique*, Ed. J-L. Passek, Éd. L’Equerre, Paris, 1981, p. 279.

<sup>11</sup> Cfr. Mijaíl Romadin, *Film and Painting*, Marina Tarkovskaia (ed.), 1990, p. 148, en R. Llano, cit., p. 528.

de María, ni de la muerte de su hijo divino Jesús en la Cruz redentora. Algo más complejo, por menos explícitamente universal –como arte y como contenido vital– ocurre ante el sentido de “Solaris”: con independencia de lo que pretendiera el artista y lo que “en sí” pueda decirse de una obra de arte, no se puede olvidar que lo que se recibe, siempre se recibe según la forma del recipiente. Aun cuando la forma de la obra artística tenga de suyo una fuerza inusitada, siempre tendrá que vérselas con la forma del receptor.

\* \* \*

Hablemos ahora –a este mismo propósito– teniendo en mente “Lulú on the bridge”. Una película de Paul Auster, de entraña laberíntica y difícil lectura, al menos en apariencia. Aunque, como dice Auster, “en un cierto nivel, se trata de algo muy simple. Un hombre recibe un disparo y, en la última hora antes de su muerte, sueña otra vida como si fuese la suya. Y el contenido de este sueño viene dado por algunos casuales elementos que ha visto justo antes y después de recibir el disparo (...) De todos modos, leer así esta historia es quizá perder su magia, y si se pierde esto, no queda mucho más”<sup>12</sup>.

Para no perder el sentido de lo que Auster entiende como magia, y dar alguna razón de ella, hay que reclamar con Francesco Casetti el carácter del cine, junto a la literatura, como “luoghi di produzione e di circolazione di discorsi sociali (...) che rimandano, più che a un voler-dire o a un dover-dire, ad un insieme di significati che la società considera come possibili (pensabili) e insieme praticabili (legittimati). (...) Dunque, c’è una azione del discorso sul destinatario, e c’è una azione del destinatario sul discorso: ogni testo ‘fa’ e ‘fa fare’”<sup>13</sup>. La “willful suspension of disbelief” que Coleridge nos recuerda como premisa de acceso a los textos, tiene como contrapartida que esos textos y mundos poéticos han de “negociar” su sentido intertextual y social, ya que “si palesano come ‘proposte’ che chiedono di essere interpretate dal loro destinatario e insieme come ‘risorse’ di cui il destinatario si serve”<sup>14</sup>.

¿Qué sucede con “Lulú on the bridge”? Sucede que Auster propone un sentido según el cual, Izzy, el protagonista de la historia, “ha logrado de algún modo redimirse a sí mismo. Si no fuera así, no tiene sentido la presencia de Celia al final, en la calle. Ella ha vivido toda la historia también. Cuando pasa la ambulancia, y aunque no es posible que ella sepa quién va dentro, lo sabe, es como si lo supiera. Siente una conexión, se conmueve de pena, entendiendo que la persona que va en la ambulancia acaba de morir. Por lo que a mí respecta –dice Auster– todo el film confluye en este plano final. Lo mágico no es simplemente un sueño. Es real, y trae consigo todas las emociones de la realidad”<sup>15</sup>.

Si no supiéramos que Auster es un experto explorador de esa zona crepuscular narrativa y temática que hay entre la causalidad y la casualidad, tendríamos que aceptar necesariamente la “falsariga” de esa “magia” que –reconociendo él mismo no saber en qué consiste– nos propone como clave. No es fácil –al margen de esta “magia”– poner

---

<sup>12</sup> *Lulu on the bridge, a film by Paul Auster*, H. Holt & Co., NY, 1998, p. 145.

<sup>13</sup> “Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali”, en *Cinema e letteratura: percorsi di confine*, a cura di E. Perinola, Marsilio, 2002, p. 22.

<sup>14</sup> F. Casetti, id., p. 25.

<sup>15</sup> P. Auster, cit., p. 145.

juntos todos los elementos del puzzle que nos ofrece en esas relaciones laberínticas entre vida y muerte, en ese hermoso y fantástico claroscuro de sueño y duermevela, de rastreo en profundidad de la conciencia. No es fácil, pero es “negociable” al estilo Casetti, si se entiende esa escena final, no solo como una ‘proposte’ sino como una ‘risorse’ (recurso) del que servirse como espectador.

Todo confluye en ese plano final. Izzy, el protagonista, nos dice Auster “es un hombre que no ha llevado una vida digna y noble: es orgulloso, de carácter irascible, incapaz de amar a nadie. Pero que en el delirio final de sus últimos momentos, evoca o hace surgir como por arte de magia un grandísimo amor. Y al hacerlo, se reinventa a sí mismo, descubre lo que de mejor hay en él. Un amor tan grande, que de hecho muere por él”<sup>16</sup>. Es un arrebato de amor por Celia, que para nosotros es de entrada un personaje de su delirio final, en el que ésta –extrañamente, todo hay que decirlo- sacrifica su vida por él. Pero sobre todo resulta ser un personaje casual, un caminante que aparece por la acera en el plano final, paseando, mientras en la ambulancia fallece Izzy. Y que –todos los que hemos visto la película no podemos dejar de recordarlo- en ese momento hace el signo de la cruz. Se santigua en el momento en que dentro de la ambulancia muere Izzy.

Mi pregunta es: ¿cabe tomar como recurso esta imagen, al margen de la propuesta de Auster? Pienso que sí: pienso que cabe entender toda la historia desde este último plano, en un sentido que está ahí, puesto por Auster, pero no mencionado por éste cuando habla de su película. El sentido –para mí obvio- reside en ver cómo toda la historia presenciada hasta este último plano procede de él. Celia reza por el desconocido que agoniza y muere en la ambulancia, y en ese instante, la gracia de Dios hace que Izzy recapitule y reconstruya su vida con arrepentimiento y muera en paz. Izzy no “ha logrado redimirse a sí mismo” como nos dice Auster. Ha sido redimido por Dios que escucha la oración de una persona en la calle y le concede la gracia de una buena muerte<sup>17</sup>.

Lo que no entiendo bien es por qué una persona como Auster, que no es cristiana, hace que en el plano central y decisivo de su película una persona se santigüe en la calle, y luego prescindiera de dar razón del sentido que ese gesto tiene. Y si da a entender que se trata de un cierto tipo de magia, aunque sea en un contexto poético, hay que decir que –tomando la propuesta de Auster, al menos por mi parte, como recurso personal- no es mágico desde ningún punto de vista. Es un estricto y sencillo acto de la virtud de la piedad.

Y entonces, desde una lectura trascendente que ve este acto de piedad, y la acción de la gracia divina, cabe entender el cambio operado en Izzy, que pasa de la avaricia a un tipo de amor humano que quiere ser entendido como próximo a la caridad. Siendo la caridad y la avaricia tan contrapuestos como sabemos. Ya que –según nos viene a decir S. Pablo- “l’avarizia, in un senso ben più profondo che la semplice ambizione di possedere ricchezze, significa usare gli altri –e persino Dio, assente nel mondo di Izzy- per

---

<sup>16</sup> Cit., p. 146.

<sup>17</sup> Dice Juan Pablo II en la audiencia del 27-XI-02 que "Dios es superior a nosotros y está infinitamente por encima de todas sus criaturas. Sin embargo, esta trascendencia no hace de El un soberano impasible y extraño: cuando es invocado, responde. Dios es aquel que puede salvar, el único que puede liberar a la humanidad del mal y de la muerte".

consequire vantagio o piacere. È dunque il peccato più contrario alla carità, che impegna a servire Dio e gli altri per amore di Dio”<sup>18</sup>.

Lo menciono así al recordar que aquí se nos ha pedido que hablemos de los diez mandamientos, comenzando por el primero. Imagino que no está de más, por tanto, mencionar -a propósito de esta película- el pecado que se opone más rotundamente al primer mandamiento. Que es a fin de cuentas el pecado del que se pretende gratuitamente redimir al protagonista de “Lulú on the bridge”. Al menos, cuando se entiende la justicia poética sin estridencias mágicas, pero con una tranquila mirada trascendente que interpreta sin paliativos el sentido primario de la simple acción de una persona que se santigua. El cine, de ordinario, juega con el fuego de las virtudes y los vicios, y a veces sólo se quema el espectador. En este caso, quien no ha sabido resolver adecuadamente el asunto artístico que él se ha planteado, es el escritor y director de la película. Los espectadores tenemos el recurso que acabo de exponer.

\* \* \*

Esta perspectiva permite –y probablemente exige- muchos matices que no cabe hacer en este momento, ya presionados por el tiempo. Pero, antes de terminar hablando un poco a propósito de “O Brother”, quisiera sólo mencionar -en un instante- un posible perspectiva para apreciar mejor el mundo diegético que plantea esa otra fascinante película que –por diversas razones- es “The Blues Brothers”. Recordamos la alocada y desbordante aventura de reunir una banda musical para (sin recurrir al robo) conseguir reunir unos dólares que ayuden a una monja que dirige un orfanato de un barrio marginal de Chicago. No es necesario mencionar ni los magníficos números musicales, ni los 93 coches destruidos en 40 minutos de su aventura, ni los miles de policías, bomberos, militares, fuerzas especiales, etc., que terminan por perseguirles, mientras ellos dan los últimos pasos para llegar con el dinero logrado al registro burocrático en el que tienen que conseguir el papel con un sello de tampón que salvará a su amiga la monja.

Es evidente que no cabe pensar que esta comedia -musical y cómica, valga la redundancia- merezca ser traída aquí a colación por la presencia de la monja a quien, por otra parte, los protagonistas se refieren llamándola “la pingüina”. Sí que tiene interés recordar que los protagonistas consideran y mencionan repetidas veces que están cumpliendo “una misión de Dios”. Quisiera solo sugerir que cabe entender el sentido general de esta película como la imagen de la aventura que supone vivir cumpliendo una genuina vocación divina. Una aventura optimista, desenfadada, llena de riesgos, que termina dislocando y descolocando el mundo alrededor de una imperturbable voluntad de cumplir lo prometido. Bien es cierto que la comedia trae consigo más sentido de la exageración de la que a veces ofrecen los dramas. Pero pienso que con esta película se puede comprender qué sucede al vivir con fidelidad una vocación divina real. Y también se puede entender qué es un milagro y apreciar los que en esa tesitura se cumplen. Porque esas “infinitas improbabilidades” de que habla Hannah Arendt cuando considera los milagros, pertenecen a una experiencia peculiar, de “eventos” que superan cualquier previsión, cuando se trata de “productos de la fe”, que mueve montañas. Dice la Arendt que “l’esperienza che ci fa vedere un miracolo in ogni evento non è né

---

<sup>18</sup> Cfr. *Bibbia di Navarra*, nota a I Cor, 11-13.

arbitraria né artificiosa, anzi è naturalissima, addirittura ordinaria, nella vita di tutti i giorni”<sup>19</sup>.

\* \* \*

Por último, y dicho sea con brevedad dolorosa, porque habría mucho más que decir a este respecto, queda mencionar solo dos asuntos. Se trata de lo que se puede lucrar -con una mirada que no desprecie la trascendencia- a propósito de “O Brother!”, la película de los hermanos Coen.

La rocambolesca odisea de la huida y vuelta a la vida normal de tres prisioneros blancos, tomados racistamente por negros, en territorios sudistas, durante la depresión, ofrece constantes preguntas radicales acerca de la condición humana. Y por tanto, repetidas alusiones –con diversas soluciones- a la pregunta acerca de la salvación.

Este primer asunto está bien tratado en la extensa reseña publicada por Rob Content, Tim Kreider y Body White en “Film Quarterly”<sup>20</sup>. Quisiera sólo mencionar su alusión al final de la película. El momento en que la inapelable condena a muerte por parte del sheriff-demonio, acompañado por los cantos de las tres “Parcas” en forma de estoicos enterradores que cantan “That Lonesome Valley”, lleva a Everett a una oración de súplica sincera. Se trata quizá de las únicas 9 líneas de diálogos de toda la película que parecen dichas –y dignas de ser tomadas- en serio: “Oh Lord, please look down and recognize us poor sinners... (...) Let me see my daughters again. Please, Lord, help us... Please help us...”. Bien es cierto que después del “diluvio” salvador, Everett en cierto modo recupera su “discurso iluminista”, hablando del progreso de la ciencia y de la electricidad... Pero Pete y Delmar, sus amigos –y nosotros también- sabemos que está simplemente “conservando el tipo”, representando ahora –quizá por inercia- el vendedor de aire, el personaje falso –falso abogado, falso ladrón, falso negro, etc.- que hasta entonces había sido.

La reseña de “Film Quarterly” termina diciendo: “There’s an unmistakable strain of genuine, hard-assed, ‘old-timely’ Christianity running through the core of this story. No other recent film has taken as seriously the presence of a merciful and sustaining God in the minds of the people –saved, sinners, and skepticks alike. (...) There’s nothing ironic or mocking about their depiction of Everett’s gallows conversion and fervent prayers”. El Dios al que se dirige –añaden- es el Dios personal del Antiguo Testamento, el que dividió las aguas del Mar Rojo.

Con todo, la conclusión es ésta: “the only rest from our ordeals, the only end to our odyssey, is in death. The best we can do in the meantime is to try to recognize each other as brothers, stick together, withstand the temptations the world throw at us, and sing our songs. Still looking for answers? There’s your answer”.

Esta es una visión interesante, en la medida en que nos sitúa implícitamente ante Dios Padre, al insistir temáticamente en la común fraternidad humana. Siendo consecuentes, hay que pensar en nuestra filiación divina, si es que no se habla de esa fraternidad como de un simple placebo verbal o al modo cínico o político de hablar. Pero en cualquier

<sup>19</sup> Cfr. H. Arendt, “Che cos’è la libertà”, in *Tra passato e futuro*, Garzanti, 1991, pp. 222-227.

<sup>20</sup> Cfr. Vol. No. 55, Issue no. I, pp. 41-48, 2001.

caso, esta visión no tiene suficiente trascendencia como para plantear y tomar también en consideración –junto a la muerte- el resto de las postrimerías: el juicio, y el infierno o el cielo. De esto tan evidente no hablan los críticos de Film Quarterly.

No voy a hacerlo yo ahora. Pero sí quiero mencionar -a propósito de esto- el segundo asunto, del que muy poco se trata cuando se habla acerca de esta magnífica película. Quiero mencionar el papel tan dramáticamente central y escondido que representa el implacable sheriff de gafas negras, en las que siempre de noche se reflejan las llamas de un fuego. Ya lo he mencionado como “sheriff-demonio”, porque eso es lo que tenemos ante la vista. Es, como recuerda René Girard de los atributos bíblicos del demonio, “el tentador, el acusador, el príncipe de este mundo, el príncipe de las tinieblas, el homicida desde el principio, el oculto director de escena de la Pasión” de Jesucristo<sup>21</sup>. Todos esos atributos –si exceptuamos la referencia explícita a la Pasión de Dios Hijo- se cumplen en las intervenciones del personaje en la trama de esta película.

René Girard ha escrito extensamente acerca del mimetismo violento en la sociedad y de la muerte del chivo expiatorio. Ahora nos viene a decir que “la idea evangélica de Satán permite a los Evangelios expresar la paradoja fundadora de las sociedades arcaicas, que existen sólo en virtud de la enfermedad que debería impedir su existencia. En las crisis agudas, la enfermedad del deseo desencadena lo que la convierte en su propio antídoto: la unanimidad violenta y pacificadora del chivo expiatorio (...) La teoría evangélica de Satán –sigue diciendo Girard- revela un secreto que ni las antropologías antiguas ni las modernas habían descubierto nunca. En lo religioso arcaico la violencia es un paliativo temporal. Lejos de haberse curado realmente, al final, la enfermedad siempre reaparece. Reconocer en Satán la representación del mimetismo violento es acabar de desacreditar al príncipe de este mundo, contribuir a esa ‘caída de Satán’ que Jesús anuncia a los hombres antes de su crucifixión”<sup>22</sup>.

Enseguida volvemos a considerar el mundo de “O Brother”, pero antes hay que seguir prestando atención a lo dicho por Girard, para ver que tal cosa está presente en un aspecto esencial de esa película, que quisiera señalar.

Dice Girard que todo su estudio acerca de la violencia mimética puede hacerse con categorías estrictamente plausibles en un contexto puramente humano, pero que “para romper la unanimidad mimética, hay que disponer de una fuerza superior al contagio violento, cosa que no hay en toda la tierra”. Y Girard hace considerar cómo históricamente, al tercer día de la Pasión de Jesucristo, los discípulos dispersos se agrupan de nuevo en torno a quien “consideran resucitado”. Este *in extremis* es algo que no ocurre en ningún mito: que una exigua minoría se levante contra la unanimidad persecutoria. “El pequeño grupo de los últimos fieles estaba ya más que a medias atrapado por el contagio violento ¿De dónde ha sacado, pues, de pronto, la fuerza para oponerse a la multitud y a las autoridades de Jerusalén? ¿Cómo explicar ese cambio súbito, contrario a todo lo que sabemos sobre la fuerza irresistible de los apasionamientos miméticos? (...) La Resurrección –nos recuerda Girard- no es sólo un milagro, un prodigio, la transgresión de las leyes naturales. Es también el signo espectacular de la entrada en escena, a escala mundial, de una fuerza superior a la de los apasionamientos miméticos. A diferencia de éstos, esa fuerza –Girard está hablando del

<sup>21</sup> R. Girard, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Anagrama, 2002, p. 235.

<sup>22</sup> Id., p. 236.

Espíritu Santo- no tiene nada de alucinatorio ni de mentiroso. Lejos de engañar a sus discípulos, los hace –aquí Girard alude por extenso al arrepentimiento de Pedro y a la conversión de Pablo- capaces de reconocerse culpables de participar en el apasionamiento mimético contra Jesús. (...) Sería falso decir de los discípulos que “se recuperan”: es el Espíritu de Dios quien los recupera y ya no los suelta”<sup>23</sup>.

Esta perspectiva lleva a Girard a hacer ver que el nacimiento del cristianismo “representa una victoria del Paráclito frente a su contrincante, Satán”. Mientras que este “dueño del mundo” se creía “capaz de sustraer para siempre su secreto – la violencia mimética- de las miradas indiscretas”, resulta que “la Cruz lo engañó”.

Concluye Girard<sup>24</sup> diciendo que la verdadera desmitificación de nuestro mundo cultural sólo puede proceder de la Cruz. Y recuerda con San Pablo que “mientras los judíos piden ‘señales’ y los griegos buscan sabiduría, nosotros predicamos un Mesías crucificado: escándalo para los judíos, locura para los gentiles, mas para los que han sido llamados, un Mesías fuerza y sabiduría de Dios; pues la locura de Dios es más sabia que los hombres, y la debilidad de Dios es más fuerte que los hombres” (I Cor., 1, 18-25).

Los hermanos Coen tienen entre manos algo mucho más grande de lo que han soñado, si consideramos que su pretendida versión de la Odisea, en realidad supone salirse del eterno retorno griego. Hemos visto la violencia mimética pretendida por parte del Ku Klux Klan, la de los mismos políticos en sus campañas electorales y también la de los policías llevando al bandido -orgullosa de sus hazañas- hacia la silla eléctrica, llevando unos y otros siempre detrás a todo el pueblo. También, desde luego la violencia mimética del sheriff-demonio. Todas esas violencias quedan superadas por una acción misteriosa –precisamente en la estricta oportunidad de su olvidada previsión por parte del ciego Tiresias- que de hecho responde a una oración diegéticamente verdadera del protagonista. Aunque éste -falso abogado, falso ladrón y falso negro- luego se comporte como un falso converso, es decir -en este caso, a diferencia de sus otras falsedades- como un converso estrictamente débil. Como nosotros: quizá también por esto nos gusta tanto esta película a los que nos gusta.

Esta es una lectura algo más que “una más” entre todas las meramente posibles, si lanzamos una mirada trascendente sobre el mundo de “O Brother”. Seguramente no tiene que ver con lo que los hermanos Coen pensaron, ni con lo que probablemente cualquiera de ustedes había pensado sobre esta película. No lo tiene desde luego con lo que yo mismo pensaba antes de caer en la cuenta de lo que acabo de decir, al ver por enésima vez la película. Pero les apuesto lo que quieran que no pueden demostrar que esta visión que acabo de proponerles sucintamente, no tiene que ver con la configuración textual, con el mundo estricto que configura la película “O Brother”. Las cosas no acaban con la muerte, como parece que dicen nuestro amigos de Film Quarterly. Ésta es –en todos los casos- un nuevo punto de giro existencial ante las restantes postrimerías humanas.

\* \* \*

---

<sup>23</sup> R. Girard, *Ibid.*, pp. 243-245.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 246-248.

Sintetizo lo propuesto: una mirada trascendente sobre el cine tiene que ver con la identidad de las personas. Identidad que incluye la paradoja del sentido último redentor que plantea la Cruz como lugar de triunfo, con la Resurrección, sobre la violencia mimética. Esta mirada no es una más de las muchas posibles, visto el asunto en una perspectiva relativista. El respeto del sentido textual, del sentido propio de cada película -algo que se nos escurre entre los dedos- lleva a tomarlo –precisamente- muy en serio: con la mínima frivolidad como se pueda en cada caso. Por esto planteo la exigencia de esta mirada trascendente. Porque, cuando menos, es necesaria para observar la consistencia artística de una película, es decir, la capacidad de soportar tan exigente mirada. O lo que es lo mismo, la capacidad de que una película, con independencia de las intenciones de sus autores, sea digna de recibir –con la nuestra- una mirada benevolente venida de Dios.

Esto es lo que yo pienso que cabe decir, al menos, cuando se trata de hablar a propósito del cine y del primer mandamiento. Es decir, de amar a Dios por encima de todas las cosas, cuando precisamente el cine es una de las más amadas.

Roma, 2 de Diciembre, 2002

2-3 DICEMBRE 2002

*Ripartire dal primo*

CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI  
PONTIFICIA UNIVERSITÀ DELLA SANTA CROCE