

# El cine como espejo de la crisis espiritual posmoderna

Adrián Cruz García

Coordinador General del Programa Identidad Cultural, Arte y Tecnología (ICAT),  
Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional.  
acruz@una.cr

**Recibido:** 10 de marzo de 2015. **Aprobado:** 28 de mayo de 2015.

## Resumen

La búsqueda de vinculación con la dimensión espiritual de la existencia persiste como una de las preocupaciones vitales del ser humano desde los albores de la historia. Esta necesidad se manifiesta en el rol protagónico que la religión asume en los colectivos humanos. Sin embargo, al calor de la Modernidad, la razón desbanca progresivamente a la fe religiosa como eje rector del progreso individual y social. La pérdida de influencia de la narrativa que por antonomasia atiende las inquietudes espirituales de la sociedad, se traduce en la Postmodernidad en una ansiedad existencial que impregna sus creaciones culturales, incluyendo el cine. Esta forma de expresión artística, con su notable poder de representación de la vida, ofrece una vía para que creadores de las más variadas personalidades y visiones procuren abordar esta angustia espiritual que marca al individuo posmoderno. Desde las apuestas fantástico-mitológicas comerciales de Guillermo del Toro, hasta las propuestas formalistas más poéticas de Bresson, Tarkovski y Dreyer, pasando por las provocaciones viscerales de Gaspar Noé, el cine se presenta como un medio de posibilidades ilimitadas para aprehender las inquietudes del ser humano en una época en que la disociación entre los pasiones terrenales y la dimensión trascendental de la vida es más evidente que nunca.

**Palabras clave:** cine, posmodernidad, modernidad, religión, arte trascendental, espiritualidad, estilo cinematográfico.

## Abstract

The quest for connection with the spiritual dimension of existence persists as one of the vital concerns of the human being since the dawn of history. This need manifests itself in the major role that religion

has assumed within the human collectives. Nonetheless, in the heat of Modernity, reason has progressively displaced religious faith as the guiding principle for individual and social progress. The loss of influence of the narrative par excellence that has attended the spiritual inquietudes of society, translates in Postmodernity in an existential anxiety that impregnates all of its cultural creations, including cinema. This form of artistic expression, with its outstanding power of representation of life, offers a way for creators with the most diverse personalities and visions, to address this spiritual distress that marks the postmodern individual. From the fantastic-mythological commercial productions of Guillermo del Toro, to the most poetic formalist proposals of Bresson, Tarkovski and Dreyer, through the visceral provocations of Gaspar Noé, cinema presents itself as a mean with unlimited possibilities to apprehend the preoccupations of human beings in an era in which dissociation between earthly passions and the transcendent dimension of life is more evident than ever.

**Keywords:** cinema, postmodernity, modernity, religion, transcendental art, spirituality, cinematographic style.

El cine, en tanto lenguaje artístico y técnica capaz de retratar la vida a partir de sus coordenadas sensoriales más características, como lo son la imagen en movimiento y el sonido, ha asumido desde sus inicios el reto de plasmar los aspectos complejos de la condición humana. En este sentido, la experiencia espiritual en un mundo material es quizás una de las facetas de la vida cuya representación ha conllevado siempre mayor desafío. Esto por varias razones. En primer lugar porque lo espiritual, o aquello “que se vincula con el cuerpo de un modo incomprendido [...] e incomprendible” (Danto, 2005, p. 194), corresponde a un concepto abstracto asociado al ámbito de lo inmaterial, y el cine, al igual que toda forma artística, requiere invariablemente de una concreción material para su recepción. Asimismo, porque el cine al igual que la fotografía, es una forma de creación que se desarrolla a partir de formas realistas. Y finalmente, porque siendo un producto contemporáneo a las vanguardias artísticas del siglo XX, en su génesis el cine estuvo también marcado por el paradigma de la Modernidad con su culto a la “ideología del progreso” y su “fe ilimitada en las ciencias y en las doctrinas positivistas” (Fermín, 1994, pp. 96-97), que dejaban poco espacio para el protagonismo de temas de orden espiritual.

A partir de estas consideraciones, se plantea la necesidad de explorar cómo el cine

contemporáneo ha enfrentado el reto de abordar un tema cuyo valor y tratamiento ha estado históricamente condicionado por los contextos culturales vigentes. Si para los antiguos el arte y lo espiritual siempre estuvieron imbricados de forma natural, el Renacimiento marcó el inicio del divorcio entre las esferas de lo sagrado y lo racional, cuya ruptura definitiva se cristalizó en la Modernidad con el triunfo del razonamiento lógico por sobre la fe religiosa. El consecuente vacío de discursos espirituales totalizadores sería la herencia que impregnaría la Posmodernidad de una angustia existencial, ante la cual el arte cinematográfico no podía quedar indiferente.

El interés alrededor del tema de lo espiritual no es nuevo y ya ha sido sujeto de reflexión por parte de eruditos del cine como el guionista, escritor y director Paul Schrader, que plasmó en *El Estilo Trascendental en el Cine* (1972), uno de los ensayos más populares en este campo. Décadas más tarde, Kenneth Morefield lideraría en *Fe y Espiritualidad en Maestros del Cine Mundial* (2008), un grupo de estudiosos que analizarían las distintas visiones sobre lo espiritual en artistas tan disímiles como Guillermo del Toro, Andrei Tarkovski y Carl T. Dreyer. Sin embargo, sabiendo que el cine como arte está llamado a reflejar las inquietudes humanas de su tiempo, antes de hablar de formas específicas de representación, conviene realizar una

amplia contextualización que ayude a entender el conflicto esencial que impregna la posmodernidad en el ámbito espiritual.

El filósofo Enrique Dussel señala el nacimiento de la Modernidad, en tanto que mito eurocéntrico, en el momento en que Europa es capaz de trasladar su propia noción de superioridad intelectual, científica y militar, al dominio del otro. Este es el inicio del proceso de colonialismo mundial: el año 1492 (Dussel, 1992, pp. 7-8). Esta etapa marca asimismo, un nuevo rol de la Iglesia al involucrarse de lleno en los debates de cómo justificar la colonización de los indígenas. Dussel (1992) destaca aquí tres enfoques fundamentales: el del teólogo y filósofo Ginés de Sepúlveda, que justificaba la conquista como un medio para salvar a los indígenas de su propia barbarie (p. 70), el del misionero franciscano Gerónimo de Mendieta que la planteaba como el inicio de un posible proyecto utópico, bajo guía europea, que también propiciara el rescate de las comunidades indígenas menos contaminadas por el pecado (p. 75-76) y la del fraile dominico Bartolomé de las Casas que abogaba por el respeto a estas culturas aunque como condición para su posterior evangelización (p. 78). Si bien desde la Edad Media el cristianismo tuvo un rol fundamental en la configuración de las estructuras de poder económico-políticas occidentales, fue durante La Conquista que

se insertó de lleno en la conformación del sustento ideológico para un nuevo paradigma geopolítico que aún perdura: el capitalismo. Así, la ideología cristiana se constituyó en uno de los relatos constitutivos de la fase inicial de la Modernidad.

El primer síntoma de agotamiento de su papel dominante estaría reflejado en el principio antropocéntrico del Renacimiento que reaccionaba al teocentrismo tradicional a través de una visión esencialmente laica del universo y la naturaleza (Navarro, 2013, p. 118). Este desgaste se confirmaría en el siglo XVII con la introducción en el pensamiento filosófico occidental de la noción del *ojo de Dios* por Descartes. Esta nueva narrativa colocaba al hombre occidental colonizador proto-capitalista, en el lugar que otrora tenía la figura de Dios. El hombre, habiendo adquirido conciencia plena de su capacidad de raciocinio, podía ahora unirse como centro del conocimiento. El colonialismo y el cartesianismo se imbricaban así en una nueva narrativa de la Modernidad: pienso, luego conquisto, luego existo (Grosfoguel, 2007, p. 64).

El debilitamiento del relato cristiano dentro del paradigma civilizatorio occidental es concebido desde el movimiento intelectual de la Ilustración como una emancipación de las cadenas de la superstición religiosa irracional. Y es bajo el influjo de esta renovada

visión de mundo que se desarrollarían las principales revoluciones socio-políticas de la Modernidad: la revolución inglesa del siglo XVII, las francesa y estadounidense del XVIII y finalmente la más radical en su ruptura con la religión, la revolución atea marxista-leninista rusa del temprano siglo XX.

De esta forma, el pretendido universalismo moderno relega a un segundo plano uno de sus relatos más universalistas: la religión. Esto se convertiría justamente en uno de los rasgos de la Posmodernidad: la ruptura con los grandes relatos (Vásquez, 2001, p. 288). El divorcio posmoderno occidental con la religión hegemónica es un reflejo de la consolidación de una capacidad crítica frente a los mecanismo de dominación. Irónicamente, esta crítica proviene de un centro que no ha cesado de ejercer su dominación sobre otras periferias como medio para preservar su *statu quo* global. Como bien lo plantea Grosfoguel (2007) “la Posmodernidad es una crítica eurocéntrica al eurocentrismo” (p. 74).

Independientemente de las connotaciones ideológico-hegemónicas de los grandes relatos, conviene resaltar que la pérdida de su efecto totalizador en las sociedades conlleva otras consecuencias más allá de los beneficios en términos de reivindicaciones y emancipaciones de las minorías. El caso concreto de las religiones como ejemplo

paradigmático de este proceso de atomización de las más tradicionales fuerzas de cohesión de los colectivos humanos, arroja como legado un espacio, con frecuencia vacante, en las narrativas que abordan el plano espiritual en la vida cotidiana. Esto no en el sentido de si el individuo niega o reivindica una creencia específica, sino desde el punto de vista de cómo vive y comparte la experiencia espiritual. La adscripción a determinado credo ya no es sinónimo de convicción o plenitud espiritual pues la pérdida de influencia de los grandes relatos religiosos puede verse como un síntoma del fracaso en su promesa de otorgar paz interior y justicia social al ser humano.

Vargas Llosa (2009) plantea que históricamente, han sido reducidos los sectores de población capaces de enfrentar el temor a la extinción física y el dolor sin el recurso de la fe religiosa y su garantía de trascendencia y continuidad del alma (p. 10). Pero a partir de la Modernidad, una vez que el individuo se ampara a la razón sacralizada por la Ilustración, se hace posible enfrentar la religión con capacidad crítica. Ante la evidencia de su discreto alcance, tanto en el plano de la experiencia empírica trascendental como en cuanto a resultados pragmáticos en lo social, resulta cuestionable su rol de sustento ético y emocional de la humanidad. La Modernidad opera así

“una radical desubstancialización y desmitologización de lo trascendental junto con una soberbia objetivación y matematización de la realidad” (Vergara, 2010, p. 94). Ahora que las grandes ideas metafísicas han perdido “toda fuerza vinculante y sobre todo, toda fuerza capaz de despertar y de construir, entonces ya no queda nada a lo que el hombre pueda atenerse y por lo que pueda guiarse” (Heidegger, 1995, citado en Vergara, 2010, p. 95). Esta herencia se manifiesta en toda su magnitud existencial en el individuo posmoderno, privado así del privilegio de la utopía extraterrenal (Vásquez, 2001, p. 289). Como lo plantea Rafael Argullol (2006), “tras la gran aventura del Renacimiento y de las luces, vencido Dios por la razón, ahora el hombre percibe una nueva angustia más desmesurada y más titánica que la medieval, pues él mismo, con su audacia y temeridad, se la ha procurado” (citado en Ierardo, 2007, p. 262).

Nietzsche declara la muerte de Dios y el fracaso de la razón y con ello siembra la semilla del paradigma de la Posmodernidad (Vásquez, 2001, p. 290). Muerto Dios, ¿qué lo sustituye? Ahora solo queda la evasión del mundo y de la sociedad, la creación de un refugio íntimo adornado con el imaginario de lejanas “tradiciones orientales”, una “religión muy propia de la Posmodernidad, sin sacrificios ni privaciones” (Vásquez, 2001, p. 289).

Para entender las dimensiones de este “dolor histórico” (Hegel, 2000, citado en Vergara, 2010, p. 94), se debe reconocer en primera instancia la omnipresencia, a través de la historia de la humanidad, de una necesidad de vinculación con la dimensión metafísica de la existencia. Es un hecho conocido que las primeras manifestaciones materiales de evidencia de la conciencia humana estuvieron asociadas con la invocación de las fuerzas de la naturaleza como medio para procurar la supervivencia. Uno de los actos más antiguos que se conocen de este orden, data de hace más de 100.000 años y se refiere al hallazgo de disposiciones de carácter funerario en cavernas de Suiza, de osamentas de oso cuyos patrones denotan una clara intencionalidad. Los estudios han permitido inferir que se trató de una manifestación primigenia del concepto *unio magica* relativa al vínculo humano-animal y que este tipo de gesto buscaba aplacar el alma del animal cazado para que esta aceptara regresar al mundo terrenal y así seguir proveyendo alimento (Giedion, 1985, pp. 321-322).

Los vestigios de las posteriores civilizaciones antiguas han confirmado el rol fundacional de las creencias sagradas en su conformación y desarrollo. Occidente no escapó a esta tendencia y colocó al cristianismo en un lugar protagónico en todas las facetas de la vida social y hasta política. Pero, es a partir

de la crisis que este paradigma empezó a sufrir desde la Modernidad -aun cuando en sus orígenes fuera consustancial a la misma-, que se puede empezar a explicar en parte el estado anímico del individuo posmoderno, cuyo síntoma característico resulta ser un espíritu de evasión y cuestionamiento generalizado. El escapismo sensorial, la rapidez, la novedad, son solo formas mediante las cuales el ser humano contemporáneo intenta paliar la angustia existencial surgida de su vacío espiritual. Esta crisis interior es pertinentemente descrita por Herberth Read (1957), cuando afirma que “el espíritu se sumerge en la apatía a menos que sus hambrientas raíces busquen continuamente el oscuro sustento de lo desconocido, a menos que su sensitivo follaje se extienda continuamente hacia una luz inimaginable” (p. 38).

El malestar de la cultura posmoderna no es ya la represión freudiana de los impulsos instintivos y libidinales. En una época en que las opciones de disfrute sensorial están más disponibles que nunca, en esta sobreoferta de experiencias rápidas e intensas subyace el verdadero malestar en la cultura, el cual tiene un carácter trascendental. La tendencia postmoderna de apuesta por el divertimento, la inmediatez y la frívola intensidad no sería simplemente un signo de decadencia cultural generalizada como sugiere Vargas Llosa (2009). Bien podría ser el grito desesperado

de una humanidad rota que busca formas de eludir la angustia a través de la cultura de la imagen anestésica, una angustia que surge de la conciencia de disociación entre la naturaleza terrenal y la dimensión espiritual de su ser.

En el carácter hiperbólico de las experiencias sensoriales que constantemente busca el consumidor, se puede entrever la puesta al día del concepto de lo sublime que floreció durante el periodo romántico del siglo XIX. Es el que mejor describe este ambiguo rasgo de la experiencia postmoderna de “combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda representación, dolor en la imaginación y sensibilidad que demuestran que el concepto es inadecuado” (Lyotard citado en Mirzoeff, 2003, p. 38).

El cine, como medio de expresión sin tradición artística previa a su consolidación (Panofsky citado en Riambau: 2011, p. 9) y configurado al calor de la última fase de la Modernidad, no es indiferente a esta crisis existencial. Sin embargo, también permeado por la característica fragmentación y diversidad de la era postmoderna, ha generado una amplia variedad de abordajes de este tema.

Quizás una de las obras cinematográficas que desde la cultura popular, ha sido más acertada en ilustrar la apremiante necesidad de sustento contra las vicisitudes de la vida tras el cisma espiritual originado en la

Modernidad, es *The Matrix* (Silver, 1999). En ella, se actualiza el mito del Génesis. Al ser humano le es dada la oportunidad de escoger entre acceder a la verdad renunciando al mundo feliz creado por el sistema llamado *Matrix*, cual metáfora del Paraíso, o quedar irremisiblemente atrapado en un espejismo complaciente. Pero esa verdad, por liberadora que sea, conlleva un alto precio. Contemplar la realidad desprovista de su disfraz, y sobre todo, obligarse a convivir adentro de ella, acarrea angustia y sufrimiento. Por eso la obra ilustra cómo el grueso de la masa opta por el placer fugaz y superficial, valor posmoderno por excelencia, en lugar de atreverse a luchar contra el sufrimiento que surge de enfrentar esa descarnada realidad. Se entiende que es un impulso intrínseco a los seres vivos el querer evadir el dolor y que la única pulsión más fuerte que la búsqueda del placer es la de la supervivencia. Pero si esta no se halla en juego, resulta comprensible la tentación de acceder a la zona de mayor confort posible que ofrece la *Matrix*, entidad que opera también como metáfora de la cultura mediática globalizada.

Quizás uno de los cineastas que más eco ha hecho de esta problemática contemporánea es el ruso Andrei Tarkovski quien la describe como “esa confusa situación anímica, ese

empobrecimiento interior, esa incapacidad que cada vez más se va convirtiendo en irremisible característica del hombre moderno, al que se puede calificar de impotente en su interior.” (Tarkovski, 1988, p. 65).

Su cine podría considerarse posmoderno en el sentido de que renuncia al “realismo, la mimesis y las formas narrativas lineales” (Solaz, 2003, p. 6). Pero, como crítico acérrimo de la típica espectacularidad posmoderna, Tarkovski reivindica un estilo análogo al descrito por Paul Schrader (1972) como “trascendental” (p. 7) el cual busca, no expresar ni representar sentimientos sagrados, sino representar *Lo Sagrado* en sí. A este respecto, el autor ruso plantea que el arte “no quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual. Y en vez de una base de formación, también en sentido positivista, lo que exige es una experiencia espiritual” (Tarkovski, 1988, p. 61).

No en vano, una de las escenas más representativas de su filmografía corresponde a su última película, *Offret*<sup>i</sup> (Wibom, 1986), la cual completó enfermo de cáncer ya en etapa terminal. En ella, su protagonista cumple con la promesa hecha a Dios, tras haber sido sujeto de un milagro, de desprenderse de

---

<sup>i</sup> La película *Offret* fue traducida al castellano como *El Sacrificio*.



lo más valioso que tiene: la casa de su familia, que incendia ante la incredulidad de sus parientes que lo tratan de loco. El delirio del protagonista se representa a través de un tono actoral que alude a una experiencia extática. Asimismo, el viento, la hierba, el agua y el fuego aparecen acá, al igual que en el resto de la filmografía del director, con una presencia contundente que sugiere una dimensión trascendental que solo puede ser aprehendida a través de un acercamiento contemplativo a la imagen (Hertenstein, 2008, p. xii). En Tarkovski, forma y contenido se integran en una unidad orgánica que busca aludir a esa esencia espiritual que subyace en los acontecimientos más impactantes, algo que el ruso siempre consideró como fin supremo de la creación artística.

Abordaje afín plantea el danés Carl Dreyer (1999) que sostiene que “el arte debe describir la vida interior y no exterior” (p. 91) y que un director “no debe privilegiar las cosas de la realidad sino el espíritu que está dentro y detrás de esas cosas” (p. 92). Exponente paradigmático del estilo trascendental propuesto por Schrader (1972), en su obra *Ordet*<sup>ii</sup> (Dreyer, 1955), muestra cómo el hijo de una familia religiosa, preso de un episodio de locura que lo lleva a creerse Jesucristo, obra el

milagro de la resurrección de su hermanastrafallecida en la labor de parto.

Ambas películas, obras emblemáticas del cine de autor realizado al margen de los grandes estudios, se centran en conflictos y dilemas de carácter profundamente humano, retratados sin ningún artificio efectista pero recurriendo a una cuidadosa y precisa puesta en escena que permite reflejar la dimensión trascendental de los acontecimientos. Se trata de un tipo de cine que no es típicamente posmoderno en su estética, pero que aborda un tema intrínsecamente posmoderno como lo es la crisis espiritual contemporánea.

La maquinaria industrial de Hollywood no ha permanecido ajena a las inquietudes espirituales de su tiempo. Fiel a su recurrente *modus operandi* de asimilar temáticas atípicas y adaptarlas a fórmulas comerciales previamente validadas, los estudios Fox lograron un importante éxito internacional con la película *Life of Pi*<sup>iii</sup> (Netter, Lee y Womark, 2012) del director estadounidense-taiwanés Ang Lee. En esta, la epopeya de un joven naufrago acompañado de un tigre de bengala sirve de base para abordar temas como el conflicto entre la razón y lo espiritual, la consolidación de la fe ante la adversidad y la noción común de Dios en distintas religiones.

<sup>ii</sup> *Ordet* se tradujo como *La Palabra*.

<sup>iii</sup> *Life of Pi* fue traducida como *La Vida de Pi*.

La película es deslumbrante en términos visuales y de diseño de arte, reflejando un nivel técnico sobresaliente y solo accesible para los más abultados presupuestos. Sin embargo, la construcción formal y narrativa se presenta como complaciente y predecible. Por un lado, todos los conceptos complejos vinculados con la experiencia de la fe son constantemente verbalizados por el protagonista, evidenciando así la manifiesta renuncia a ceder la iniciativa al público para que pueda interpretar las imágenes. Y por otro lado, la propuesta deja entrever constantemente el reciclaje de recursos previamente probados en otras obras hollywoodenses. La forma de presentar el relato por parte del narrador, en la cual entremezcla eventos inverosímiles con otros más realistas, remite directamente a películas como *Forrest Gump* (Finerman, Tisch, Starkey y Newirth, 1994) y *Big Fish*<sup>iv</sup> (Jinks, Cohen y Zanuck, 2003). La dinámica en soledad del protagonista aferrado a su único compañero, recuerda dispositivos narrativos de *Cast Away*<sup>v</sup> (Hanks, Rapke, Syarkey y Zemeckis, 2000). Y claro está, la referencia a la cultura de la India se puede relacionar directamente

con el hito comercial que significó *Slumdog Millionaire*<sup>vi</sup> (Colson, 2008), obra que como hicieron los Beatles en los años sesenta, puso de moda en Occidente al país asiático y sus estereotipos estéticos.

Dentro del amplio espectro de posibilidades que aún la cinematografía hollywoodense ofrece, conviene señalar un caso atípico de obra fílmica de orientación espiritual, que sin embargo se aleja de las fórmulas comerciales habituales. Se trata de *The Tree of Life*<sup>vii</sup> (Green, Pohlad, Pitt, Gardner y Hill, 2011), dirigida por Terrence Malick. Esta película, ganadora de la Palma de Oro en Cannes, presenta el dilema de la existencia humana como el eterno conflicto entre la Gracia y la Naturaleza. El uso de la voz en *off* difiere del de la película de Ang Lee pues no es una mera explicación de lo visto en pantalla, sino que constituye una reflexión filosófico-espiritual que complementa las imágenes sin ser necesariamente redundante. Los saltos en el tiempo remiten a la dimensión cósmica universal que *2001: A Space Odyssey*<sup>viii</sup> (Kubrick, 1968) logró plasmar de forma magistral casi

---

<sup>iv</sup> *Big Fish* en algunos casos mantuvo su nombre en inglés para el mercado latinoamericano y en otros se tradujo como *El Gran Pez*.

<sup>v</sup> *Cast Away* fue traducida como *El Náufrago*.

<sup>vi</sup> *Slumdog Millionaire* es un caso particular en que el título en inglés, a pesar de no ser un nombre propio o remitir a sus palabras equivalentes en castellano, se mantuvo tal cual durante su exhibición en salas.

<sup>vii</sup> *The Tree of Life* se tradujo como *El Árbol de la Vida*.

<sup>viii</sup> *2001: A Space Odyssey* fue traducida como *Odisea 2001*.

medio siglo antes. Pero, es sobre todo el espacio que la obra deja abierto para interpretaciones, lo que permite acercarse a ella desde una multiplicidad de enfoques, desde lo biológico-evolutivo hasta lo sacro.

Otro director que ha logrado plantear reflexiones pertinentes de orden trascendental desde las maquinarias de grandes estudios, es el mexicano Guillermo del Toro, aunque para ello escogiese géneros habitualmente dedicados al cine más comercial como lo son la fantasía y el terror. Tal y como lo plantea Siobhan O’Flinn (citada por Hertenstein, 2008, p. xix), las películas de Del Toro “trazan un creciente giro al reino de lo mítico como consuelo y contrapeso de una pérdida contemporánea de valores espirituales”. Esto es particularmente evidente en su película *El Laberinto del Fauno* (Del Toro, 2006) que describe los pasajes de una niña entre el inframundo mágico y el salvaje mundo terrenal de la Guerra Civil Española. Solo a través de la muerte, la criatura inocente logra trascender el horror mundano y alcanzar la paz en un lúdico paraíso fantástico.

Mención especial merece *Enter the Void*<sup>ix</sup> (Chioua, Maraval, Delbosc y Missonnier, 2009) del realizador argentino radicado en Francia, Gaspar Noé, que a pesar de ser una

obra de alto presupuesto, refleja una forma estética y narrativa más propia del cine independiente e incluso contracultural. En este caso, la reflexión sobre la dimensión espiritual es abordada por el director argentino desde un punto de vista directamente vinculado con la apología posmoderna del exceso. La historia describe el pasaje del alma de un narcotraficante tras ser abatido por la policía, siguiendo las etapas descritas en el *Libro Tibetano de los Muertos*, pero construido según el mismo director, como si de un viaje alucinógeno se tratase. De acuerdo con su planteamiento, cabría inferir que el autor no aspira tanto a realizar un retrato de lo sagrado como vivencia trascendental, sino más bien a provocar sensaciones de éxtasis sensorial como sugestión de carácter subjetivo de lo que podría ser la experiencia después de la muerte. El característico “cinismo contemporáneo” posmoderno (Vásquez, 2011, p. 291) se hace patente en esta obra, en la cual la espiritualidad es desprovista de su halo sagrado para convertirse en un testimonio de la decadencia terrenal desde el punto de vista de un criminal.

A través de un abordaje más refinado y sutil, aunque no por ello menos contundente que la propuesta de Noé, el emblemático director francés Robert Bresson realiza su

---

<sup>ix</sup>*Enter the Void* tuvo poca distribución en Latinoamérica, sin embargo en España se tradujo como *Entrar al Vacío*.

particular retrato del deterioro moral en *Au Hasard Balthazar*<sup>x</sup> (Bodard, M., 1966). En esta película, un burro es testigo de múltiples crueldades por parte de las personas que lo rodean, sugiriéndose así un elocuente contraste entre la inocencia de la naturaleza y la perversidad que habita el alma humana. Bresson, un formalista por excelencia, reivindica a través de su particular estilo ascético y minimalista, el uso de la forma cinematográfica como “el método primario para inducir la fe” (Schrader, 1972, pp. 60-61). Prescinde intencionalmente de cualquier efectismo innecesario en la actuación, en el diseño de arte, en la sonorización y en el montaje para intentar capturar la esencia de la realidad desprovista de cualquier distractor sensorial. Este abordaje estilístico es toda una declaración de intenciones, ya que el director francés sostiene que toda construcción formal que evidencie una intencionalidad emocional particular, actúa como una máscara que separa al público de lo que realmente es importante. “Los velos impiden al espectador ver, a través de la superficie de la realidad, lo sobrenatural. Suponen que la realidad externa es autosuficiente” (Schrader, 1972, p. 64). Con la descripción de la particular *Via Dolorosa* de un animal carente de gestualidades discernibles al ojo humano, que termina perfilándose como santo, Bresson ofrece

un testimonio de “la presencia de Dios en la vida ordinaria” (Hertenstein, 2008, p. xvi), logrando así materializar magistralmente con la forma cinematográfica, lo espiritual en el agreste mundo material.

Esta amplia variedad de abordajes estilísticos, conceptuales y narrativos en uno de los medios más influyentes de la cultura contemporánea, no hace más que confirmar el hecho de que las inquietudes sobre la dimensión espiritual constituyen un tema consustancial al estado de ánimo del individuo posmoderno y que el cine, en tanto que reflejo de la cultura en que se desarrolla, ofrece respuestas que van desde la provocación sensorial, hasta la contemplación catártica, pasando por la anestésica complacencia visual.

Independientemente del mérito cultural o artístico de cada tipo de propuesta, estas obras constituyen un testimonio más de cómo, la caída de los macro-relatos religiosos tras la colisión de la Modernidad con su “materialidad bruta y su abstracta ideología” (Hertenstein, 2008, p. vii), dejó un vacío que está en proceso continuo de intentar ser llenado desde las subjetividades individuales que florecen en una Posmodernidad opuesta a la pretensión de homogeneidad de los discursos tradicionales. De ahí que las

---

<sup>x</sup>*Au Hasard Balthazar* se ha traducido como *Al Azar, Balthazar*.

construcciones contemporáneas de imágenes pueden verse permeadas por esta sensación compartida de “división o fragmentación y esa ansia colectiva de conexión” (Hertenstein, 2008, p. vii), dando como resultado una multiplicidad de productos que cargan con la promesa de, ya sea apaciguar la ansiedad de una búsqueda espiritual inconclusa, ya sea allanar el terreno para llevarla a niveles más profundos de autoconsciencia.

La forma de expresión creativa que constituye el cine contemporáneo, no es sino otra manifestación cultural de una aspiración y una búsqueda consustancial al ser humano desde los inicios de la civilización. Es el intento de aprehensión de la dimensión de lo sagrado, de lo espiritual, de ese “atosigante sentido de lo numinoso, de un mundo más allá de la sensación inmediata, de un reino trascendente” que según Herberth Read (1971, p. 71), constituyó uno de los aspectos cruciales para el desarrollo de la consciencia humana desde la prehistoria.

Así, el arte en general y el cine en particular, se presentan como medios vitales para crear las imágenes que acerquen al ser humano contemporáneo a una dimensión espiritual que en la Posmodernidad se le presenta como permanentemente esquiva. En las creaciones más logradas, los directores que han hecho suya esa búsqueda

consiguen, a través de un estilo propio e innovador, trascender la prisión de una vida alienada (Hertenstein, 2008, p. viii) y reflejar esa etérea “interpenetración de lo Divino y la materia” (Hertenstein, 2008, p. vii). Son estas visiones comprometidas las que a través de la historia del arte han logrado mantener vivo el vínculo entre la creación artística y la dimensión trascendental a la que desde siempre ha aspirado la humanidad como paradigma de una existencia elevada y virtuosa. En un mundo obsesionado con la adulteración complaciente de la imagen, la incansable aspiración de riqueza y la virtualización de la comunicación, las reflexiones que estas obras propician resultan esenciales para desnudar las falsas promesas mediáticas de felicidad y para replantear una y otra vez la búsqueda existencial de auto realización.

### Lista de Referencias

- Castro-Gómez S. y R. Grosfoguel (Comp.). (2007). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Chioua, B., Maraval, V., Delbosc, O., Missonnier, M. (Productores), y Noé, G. (Director). (2009). *Enter the Void* [Película]. Francia: Fidélité Films y Wild Bunch.

## ■ Artículos

- Colson, C. (Productor), y Boyle, D. (Director). (2009). *Slumdog millionaire* [Película]. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures.
- Danto, A. (2005). *El Abuso de la Belleza. La Estética y el Concepto del Arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Del Toro, G. (Productor y Director), Cuarón, A., Torresblanco, F., Navarro, B. y Agustín, A. (Productores). (2006). *El Laberinto del Fauno* [Película]. España: Telecinco Cinema.
- Dreyer, C. (Productor y Director). (1955). *Ordet* [Película]. Dinamarca: Palladium Film.
- Dreyer, C. (1999). *Reflexiones Sobre mi Oficio*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Dussel, E. (1994). 1492: *El Encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del "Mito de la Modernidad": Conferencias de Frankfurt, Octubre de 1992*. La Paz, Bolivia: Plural Editores.
- Fermín, F. (1994). *Modernidad y Posmodernidad en el Arte*. Buenos Aires: Editorial Fundación de Arte Ana Torre.
- Finerman, W., Tisch, S., Starkey, S., y Newirth, C. (Productores), y Zemeckis, R. (Director). 1994. *Forrest Gump* [Película]. Estados Unidos: Paramount Pictures.
- Giedion, S. (1985). *El Presente Eterno: los Comienzos del Arte* (M. L. Balseiro Fernández-Campoamor, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Green, S., Pohlad, B., Pitt, B., Gardner, D., y Hill, G. (Productores), y Malick, T. (Director). 2011. *The Tree of Life* [Película]. Estados Unidos: River Road Entertainment.
- Hanks, T., Rapke, J., Starkey, S., y Zemeckis, R. (Productores), y Zemeckis, R. (Director). 2000. *Cast Away* [Película]. Estados Unidos: Twentieth Century Fox.
- Hertenstein, M. (2008). Introduction: Cinema in the Biblical Sense. En Morefield, K. (ed.) *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema* (pp.viii-xx). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Ierardo, E. (2007). *El Agua y el Trueno: Ensayos sobre Arte, Naturaleza y Filosofía*. Argentina: Prometeo Libros.
- Jinks, D., Cohen, B., y Zanuck, R. D. (Productores), y Burton, T. (Director). (2003). *Big Fish* [Película]. Estados Unidos: Columbia Pictures.
- Kubrick, S. (Productor y Director). (1968). *2001: A Space Odyssey* [Película]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Bodard, M. (productor). (1966). *Au Hasard Balthazar* [Película]. Francia: Argos Films.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Navarro, F. (2013). El Tiempo Detenido. La Percepción del Tiempo en la Expresión Artística del Primer Renacimiento

- Italiano. *Laboratorio de Arte. Una introducción a la cultura visual* (25), pp. 117-131. Recuperado el 25 de julio de 2015 de: [http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol\\_I/art\\_5.pdf](http://institucional.us.es/revistas/arte/25/vol_I/art_5.pdf)
- Netter, G., Lee, A., y Womark, D. (Productores), y Lee, A. (Director). (2012). *Life of Pi* [Película]. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures.
- Read, H. (1957). *Imagen e Idea. La Función del Arte en el Desarrollo de la Conciencia Humana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Riambau, E. (2011). *Hollywood en la Era Digital. De Jurassic Park a Avatar*. Madrid: Cátedra.
- Schrader, P. (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Nueva York: Da Capo Press.
- Silver, J. (Productor) Wachowski, A., y Wachowski, L. (Directores). (1999). *The Matrix* [Película]. Estados Unidos: Warner Brothers.
- Solaz, L. (2003, mayo). Cine Postmoderno. *Revista En Cadena Dos*, (39). Recuperado el 26 de julio de 2013 ,de [http://www.encadenados.org/n39/cine\\_postmoderno.htm](http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm)
- Tarkovski, A.. (2002). *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre Arte, la Estética y la Poética del cine* (E. Banús Irusta, Trad.). Madrid: RIALP Ediciones.
- Vargas Llosa, M. (2009). La Civilización del Espectáculo. *Revista Letras Libres*. Recuperado el 25 de julio de 2013 de <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-civilizacion-del-espectaculo?page=full>
- Vásquez Rocca, A. (2011). La Posmodernidad. Nuevo Régimen de Verdad, Violencia Metafísica y Fin de los Metarrelatos. *Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*. (29), 285-300.
- Vergara, F. (Marzo 2010). Metáforas de la Modernidad Tardía: Nihilismo y «Muerte de Dios» en el Pensamiento Nietzscheano. *Revista Veritas*, (22), pp. 93-119. Recuperado el 25 de julio de 2015 de: <http://www.scielo.cl/pdf/veritas/n22/art05.pdf>
- Wibom, A.-L. (Productor), y Tarkovski, A. (Director). 1986. *Offret* [Película]. Suecia: Faragó Film.

