

He aquí un continuo en la delegación que va del estilo *laissez-faire* hasta el autoritarismo más puro. Es cuestión de situarse en la escala, para saber qué grado de autoritarismo representamos efectivamente, aunque nos llamemos demócratas o colegiales por el hecho de dialogar con los subordinados. No se trata sólo de dialogar, sino de cuál es la finalidad por la que se dialoga. La Psicología de las profundidades ha mostrado que una afirmación intelectual hecha con la cabeza puede ir acompañada de una negación inconsciente afectiva, hecha con las entrañas. Y así predicamos el diálogo y nos quedamos en el monólogo, nos llamamos demócratas y somos autoritarios.

Conclusión

Estas líneas quisieran ser una invitación a entonar un canto a la colegialidad henchido de esperanza. No podemos silenciar, sin embargo, que hay quien prefiere tararear la canción que siempre ha canturreado su familia y está muy contento de ser autoritario. Podemos seguir hablando y escribiendo maravillas sobre las relacionales colegiales en la Iglesia, pero, en lugar de correr el riesgo del cambio, continuamos aferrados a lo que consideramos más duradero y más de fiar. La colegialidad aparece no como una liberación, sino como un peligro que podría destruir seriamente algo de nuestra encarrilada vida. Y se llega a la convicción de que no necesitamos cambiar. ¡Ningún experimento!

Sin embargo, entre el rosa del optimismo superficial y el violeta de la resignación melancólica se extiende en la Iglesia un espacio de esperanza para aquellos jóvenes de espíritu que se atreven a intentar el riesgo de la reforma. *Ecclesia semper reformanda*. Para ellos he intentado mostrar cómo ciertos condicionamientos psicológicos pueden actuar de freno para el deseado avance de la colegialidad. Espero que lo decisivo haya quedado suficientemente claro: que predomina una actitud proclive a ver el modo autoritario como el único de ejercer la autoridad dentro de la Iglesia y que ciertas trabas de origen psicológico pueden estar en la raíz de tal actitud autoritaria. No se pretende cuestionar la autoridad en la Iglesia, sino el modo de ejercerla. Y cuando las ciencias humanas se interrogan seriamente sobre los modos del ejercicio de la autoridad, puede ser la ocasión para tener el valor de interrogarse también desde la teología con la misma seriedad sobre los modos habituales del ejercicio de la autoridad en la Iglesia.

Nos hemos movido preferentemente dentro de las coordenadas de la Psicología Social. Se trata modestamente de una aproximación parcial a la realidad, ya que es

obvio que la vida cristiana trasciende los condicionamientos psicológicos y sociales. La autoridad eclesial no puede nunca quedar reducida a una consideración psicológica, aunque pueda ser verdadera y útil, porque aquella debe ser abordada fundamentalmente desde el misterio de la Iglesia.

Dios en la historia del cine

Rev. Aragon. Teol. 21 (2005)

Luis Úrbez Castellano

Al hablar de Dios en la historia del cine estamos hablando de un determinado género cinematográfico, con sus claves de estilo, de temas y de personajes, el llamado “cine religioso”. Sobre la viabilidad de este género se ha discutido muchísimo, sobre todo en el pasado, y de él hay abundantes muestras, películas, unas más afortunadas y otras menos, en los más de cien años de vida del cinematógrafo.

Digamos cuanto antes que el cine del que vamos a hablar no tiene nada que ver con el denominado “cine del más allá” (películas como *El sexto sentido*, *Ghost*, o *Los otros*), un cine de traumáticas presencias, un cine del arcano, un cine de ángeles y de demonios, un cine de visitantes extraños, un cine que quizás ofrece la posibilidad de deambular por raros territorios del espíritu, pero sin noticia alguna de Dios.

Tampoco todo cine de curas y monjas, o todo cine hagiográfico, o las películas, abundantes, sobre la educación religiosa y sus consecuencias, son objeto del tema que nos convoca aquí.

Lo que pretendemos en este breve comentario es acercarnos a un determinado tipo de películas en las que la presencia, la referencia, o incluso la ausencia, del Dios de la revelación cristiana, y su relación con los hombres, focaliza el relato cinematográfico.

Este recorrido, y la consecuente selección de los films, puede hacerse considerando distintos puntos de vista: el enfoque *teológico* estudia el grado en que las películas respetan o no el contenido de la Revelación; una perspectiva más *lingüística* intentaría rastrear las condiciones de posibilidad de la presencia de Dios en el mundo de las imágenes fílmicas y del audiovisual, y el estudio *psicológico* aborda las distintas expresiones del sentimiento religioso en el cine.

El nuestro, sin embargo, será un acercamiento *histórico-estético* al cine religioso. Una perspectiva que también, de alguna manera, interrelacionará las que acabamos de enumerar, tratando de descubrir cómo surgen realmente los distintos tratamientos del hecho religioso cristiano, y más en concreto del Dios cristiano, en la historia del cine.

1. Primeros pasos

Como en el resto de las artes, desde sus comienzos el cinematógrafo se encontró con la historia religiosa y la reflejó en sus obras. Y así Louis Lumière, uno de los padres del invento, cineasta de vocación, realista y habituado a la filmación de películas documentales (*La salida de los obreros de la fábrica Lumière*, *La coronación del Zar*) piensa en 1897, apenas dos años después de haber tenido lugar la primera sesión pública de cine en París, en “hacer una *Pasión*”, y pretende grabar en celuloide la célebre Pasión de Oberammergau, pero, como dicha representación, sólo se montaba cada diez años, filma la de Horitz, en Bohemia, en 13 escenas y con 220 metros de película. Por el contrario, Georges Méliès, pionero igualmente del espectáculo cinematográfico junto con Lumière, no era un reportero, ni documentalista como aquél. Hombre de teatro, ilusionista, amante del truco y del escamoteo, filma en 1899 *Cristo andando sobre las aguas*. Un relato evangélico que se presta a una puesta en escena fantástica en la que los trucos tengan el máximo protagonismo. Da pie así a un error luego demasiado habitual, por desgracia, en la historia de la cinematografía religiosa, la perniciosa confusión entre lo mágico y lo religioso.

En cualquier caso, merece la pena dejar constancia de la existencia, ya en los inicios de la exhibición cinematográfica de dos líneas, paralelas, pero evidentemente distintas, en el tratamiento del cine religioso: una más *realista*, inspirada en la reproducción lo más cercana posible de la narración histórica y de sus representaciones, y otra más *espectacular* que explota lo que de llamativo, sorprendente y supuestamente irreal tiene esa historia sagrada. (No haremos alusión aquí a tantas y tantas películas inspiradas por aquel entonces en famosas pinturas de motivos religiosos. Venga al caso, como único ejemplo, el célebre film de Gaumont, *Cristo* (1899), una serie de once cuadros inspirados en obras maestras de la pintura).

De 1902 a 1905, Pathé, rueda *La Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*”, una serie de cuatro films con 39 escenas. Fue considerado como “el más grande film de la época” y uno de los mayores éxitos comerciales del arte recién nacido. Todavía se proyectaba en algunas salas en 1925, veinte años después de su estreno. En la costa bretona, los párrocos acudían a verla al frente de sus fieles, y en 1935 se distribuía en países de misión. Pathé mostraba aquí una tendencia excesiva a las estampas tradicionales del Vía-Crucis, al cromo y a los colorines, y la escena de la Última Cena reproducía el cuadro de Leonardo. Semejante estilo, cercano a los conocidos “nacimientos” de Saint-Sulpice, mostraban también otros films del género realizados en América, Inglaterra y Alemania.

Si a Lumière le parecía que sólo podía alcanzar la realidad religiosa a través de la representación documental y Méliès era más bien partidario de la escenificación milagrosa, será un literato, Ferdinand Zecca, quien caiga en la cuenta de las enormes posibilidades dramáticas del relato de la Pasión –para 1915 se habían filmado ya más de cincuenta historias de la Pasión– y explote la vertiente sentimental e idealizadora de las últimas horas de Jesús, filón dramático que tenderá a perdurar.

2. La dignificación por el arte y la grandiosidad

En la primera década del siglo veinte, el cine hace lo imposible por alcanzar ese reconocimiento artístico que tenían las bellas artes a su alrededor. Quiere adquirir título de “nobleza estética” y entrar en sociedad. Para ello recurre a la colaboración de la Academia Francesa en la construcción de los guiones de las películas, contrata a actores de la Comedia Francesa para los principales papeles y al Conservatorio para los acompañamientos musicales. Grandes obras clásicas de la literatura fueron llevadas a la pantalla. Nace de esta manera el llamado “Film de Arte”, movimiento del que fue insignia la película *El asesinato del duque de Guisa*, con guión del académico Lavedán.

La cinematografía religiosa se incorpora inmediatamente a este movimiento. El 17 de noviembre de 1908 se estrena en París, para un público de élite, *El beso de Judas*, con actores de la Academia, música de Bach y guión del propio Lavedán. Los espléndidos bosques de Fontaineblau sirvieron de fondo a gran parte de la filmación. Se daba por supuesto que la mostración y la colaboración en las películas de valores estéticos reconocidos dignificaba las obras cinematográficas. Esta orientación hacia “lo teatral” y hacia “lo artístico” duró hasta finalizada la Primera Guerra Mundial.

Tras la crisis del “film de arte”, pero sin llegar a superar el peso de la estética teatral, los italianos apuestan por la grandiosidad y la desmesura en la figuración como garantes de la dignidad. La película que mejor representa estas pretensiones es *Cabiria*, dirigida por Pastroni en 1914. No se trata de un film religioso ni de una obra maestra, es la adaptación de una novela de Emilio Salgari, pero sí contiene una puesta en escena llamativamente gigantesca. Por aquellos años, otro film italiano, *Quo Vadis*, de Enrico Guazzoni, en el que participaron casi 5.000 extras y de un coste superior a las 48.000 liras, irrumpirá con fuerza en el

comercio mundial y será el encargado de introducir en Norteamérica la “estética de lo grandioso”.

A partir de ahora, y arrimándose a esta megalomanía, el cine religioso echará mano de la Biblia como fuente generosa de grandes y aparatosas historias. El grandioso cine “bíblico”, tan alejado en la mayoría de las veces del auténtico cine religioso, tiene uno de sus primeros y más fantasmales exponentes en el film *Christus*, de Giulio Antamoro, promocionado como “el más completo de los films religiosos”, “el film eterno”, una filmación repleta de inacabables procesiones, soberbios palacios y enormes montañas de cartón. Curiosamente, la gente apreció en el film un motivo de exaltación de la fe, al que siguieron otras secuelas en Estados Unidos, como *La vida de Moisés*, o la célebre *Judit de Betulia*, de Griffith.

La lista de este tipo de “films bíblicos” sería interminable. *Los diez mandamientos* (Cecil B. De Mille, 1923), con la escisión de las aguas del Mar Rojo y aparatosos sermones puritanos. *Rey de reyes* (Cecil B. De Mille, 1927), una historia épica de la vida de Jesús titulada en 27 idiomas, y una de las películas mudas más vistas. *El Signo de la Cruz* (1932), del mismo director, con Claudette Colbert, con el famoso baño de Popea en leche de burra, en el que la traición a los valores religiosos alcanza caracteres de auténtica farsa en una extravagante mezcla con lo erótico y lo militar.

En la estela de estas carnavaladas supuestamente históricas de Cecil B. De Mille, se suman dos modelos de grandiosidad para el futuro: *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1926) y *Gólgota* (Julien Divier, 1933) en cuya banda sonora se escucha una y otra vez aquel “en verdad en verdad os digo”, pronunciado en labios de Jesús con exquisita dulzura por la voz de Robert Le Vigan, que tanto embelesaba al público popular, y no tan popular.

3. Una pausa para la reflexión

En general, la obras de acabamos de mencionar manifiestan un sentido tan grandilocuente como equivocado de lo religioso, y yerran al poner su grandeza a la altura de otras grandezas. Se afanan en reconstruir lo llamativo de la anécdota, con un acento marcadamente espectacular, unas veces, y en exceso arqueológico, otras, y, fascinados por la cantidad, no reparan en la calidad de la huella de Dios a su paso por la historia. Será ésta una preocupación más propia del cine moderno, y a la que haremos justa referencia más tarde.

La historia de los hombres es el ámbito adecuado para la evocación de los valores religiosos cristianos, insertándose en él y trascendiéndolo hacia un nuevo orden. El problema básico de toda estética religiosa es mostrar esa inserción de la trascendencia en el tiempo. De ahí que el tratamiento fílmico del personaje de Cristo sea, sin duda, un camino particularmente interesante para evidenciar, en la medida de lo posible, la encarnación de la trascendencia. La historia cristiana es, a fin de cuentas, una "historia de salvación" que alcanza a cada hombre concreto; consideración de la que está muy lejana la historia del cine hasta bien pasados los años cincuenta.

A la espera de abordar esa época, abramos ahora un breve paréntesis para hacer al menos una pequeña referencia a lo que ha sido el cine religioso en nuestro país.

4. El caso español

Con el desmoronamiento, al final de los años cincuenta, del cine de señoritos y de castañuelas que había poblado buena parte la producción nacional hasta entonces, se desploma también un cine religioso bastante falso, desconocedor, salvo raras excepciones, de las preocupaciones más íntimas del hombre e impregnado de nacionalcatolicismo. En *La mies es mucha* (Sáenz de Heredia, 1948), por ejemplo, se dan la mano el celo misionero del protagonista y las virtudes del espíritu colonialista español; y en *La Señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), se repite hasta el cansancio el mensaje mariano que reclama la conversión de Rusia ante la amenaza de una nueva guerra mundial. Un cine más proclive a la ejemplaridad a ultranza de sus protagonistas y al meticuloso cuidado de la moral que realmente religioso. Un cine habitado por heróicos misioneros, monjas, pecadores arrepentidos y capellanes de la guerra civil. *Molokai*, *Balarrasa*, *Cerca del cielo*, *El capitán de Loyola*, etc. Películas como *La guerra de Dios*, de una notable humanidad, o *El Judas* (1952), modesto intento de personificación del drama religioso, son la excepción a la que antes aludíamos.

En la historia del cine español, en la que ni siquiera ha arraigado el tradicional "cine bíblico", no puede hablarse de la existencia del cine religioso como género. Si puede hablarse quizás de "cine y religión", en tanto en cuanto el tema religioso aparece aquí y allí en muchas de sus películas. La misma evolución del título del Festival de Valladolid nacido bajo el lema de Semana Internacional de Cine Religioso, tras pasado luego a Semana de Cine de Valores Humanos, y Semana Internacional de Cine en la actualidad, puede ser, de alguna manera, un reflejo de la progresiva dis-

minución de la presencia explícitamente religiosa en la cinematografía nacional e internacional.

Para un cine que abordara con seriedad el hondón del alma y su relación con Dios faltaron en nuestro país autores con una cosmovisión religiosa propia. Buñuel, sin embargo, sí la tuvo, pero a la contra.

5. Volvamos al exterior

Decíamos que los años cincuenta marcan un punto de inflexión en la interpretación del hecho religioso en el cine mundial. Las películas abandonan la epopeya bíblica y la hagiografía solemne, y empiezan a dar cuenta de las relaciones hombre-fe y de temas simplemente humanos en los que se puede rastrear la huella de Dios. “Cine de trascendencia” y “cine de encarnación”, como bien lo ha definido Rafaela Rodríguez, y a la que seguiremos en este apartado. En definitiva un cine hecho a partir del hombre y sus problemas.

5.1. Cine de trascendencia

En realidad no son tantos los cineastas de la trascendencia, pero sus obras son una calidad fuera de lo común. Los italianos Ermanno Olmi y Fellini rastrean en la bondad y en la humildad de las gentes sencillas siempre al borde de la generosidad total, una presencia trascendente expresada en otros términos. Es, por ejemplo, la ofrenda personal del protagonista de *Sacrificio*, del ruso Andrei Tarkovski, que inmolará lo que más quiere para evitar una catástrofe nuclear. Y más recientemente, la mujer de *Rompiendo las olas* (Lars von Triers) entregará su cuerpo, su dignidad y su vida a cambio de la salud del hombre al que ama. Sin olvidar aquí las preguntas y presencias inquietantes de la cinematografía de Ingmar Bergman.

Pero, para penetrar de veras en el tema de la trascendencia en el cine, hay que remontarse a la obra de dos grandes maestros del ayer: Dreyer y Bresson, que en sus obras maestras han demostrado la permeabilidad del cine al misterio religioso. El danés Carl T. Dreyer, en una película considerada ya como una de las diez mejores de la historia del cine, *Ordet* (1955) proclama la fe en Dios sin tapujos en una estremecedora irrupción del milagro en una comunidad campesina. Vencedora del León de Oro en el Festival de Venecia, su director, luterano, hace, en la escena final, una profesión de fe en la resurrección, en el amor y en el perdón, capaz de renovar (“resucitar”) a cada uno de los personajes.

Por su parte, el católico rigorista Robert Bresson centra su temática en el duro combate que libran en el alma humana el bien y el mal, en la libertad del hombre y en la acción de la gracia. En *El cura de aldea* (1951) es la fuerza de la fe la que mantiene en pie la debilidad de las dos víctimas, el cura y la joven que viven su dolorosa pasión particular.

Más recientemente, el film *Ponette* (Jacques Doillon) presenta la inquietud religiosa ante la muerte, el más allá y el misterio de Dios, al tener que explicar todo esto a una niñita que ha perdido a su madre. Lo hace con hondura y cuidada finura a un tiempo. La obra tuvo una espléndida acogida en los festivales de Venecia y San Sebastián, donde obtuvo el Premio de la Oficina Católica Internacional del Cine. Ermanno Olmi en *La leyenda del santo bebedor* (1988) traza una curiosa parábola sobre la fe y la religiosidad a partir de la historia de un mendigo al que le regalan 200 francos y promete ofrendarlos a la imagen de Teresa de Lisieux.

5.2. Cine de encarnación

Nos referimos a esa parcela, reducida también del cine moderno, que trata con honradez historias del hombre y en las que se puede rastrear la huella de la acción de Dios. Un cine que se acerca a los problemas del hombre y de la mujer de hoy con esa imprescindible dosis de respeto que le permite escuchar los más imperceptibles ecos del profundo misterio humano.

Esta huella es perceptible en buena parte de la obra de Roberto Rossellini, no sólo en las que hacen referencia explícita a obras de la literatura cristiana o a personajes de su historia (*Agustín de Hipona*, *Los Hechos de los Apóstoles*, o *Francisco, juglar de Dios*), sino también en relatos de ficción tales como *Roma, ciudad abierta* (1945) o *Stromboli* (1949) donde la isla en la que se refugia la protagonista se le revela como “tierra de Dios” en la que escapar de un pasado horrendo. El danés Gabriel Axel nos cuenta, en *El festín de Babette* (1988) el generoso banquete ofrecido por aquella singular cocinera a la comunidad religiosa de una pequeña aldea, como símbolo de la posibilidad de una comunión superior entre las gentes. No podemos olvidar tampoco en este apartado buena parte de la filmografía del polaco K. Kieslowski, cuya obra, sobre todo *El decálogo* y *La doble vida de Verónica*, está transida de símbolos de fácil transposición teológica, aunque él niegue toda vinculación explícita con la fe religiosa.

6. La imagen de Jesús en el cine moderno

Aunque nos veamos obligados a hacerlo de forma un tanto apresurada y esquemática, no podemos acabar nuestro comentario sin citar una serie de películas, de corte relativamente reciente, cuyo relato se centra en la persona de Jesús de Nazareth, películas, pues, de carácter encarnacionista, que nos sirven para acercarnos a la imagen del Dios encarnado que nos presenta el llamado cine moderno.

El evangelio según San Mateo (P. P. Pasolini, 1964)

Con estilo puramente neorrealista y actores no profesionales, Pasolini se acerca al evangelio de Mateo con evidente intención de hacer de Jesús un líder proletario y revolucionario. Insiste en las profecías y en las denuncias del evangelio, y oculta la filiación divina de Jesús. Film de bellísima fotografía en blanco y negro que contrasta con la imaginería de caramelo de la época. Presentado a los padres conciliares en pleno Concilio Vaticano II, fue aplaudido con fuerza.

La historia más grande jamás contada (G. Stevens, 1965)

Como su propio título anuncia, se trata de una narración novelada con claro tributo a la espectacularidad, plagada de estrellas cinematográficas, de composición pietista y que explota la "magia" de los milagros como sucedía en el cine de antaño, pero ahora echando mano de recursos técnicos más avanzados. Jesús es más bien un Dios "que interpreta su papel de hombre", una especie de Dios que juega a ser uno de nosotros.

Jesucristo Superstar (N. Jewison, 1974)

Jewison, autor también de *El violinista sobre el tejado*, aprovecha su experiencia musical para construir esta ópera rock, en la que el evangelio es un mero pretexto, y centrada en una representación actual de la Pasión, en la que está ausente la Resurrección. Es el Jesús de la contestación al estilo de los movimientos juveniles de aquellos años. Su representación en Madrid vino acompañada de organizadas protestas por parte de grupos conservadores de la Iglesia, lo que favoreció en gran medida una mayor difusión del film y una disminución notable de los gastos de promoción.