

CONSEJO DE REDACCIÓN

Lic. Luis Baliña, Arq. Alberto Bellucci, Lic. Ludovico Videla, P. Dr. Alberto Espezel, Prof. Rafael Sassot, Prof. Rebeca Obligado, Prof. Carlos Hoevel, Prof. Lucía Piossek Prebisch (Tucumán), Dr. Jorge Saltor (Tucumán), Prof. Julia Alessi de Nicolini (Tucumán), Prof. Cristina Corti Maderna, P. Lucio Florio (La Plata), Francisco Bastitta, Dr. M. France Begué, P. Dr. Jorge Scampini o.p.

COMITÉ DE REDACCIÓN

Prof. Carola Blaquier, Mons. Juan Carlos Maccarone, Mons. Eugenio Guasta, Mons. Dr. José Rovai (Córdoba), P. Dr. Miguel Barriola (Córdoba), Prof. Dr. Raúl Valdez, Carlos J. Guyot, P. Dr. C. Schickendantz (Córdoba), Dr. Florian Pitschl (Brixen)

Director y editor responsable: P. Dr. Alberto Espezel

Director adjunto: P. Dr. Lucio Florio

Secretaria de redacción: Prof. Cristina Corti Maderna

COMMUNIO

	3	La Providencia
Jorge M. Blunda	5	La Providencia en las Sagradas Escrituras
Olivier Boulnois	20	Nuestro concepto de Dios y de la Providencia
Mons. Peter Henrici	31	La Providencia de Dios en nuestra vida
Clara Gorostiaga	42	Providencia y vocación
Luis M. Baliña	48	Los pobres, testigos de la Providencia
Ma. Luisa Malbrán	54	La Providencia del más pequeño
Federico Peltzer	71	Algunas manifestaciones de la Providencia en la literatura española
Guy Bedouelle	82	Cine y Providencia: Tarkovski, Subiela y Kieslowski

Cine y Providencia:

Tarkovski, Subiela y Kieslowski

*Guy Bedouelle**

Mientras que la filosofía y la teología parecen aptas para disertar acerca de la Providencia, su existencia y su influencia sobre la vida del mundo, los literatos y los cineastas pueden aparecer como desprovistos cuando tratan de captar su acción en los hechos por medio de las palabras o a través de las imágenes. Para aquellos que creen en una fuerza que se inclina con benevolencia sobre nuestro pobre mundo para orientarlo hacia un mayor bien, aunque no le den el nombre del Dios de Jesucristo, la tarea es delicada.

La época de la historia apologética o “providencialista” ha pasado y la búsqueda de una mayor objetividad científica es reclamada por todos, y serán en cuanto teólogo que el historiador creyente tentará con discreción a detectar el dedo de Dios en el tiempo de los hombres. En la literatura algunos pocos han arriesgado en esto su talento. Citemos por ejemplo en el siglo XIX a Manzoni, cuya novela *Los novios* es una obra maestra que muestra como el enfrentamiento entre el bien y el mal se resuelve con una victoria de la caridad y del sacrificio, la que no se da sin una protección de lo alto. A principios del siglo XX, el lenguaje poético de Péguy o de Claudel

* Guy Bedouelle, dominico francés, miembro de la redacción de *Communio* desde su origen, es profesor en la Universidad de Friburgo en Suiza, presidente del centro de estudios del Saulchoir en París y cronista cinematográfico.

lo afirma de una manera magistral. Pero hay un caso particular e interesante, el del novelista americano Thornton Wilder (1897-1975), que es uno de los raros autores cuya obra, a veces desconcertante, tiene por centro la acción de la Providencia. Aquél que inspiró la célebre comedia musical *Hello Dolly!*, tiene además una escritura próxima a los procedimientos cinematográficos.

El mejor ejemplo es *Le pont du roi saint Louis*, escrita en 1927 y luego llevada a la pantalla por Rowland Lee, en un film muy olvidado. La primera frase de la novela la contiene en su totalidad: "el viernes 20 de julio de 1714, a mediodía, el más bello puente del Perú se rompió y precipitó en el abismo a cinco personas". A partir de esta constatación se plantea el problema del mal, de la aparente injusticia y del absurdo de tal acontecimiento, en la línea del famoso terremoto de Lisboa en 1755 que ocasionaría un debate célebre en el cual Dios fue acusado por los filósofos del Iluminismo. Por medio del conocido procedimiento cinematográfico y literario del flash back, Wilder va a reconstruir el pasado de estas cinco personas que perecieron de esta manera brutal. Su muerte, ¿es absurda o pertenece a un plan divino? Para el novelista la fatalidad no existe y el mundo es conducido para que el amor reine en él, y es en esto que trabaja la Providencia, aunque ese nombre no sea jamás pronunciado. El libro acaba con este mensaje: "El amor se basta a sí mismo. Todos los impulsos del amor retornan al amor que los ha creado".

Hay un reino de los vivos y un reino de los muertos unidos por un puente que es el amor, la única cosa que sobrevive y que tiene sentido. Las imágenes del cine, ¿son capaces de abordar este tema con la misma sutileza? De hecho, como para toda aproximación a lo espiritual en este arte, el discurso debe ser indirecto. En el marco de este artículo, tomaremos tres ejemplos acerca del tema a partir de tres cineastas que no solamente han hecho cine de acuerdo a las demandas del público, sino que han construido o construyen una obra: un ruso, Tarkovski; un argentino, Subiela; un polaco, Kieslowski.

El discurso indirecto de la mística de Tarkovski

Andreï Tarkovski (1932-1986) es uno de los cineastas más potentes del siglo del cine. Hijo de un gran poeta, Arsène Tarkovski, al cual cita con frecuencia, fue, en Rusia, el símbolo de la resistencia en nombre de los valores religiosos; después de su emigración a Francia, explícitamente cristianos. Su obra compuesta por siete films, todos de una gran densidad y con cierta dificultad de interpretación, contienen una pregunta sobre la Providencia divina. En *Andrei Roublev*, realizada en 1967, presenta el problema de la vocación del artista cristiano a través del itinerario doloroso de un pintor de íconos. En un episodio, aparentemente secundario, relata la historia de un chico joven que pretende poseer el secreto de la fabricación de las campanas, que en realidad no tiene. En el rudo siglo XV de Rusia corre el peligro de perder la vida si no logra su objetivo. Hay aquí una parábola sobre la génesis de la obra de arte y sobre la fuerza de la plegaria, y consigue por fin llegar al alegre carillon de la campana de sonido perfecto que sale de sus manos inexpertas.

Sin embargo, es en su última película, *El Sacrificio*, en 1986, verdadero testamento espiritual de Tarkovski, donde plantea todas las preguntas decisivas acerca de la Providencia divina. En una isla del extremo norte de Suecia, Alexandre, un viejo actor, festeja su cumpleaños. Durante la velada la televisión anuncia de una manera confusa algo que parece una catástrofe nuclear y se apaga junto con todas las luces del entorno. Esta isla lejos de todo, ¿habrá sido la única preservada de la destrucción total? Alexandre que ha distribuido a todos los vientos sus declaraciones de despreocupado ateísmo, se pone a rezar y formula un voto, muy de acuerdo con la tradición oriental, de silencio absoluto si llega a salvarse. A la madrugada Alexandre se levanta: todo es normal, las personas y las cosas están en su lugar y el mundo funciona. ¿Ha sido un sueño? ¿O en realidad ha sido salvado por una Providencia omnipotente? Alexandre cumple su voto, sacrifica su casa que se quema como un holocausto y se hace internar por locura.

Es pues la fuerza de la oración en el despliegue de la Providencia lo que está descripto. No es por azar que esté colocada al final del film, la historia bien conocida por los hagiógrafos del joven monje que por fidelidad a la orden de su maestro, riega durante tres años un árbol completamente. De la misma manera el hijo de Alexandre, un niño que parece estar mudo al principio del film, toma la palabra mientras que una voz recuerda el Prólogo de San Juan: "Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros". El gobierno providencial del mundo pasa por este acontecimiento único de la Encarnación de la Palabra, de la cual todo procede.

La fábula crística de Subiela

Eliseo Subiela nació en 1944 en la Argentina. Después de estudiar letras y filosofía, se formó en la profesión de cineasta en la Escuela de cine de La Plata. Luego de dos cortometrajes realizados en 1963 (*Un largo silencio*) y 1965 (*Sobre todas las estrellas*), es autor de films largamente elaborados: *La caída del Paraíso* (1981); *Hombre mirando al Sudeste* (1986); *Últimas imágenes del naufragio* (1989); *El lado oscuro del corazón* (1992); *No te mueras sin decirme a donde vas* (1995); *Pequeños Milagros* (1997).

Hay que dejarse arrastrar por un laberinto de imágenes que trascienden el tiempo y el espacio, para situarse con este cineasta en las fronteras de todas las cosas: entre la ficción y la realidad, entre la muerte y la vida, entre la locura y la razón. Ciertamente no es una concepción cristiana de la Providencia la que está puesta en juego pero al menos una interrogación sobre las fuerzas benevolentes que tienen la visión de nuestra tierra y del destino de los hombres. No tomaremos aquí como ejemplo más que uno de estos films.

Hombre mirando al Sudeste comienza por el primer plano de la cara del psiquiatra, en su consultorio de hospital, mientras es-

cucha a un paciente. Los pensamientos íntimos del médico son expresado por una voz en off, y se sitúan en algún lugar entre la compasión y la laxitud. Domina el sentimiento de impotencia.

Una enfermera viene a decirle al médico que en una sala hay un enfermo de más, no identificado. Va a ver y el vecino de cuarto le informa: Sí, ha venido de “muy lejos” un hombre muy amable que se dirigió a la capilla. Efectivamente allí se encuentra un hombre joven que se llama Rantés (sin que nunca se sepa su nombre de pila) y está tocando Bach en el órgano de manera admirable, rodeado por los enfermos fascinados y tranquilos.

En el curso de su conversación con Rantés, Julio, el psiquiatra, pasa varias veces de la sorpresa al mal humor e incluso a una cierta admiración. Pero el hombre está realmente loco, y pretende venir de otro planeta para adquirir informaciones destinadas a invadir la Tierra. Declara haber elegido él mismo venir a un hospital psiquiátrico, porque es el único lugar donde no lo expulsarán cuando diga lo que está afirmando.

Julio lo somete a los exámenes: el test de inteligencia de Rantés lo coloca en la categoría de genio y sus huellas digitales no permiten ninguna identificación ni en la Argentina ni en el Uruguay, regiones de las que podría ser originario de acuerdo con su acento.

Rantés se para inmóvil durante dos horas en dirección Sudeste, pretendiendo recibir y enviar información al espacio. Llega a tener un espacio importante en el hospital, siendo muy querido por los otros enfermos a los que él escucha, respeta, acaricia amablemente y defiende según la ocasión.

En sus conversaciones con Julio, Rantés expresa una profunda racionalidad que le es propuesta y a la que no responde con el mismo fundamento en el entorno. ¿No ha fracasado de hecho el proyecto de espectáculo del mundo, sin poder aliviar a los que sufren, sin escuchar a quienes quieren hablar, sin acercarse a los desgraciados? Frente a este discurso pronunciado en la oscuridad, Rantés habla contra la noche, mucho fundamentalmente, lo prueba el hecho de que, a pesar de la hambre, a pesar de la soledad, se acerca a la intensidad,

Julio se siente algo conmovido por las palabras de quien él llama su "Cristo cibernético". El psiquiatra está impresionado por el deseo de este hombre joven que no quiere "ser sanado sino comprendido" y ya no lo toma por un simulador sino por una especie de místico trastocado.

Rantés siempre tranquilo y amable, obtiene enseguida permiso para salir e ir a la ciudad. Allí se descubre su capacidad de mover objetos a distancia en una escena humorística en un bar donde desvía la comida de un hombre gordo hacia una mujer pobre y sus dos hijitas hambrientas.

Algún tiempo después, Rantés recibe la visita de una bella joven que pretende ser miembro de un grupo evangélico. Parece que se han conocido en las villas de emergencia donde Rantés, en su tiempo libre, la ayuda a combatir la miseria. Julio está cada vez más admirado, sorprendido, seducido e intrigado. Toma a Rantés bajo su protección y cuando se encuentra también con la chica invita a ambos a un concierto al aire libre.

Al principio todo va bien. Mientras escucha la Novena Sinfonía de Beethoven, Rantés parece transportado porque se levanta y arrastra a la joven a bailar el Himno a la Alegría. Hay un momento de estupor pero rápidamente son seguidos por parejas felices y sonrientes tomando al pie de la letra el texto de Schiller: "Que todos los seres se abracen"... Rantés toma entonces la dirección de la orquesta. En contrapunto —y siempre con la música del cuarto movimiento, el hospital psiquiátrico, en el mismo momento, está siendo escenario de una rebelión de los enfermos que pretenderán luego haber sido conducidos por Rantés mismo, aparentemente dotado del don de ubicuidad.

Al otro día, Julio es sermoneado por el director del hospital por haber dejado salir a un enfermo peligroso. En contra de su opinión, el médico acepta darle inyecciones de calmantes a su protegido que vuelve a pararse en el patio pero habiendo perdido para siem-

pre su sentido de orientación. En su desesperación, Rantés murmura al psiquiatra "Doctor, doctor, ¿por qué me ha abandonado?"

El film, enigmático en el más alto grado, multiplica las pistas que rápidamente son desmentidas por otros indicios. En esta parábola crística, Subiela apela a otra lógica que no es solamente la de un surrealismo o de lo fantástico a lo Borges, sino que mira también hacia un sentido más alto, más profundo, más desconcertante como es el llamado al amor universal.

En *No te mueras sin decirme adónde vas*, el héroe encuentra a su mujer muerta y venida del más allá y, en su euforia experimenta una simpatía por todos los seres que encuentra en la calle, en el subterráneo. El film nos lo muestra irradiando una especie de aura eléctrica.

En *Hombre mirando al Sudeste*, la compasión de Julio por sus locos es vaga y un poco profesional; la de Rantés entra en el ámbito prohibido a la razón y pasa, por su participación en la condición de alienado a ser una *kenosis* sacrificial. Esto le da, parece decir Subiela, una fuerza extraordinaria, poderes maravillosos, que parece extraer de su contemplación del Sudeste. ¿No se dice en el cristianismo que es necesario escrutar los designios de la Providencia como un astrónomo distingue las estrellas en el cielo? Las informaciones que Rantés recibe del cielo y que él le envía son como un fluido, una imantación, cercanas a una gracia transformante, incomprensible para el resto del mundo y que, sin embargo, se contagia rápido ya que los locos la captan y los espectadores anónimos adhieren a ella girando al compás del Himno a la Alegría.

Pero este mensaje no puede ser comprendido por "el mundo". La locura de la razón humana como la ciencia en cuanto manipula al ser y a su psicología, consagran el abandono del testigo del más allá. ¿Se trata de una parábola sobre el olvido del mensaje, sobre la negación de la Providencia vista como bondad extraterrestre que habla desde el otro mundo?

La sutileza de las causas segundas según Kieslowski

Krzysztof Kieslowski (1941-1998) ha dejado una obra cinematográfica marcada por el gusto de la ambigüedad y del misterio. La serie de diez films, realizados para la televisión polaca en torno al Decálogo entre 1988 y 1990, en el momento en que se hunde el sistema soviético, es una meditación meticulosa, un importante desarrollo del arte del detalle, acerca de la cuestión lacerante del azar, de la necesidad, de las coincidencias o de la Providencia. En este punto está muy cerca de su contemporáneo Krzysztof Zanussi, cuyos primeros films sobre todo, son una ilustración, un poco intelectual por demás, acerca del desafío de la fe en un mundo científico, perfectamente comprensible en el contexto oficialmente materialista de la Polonia de la postguerra. Cada uno de los episodios tratados por Kieslowski se supone que tratan acerca de uno de los Diez Mandamientos bíblicos, insertos en los catecismos cristianos que sostienen de algún modo la moral. Pero el arte de Kieslowski y de su co-escenógrafo Krzysztof Piesiewicz, es tan sutil que los discursos parecen ser la subversión misma de lo que se anuncia. No se encontrará pues en estos films que duran una hora, ninguna ilustración edificante ni ninguna apologética sino un atento análisis de las causas segundas por medio de las cuales, para el creyente, se ejerce de hecho la acción de la Providencia. Kieslowski, educado en la tradición católica, no habría ni negado ni confirmado sin duda esta lectura de su obra.

Todos los episodios podrían servir para esta demostración de una interpretación moral e incluso metafísica del Decálogo, pero debemos limitarnos a algunos ejemplos.

El primero aborda evidentemente el problema de la existencia de Dios a través de la orden dada a Moisés: adorarás a un solo Dios. El cineasta trata claramente aquí el desafío que la ciencia moderna plantea a la existencia de un Dios todopoderoso. Esta pretensión positivista está simbolizada por la computadora de Krzysztof cuya pantalla, siempre iluminada anuncia: *I am ready*. La máquina está lista para dar sus opiniones pero es impotente para resolver las verda-

deras preguntas que se le plantean. Cuando Krzysztof tipea sobre su teclado las palabras Sentido y Espíritu, la computadora responde: *out of Memory*.

Sin embargo Krzysztof se fía de esta máquina para darle permiso a su hijito de ir a patinar al estanque helado. Ahora, los cálculos hechos por Krzysztof, que es científico, para medir la solidez del hielo pueden ser justos pero no son infalibles porque existe siempre el imponderable, por ejemplo el desagüe imprevisto de la calefacción en ese lago en el que él ha permitido a su hijo ir a patinar. Cuando sobreviene el accidente para engañar su espera, Krzysztof cuenta hasta diez y luego sus labios se mueven: aquél que no creía en una intervención divina fuera de sus cálculos, ¿le reza a una Providencia? Después del drama, ¿Krzysztof se rebela contra un Dios en el cual decía no creer? Tenerle rencor a la Providencia, ¿no es aceptarla?

No jurarás en vano: Dorota ama a dos hombres. En primer lugar a su marido que está muriéndose, y a su amante del cual ella espera un hijo que no pudo tener con su marido. Decide que, si ella puede estar segura de que su marido morirá, guardará al niño. Su médico, que es creyente, le jura que su marido está verdaderamente condenado a morir en un corto plazo. Él lo piensa pero no puede estar médicamente seguro. El marido sobrevive y está feliz de tener este hijo al que adopta. Había que jurar. El símbolo recurrente del film es una abeja que, acercándose a una cuchara, llega a salir del vaso en el que había caído.

Respetarás el día del Señor. Ewa se las arregla, contando un montón de mentiras, para retener a Janusz que ha sido su amante, toda la noche de Navidad en la que él debería estar cerca de su mujer y de su familia. Ella ha hecho la apuesta de ver en esto el signo por el cual debe vivir. Si no, para escapar a la soledad, se suicidaría. Así la trasgresión del día del Señor habría resultado para ella legitimada por el hecho de que Janusz, que no la ama más, pero la ha amado, le salva la vida sin saberlo. Él vuelve enseguida con su mujer.

No es posible contar aquí la intriga de los demás episodios. Miremos para terminar, el octavo mandamiento: *No mentirás*. Elzbieta regresa de Estados Unidos a Varsovia, que es la ciudad de su infancia. Ha identificado a una mujer, irónicamente llamada Zofia, profesora de filosofía en la Universidad, la cual, no habiendo querido mentir, se prestó a hacerla pasar por católica durante la guerra cuando, siendo una niña de seis años y judía estaba amenazada con la deportación junto con sus padres. No es esta mentira en primer grado la que interesa a Kieslowski, pues nos enteramos en efecto no fue sino un pretexto porque el refugio previsto para la niña no era seguro y la familia que la acogía parecía tener relaciones con la Gestapo (luego esto se revela como falso y por lo tanto, una mentira). Las dos mujeres se reconcilian unidas y aliviadas. Se ve a Elzbieta rezar: se ha convertido al catolicismo. Zofía, no sabe. La Providencia es insinuada en esta confusión de razones, de ignorancias, en el laberinto de las causas segundas.

No hay sin duda en la historia del cine un ensayo de descripción más bello, con el respeto total al misterio de los seres y de las situaciones, la complejidad de lo que puede ser leído como la acción de Dios en el mundo de las libertades y de las contingencias. Incluso de los pecados, como dice San Agustín, la Providencia puede sacar provecho para encontrar un bien. Los otros episodios filmados por Kieslowski, igualmente ingeniosos, podrían ser leídos también en esta perspectiva abierta por el cineasta, que no impone ninguna tesis.

Un cine abierto a la libertad

Esta lectura abierta de la acción libre de Dios y del hombre no es posible sin que el cine asuma de verdad lo que debería ser: un arte. Para esto, debe comenzar por respetar la libertad del espectador. Porque el cine puede negarse a sí mismo por medio de la demagogia, el totalitarismo de las imágenes y de los diálogos.

Sobre este tema hay una bella parábola en el film que Peter Weir realizó en 1998 con *The Truman Show*. Un productor de televisión, interpretado por el inquietante Ed Harris, ha creado una ciudad en un estudio por medio de decorados en la cual hace crecer a un hombre joven llamado Truman, que, ya tiene veinticinco años, después de su nacimiento frente a los telespectadores, es decir delante de millones de personas que tomaban un aperitivo o cenaban mirando el programa por televisión.

Truman es el único que ignora que está siendo manipulado de esa manera y que el mundo en el cual vive es una puesta en escena según el capricho del director, y que los acontecimientos son modificados según la voluntad de los productores. Los que lo rodean son actores o extras de ese show permanentemente televisado. ¿Tendrá Truman el coraje de escapar a esta tiranía cuando una falla le haga descubrir la verdad? Es un buen film sobre la fascinación de la televisión, denunciador de los fenómenos de los *reality-shows* que atraen a millones de espectadores curiosos. Pero hay más y el film puede suscitar muy bien una reflexión sobre el determinismo y la libertad. ¿Es Dios un escenógrafo sádico de un mundo cerrado o un Padre cuya Providencia se apoya en nuestra libertad?

Para terminar evoquemos un último film, también argentino. En *Mundo Grúa*, su primera película, Pablo Trapera nos da un ejemplo a este respecto del cine realista, por medio de la contemplación de un hombre que busca lo que es mejor a pesar de sus debilidades e incluso pecados.

Rulo, que vive en un barrio modesto de Buenos Aires, va a cumplir pronto cincuenta años. Su historia se resume en la de millones de personas a lo largo del mundo: busca trabajo. Antiguo músico de jazz, no está preparado para entrar en el mundo de la técnica, de las máquinas enormes, poderosas y sofisticadas que la industria usa para la construcción. Lleno de coraje, pasa todos los tests psicológicos y médicos necesarios pero es muy pesado, demasiado viejo y bebe y fuma en demasía. Deja entonces la ciudad, a sus camaradas, su ma-

dre, su hijo, a una mujer de su edad a quien ama y parte por otro trabajo que le han indicado al sur de la Argentina, a dos mil kilómetros de la capital. La desilusión será dura pero Rulo no desespera.

Podría temerse un melodrama horrible con semejante escenario. Pero *Mundo Grúa* es un film que logra no ser ni pesado ni moralizador. Se inclina sobre los problemas sociales graves en el poco atrayente entorno de la sociedad industrial tan raramente descripta en el cine, la del ruido de las máquinas, las grúas y las excavadoras, la del caos de los capataces y las injusticias. Muestra simplemente la vida, pero que lleva en sí vitalidad, con sus momentos felices en la amistad, el amor, que son de hecho dones de la Providencia, aunque Rulo no lo sepa o no lo diga de esa manera. El cine puede dar lecciones de esperanza humana que, para el cristiano, es la base de la esperanza teologal.

No se esperarán pues lecciones teológicas del cine, pero, por medio de imágenes honestas, abiertas y bellas, el espectador cristiano sabrá, a través de los estilos diversos y mediante su propia fe en Dios, hacer una “recepción espiritual” y discernir cómo “todas las cosas concurren para el bien de los que aman a Dios” (Romanos 8,28).