

Apuntes para una teología del cine

Román Domínguez Jiménez*

El cine, realmente, no ha sido inventado todavía.

André Bazin

Pasolini demuestra en *Teorema* (1968) que la imagen cinematográfica no ha dejado nunca de estar involucrada con la gracia y el azar. La imagen en Pasolini y en otros autores parece clamar por un estatuto propio, por una *teología* que ciertamente no es la de la institución religiosa pero tampoco aquella del cine en tanto que divulgador de valores. La implicación teológica de la imagen no se reduce a la temática religiosa: *Rey de reyes*, *Ben-Hur*. Ni aun a un cine "comprometido" o aleccionador, de Eisenstein a Ken Loach, pasando por *La lista de Schindler* y ciertas obras antibélicas: el cine con *moraleja*. La gracia anida en el montaje, como una voz subterránea que hace subir el fondo oscuro del que ella proviene a la superficie. Descoyunta el tiempo al traspasar el encuadre como una línea abstracta que sólo se refleja en su fondo, como el relámpago que arrastra a la noche. La imagen, sonora o visual, se convierte en un intersticio, fisura o herida en el tiempo. Es el signo de lo intolerable en *Teorema*: el enviado de afuera, el joven bello, es la cesura de luz y tiniebla, *temor y temblor* como en Kierkegaard. Es también "la instancia a partir de la cual cada miembro de la familia experimenta un acontecimiento o afecto decisivos":¹ la hija paralizada, la madre precipitada en un devenir erótico, el hijo que orina, la levitación y el hundimiento místico de la criada, el padre bestializado y llevado al desierto. El intersticio, la imagen como herida es inmanente a un *cine de la*

crueledad (Artaud), "films en los que se trituran, se mezclan las cosas del corazón y del espíritu hasta conferirles la virtud cinematográfica *que hay que buscar*".² Un cine tal inaugura una nueva vía, el Nuevo Testamento o la *buena nueva* cinematográfica: la imagen deja de estar asociada a otras en una sucesión de momentos presentes, ya no se cuenta una historia, sino que se despliegan series de afecciones espirituales, "estados culminantes del alma, una atmósfera de visión".³ La imagen deja de representar lo que está fuera de ella y que le daría su fuerza motriz y sentido. Este camino no es ya la vía de la metáfora ni la de la metonimia, es el paso de una imagen, de un encuadre a otro como fisura en las que las cosas se muestran literalmente. *Teorema*, como su nombre lo dice, no es la *representación* de un tema, sino una *demonstración* de la línea abstracta que llega al alma. Pasolini demuestra un teorema y lo deduce, pero algo similar podemos decir de Godard y *Los carabineros* (1963), y más acá de Lars von Trier, Thomas Vinterberg y el manifiesto *Dogma*.

En *Los carabineros*, Godard no crea una metáfora de la guerra, sino que muestra *la gesta* de la misma y las actitudes corporales que le corresponden: violencia, fuga, ausencia de afecto, sorna, desorden, dispersión. Si cada imagen remite a un gesto corporal es porque éste no se discierne de un gesto del espíritu, de un estado o afección del alma. En cada gesto hay una especie de pasividad, una *indecibilidad* que recorre todo el cuerpo, visual y sonoramente. No se sabe nunca cuál será la acción a seguir, pues el cuerpo ya se ha deslinda-



* Filósofo y escritor

1 Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 1986, p. 234.

2 Antonin Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

3 *Ibidem*.

do de la pura acción para pasar a ser gesto, cuerpo místico abierto al porvenir. Ejemplos de *cine corporal* los podemos encontrar en *Sagrado Kadosh* (2000), de Amos Gitai y en *Intimidad* (2000), de Patrice Chéreau. En la primera asistimos a la escisión en el cuerpo de dos hermanas entre el *corpus* de la tradición y lo *sacro* en el cuerpo femenino. En el caso de la hermana mayor la indecibilidad lleva a la muerte y en el de la hermana pequeña al desprecio y el ostracismo. En la segunda, la indecibilidad, lo impensado, fuerza a la protagonista a devanearse, a desmembrarse entre *el amor* al esposo y el delirio por el hombre con el que puede *hacer el amor*.

El cine del cuerpo rompe con la sucesión empírica del tiempo: 1,2,3... Todo lo contrario a un cine de acción, el cual remite a lo ya decidido, a lo ya dado; en el que cada espectador espera el momento siguiente con la pregunta ¿y qué pasó después? Incluso el *flash-back* en este tipo de cine sirve para aclarar el presente. La sucesión de imágenes se presenta como una carrera de obstáculos, como medio para llegar al desenlace, si bien no a la manera de una progresión lineal, sino como un circuito perfectamente cerrado. El cine de acción es el cine del tiempo *como círculo*: la tragedia es imposible, pues el final se armoniza con el principio y con todos los momentos de la película. De ahí que sin importar el modo en que se dé el desenlace, el final será un *final feliz*, acotado, domado, predecible. El cine del cuerpo no es tampoco un cine de la memoria o del recuerdo en el que el pasado se reivindica como las *Tablas de la Ley*. No puede ser histórico, aunque el acontecimiento tenga lugar en

un tiempo que no es el actual. En este sentido las memorias individuales de los dos protagonistas de *Hiroshima mon amour* (1962), de Resnais, la del japonés y la francesa, se funden en un olvido que da paso a una memoria común, que no es la una ni la otra; dos regiones de pasado inconmensurables se ligan y de disuelven en un solo cuerpo: Hiroshima, Japón y Nevers, Francia. Sin duda, aquí el pasado no se reivindica, sino que se convierte en la región de la que surgirá lo nuevo. La gracia es lo nuevo, lo único que se opone al *cliché*. Vivimos en un mundo de clichés. Y los clichés provienen siempre de la publicidad, son excitaciones que provocan un comportamiento conforme a la buena conciencia del espectador, a la manera de un reflejo condicionado. Pavlov como publicista.

La poesía, y aun la gracia se oponen a toda publicidad. Aquí, como en otros lados, no basta con decir en qué se diferencia la poesía de la publicidad. La poesía borra el cliché, rompe la imagen de lo previsible y lo domado para suscitar lo inaudito, lo intorelable, lo que evita cerrar el círculo. En *Antes de la lluvia*, de Milcho Manchevski (1994) el tiempo se bifurca y el círculo se prolonga indefinidamente. De ahí que repetidamente y en diferentes lugares del filme aparezca la frase *el círculo no es redondo* (*the circle is not round*). Si seguimos en el mundo del cliché es porque todavía no hemos aprendido lo que es la poesía y lo que es una imagen. El cine del cuerpo se presenta así como una pedagogía de la imagen y del tiempo. Acaso la grandeza de Tarkovski y de von Trier resida en su pedagogía y en la teología que se desprende de sus imágenes. Acaso sea ésta, también, su



manera de seguir siendo radicalmente religiosos o ateos. En el último episodio de *Andrei Rubliov* (1966), *La campana*, la gracia recae inesperadamente en el pequeño Boriska, hijo del hacedor de campanas quien ha muerto sin develarle el secreto de la construcción de las mismas. A Boriska se le encomienda una tarea que es *demasiado grande para él*. Sin conocimiento alguno dirige la construcción de la campana. Pero la campana suena ante el príncipe, los clérigos y los emisarios del extranjero. Boriska cae gimiendo al lodo y el monje pintor Rubliov, ya viejo, rompe su voto de silencio para decirle: "iremos juntos, tú y yo, tú construirás campanas, yo pintaré iconos, eso dará a la gente algo que celebrar". Tarkovski termina *Andrei Rubliov* con la imagen de un icono al fresco de Rubliov, cantos litúrgicos y el paisaje de un caballo en la lluvia. *Rompiendo las olas* (1996) de von Trier culmina con lo más inesperado: las campanas suenan desde el cielo para los hombres, a pesar de las instituciones. Se podrá entonces preguntar *¿por quién doblan las campanas?*

No sabemos lo que puede una imagen, lo que puede desdoblarse y desprenderse de ella. Toda la obra de von Trier se presenta como un aprendizaje del tiempo. La errancia de *la cámara en mano* en sus últimas películas lo muestra. En *Dancer in the dark* (1999) von Trier desafía la lógica del final feliz y del círculo cerrado. Los números musicales aparecen en momentos y en lugares en los que *no deben* aparecer: un asesinato, la sala del juzgado. *Hollywood contra Hollywood*. El final nunca llega, en su lugar sólo tenemos una imagen cruel, cruda, muda: la de

Selma (la cantante Björk), la madre ciega en el cadalso. Lo que suscita en nosotros una imagen tal es enojo, pero también herida. Amor y piedad, aquí la gracia *se torna acto de resistencia*. Invoca lo que la publicidad no puede, ni tampoco la teología. La muerte del cine que Godard proclamó hace algunos años es la muerte de la vieja concepción del cine, del cine-acción y de su teología circular: una nueva mecánica surge, aunque siempre a destiempo. La nueva teología cinematográfica parece siempre llegar demasiado tarde o demasiado pronto, pero en esto consiste su gracia: en disolver el acuerdo, en ir en contra del tiempo actual. Una *herejía del tiempo*. Círculo excéntrico siempre descentrado. Pues el máximo pecado es disolver la forma de lo dado, de la *Ley del tiempo*, como lo muestra Goya en sus pinturas negras, Kafka en *El proceso* y Buñuel en las asociaciones perversas de Cristo en *La edad de oro* (1930).⁴ Se dirá que tal afirmación no puede ser sino irónica en nuestro presente, en el que el cine, como arte y como técnica reproductiva, está condenado a ser una de las formas de la comunicación, a ser un arte de la representación. Un paliativo, *metáfora y ficción*, con respecto a la vida y el mundo real. Pero en la imagen puede haber algo que no es información ni cliché, que no es luz sino voz subterránea que se hunde bajo la tierra, junto con la potencia de la ironía, para dar paso a la gracia, al azar y a un humor que estamos siempre por descubrir. Y esto último es lo propio de la teología y del cine que *está por hacerse*, en contra del presente igual a sí mismo y en pos, como dijo Nietzsche, de un *mejor porvenir*... ↵



4 Román Gubern despliega, en unas bellas páginas, la génesis de algunas imágenes del *Perro andaluz* y *La Edad de Oro*. En el epílogo de esta última cinta, Buñuel expone la identidad del depravado duque de Blangis con Jesucristo. Más allá de una innegable confrontación con el catolicismo por parte de Buñuel, podemos asistir a una *disolución o desplazamiento* de formas en el marco del surrealismo. Cfr. *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 390-429.