

Reflexiones del hecho religioso a través del cine

*Daniel Narváez Torregrosa**

En este artículo se analiza cómo el cine, manifestación artística surgida en las postrimerías del siglo XIX, buscó legitimarse en sus inicios recurriendo a la adaptación de temas de marcado carácter moral y religioso convirtiéndose en uno de los modelos temáticos de más éxito dentro del cine como espectáculo incursionando incluso en géneros más allá de los tradicionalmente reservados a la expresión religiosa. Junto a esta vertiente, ligada muy de cerca con la faceta de negocio del cine, surgen interpretaciones diversas en relación al hecho religioso que se apartan de los modelos canónicos y en los que el realizador busca la reflexión del espectador.

PALABRAS CLAVE: cine, audiovisual, estética, teología, filosofía.

This paper analyzes how the cinema, artistic manifestation appeared at the end of the 19th century, searched his identity with the adaptation of themes with high moral and religious character which converted in one of the model or more succes in the cinema as entertainment, even more than traditional religious expresions. Close to this aspect and regarding to the cinema business, appear various interpretations related with religious facts, separated of the canonical models, that films directors search reflection of spectators.

KEY WORDS: cinema, audio-visual, aesthetic, theology, philosophy.

* Centro de Estudios Ciudad de la Luz, Alicante, España.

Introducción¹

EL HECHO RELIGIOSO, sentimiento netamente humano, trata de explicar mediante las categorías del pensamiento aquello que trasciende lo mundano o cotidiano y entra a formar parte de lo trascendente o inexplicable. En consecuencia, las manifestaciones surgidas de esta relación son diversas determinando el surgimiento de diferentes religiones desde los mismos inicios de la humanidad.

La religión, como conjunto de dogmas y prácticas, comprende una serie de creencias que dan forma a la relación entre el hombre y lo “trascendente”, generando diversos tipos de culto y conformando a su vez una serie de normas y comportamientos que cristalizan en una ética o moral determinada.

Inmediatamente que se sistematizan las creencias y los ritos como muestra de lo religioso, el hombre se vale de diversas manifestaciones para propagar estas ideas. Dentro de ellas se encuentran las relacionadas con las artes plásticas y visuales.

En el cristianismo encontramos una doble vertiente a la hora de expresar el fenómeno religioso. Por un lado la derivada de la tradición pagana –en su sentido de heredera de la cultura grecorromana– en la cual los símbolos y la personificación de Dios y las diferentes categorías de la divinidad se manifiestan mediante formas concretas y que abarcan desde los simbólicos frescos paleocristianos hasta las figuras humanizadas de Dios con un grado muy importante de devoción o adoración. En segundo lugar se encuentran aquellas manifestaciones religiosas cristianas de tradición semítica –propia a los países que adoptaron la Reforma como opción de culto– las cuales no se centran en la figura de lo “trascendente” por considerar vigente el mandato de la nula representación tal y como se emana del Decálogo. En su lugar los autores y artistas prestan atención a los eventos más importantes de los episodios bíblicos, o a ofrecer un retrato de los principales personajes de las Escrituras.

¹ El presente artículo es adaptación de un texto más extenso que analiza de manera más pormenorizada las adaptaciones cinematográficas sobre los textos bíblicos y las principales realizaciones ligadas a la discusión del hecho religioso.

El cine, el más reciente soporte de manifestación artística, también ha intentado cumplir con la función de presentar el hecho religioso desde diversos puntos de vista. Si bien en los inicios del cine, las primeras realizaciones de índole religioso tenían un componente doctrinal, similar al de los programas iconográficos paleocristianos o la escultura románica, con el devenir del propio medio esta relación cambió casi por completo.

Obviando que se puede detectar un cine que utiliza la experiencia colectiva de lo religioso como un factor comercial que asegure excelentes beneficios al film realizado, bien es cierto que se puede señalar la existencia de una producción cinematográfica dogmática, empapada de concepciones particulares de las dos grandes opciones del cristianismo, también es cierto que existe un cine teológico, el cual plantea reflexiones muy precisas acerca de la Divinidad y el sentido del ser humano.

Por último, hay que señalar la incorporación de una serie de doctrinas que no corresponden a ninguno de los monoteísmos tradicionales y que corresponden a nuevas creencias que en el fondo reinterpretan discursos del antiguo clasicismo pagano y que utilizan toda la iconografía cinematográfica para expresar y comunicar sus predicados.

La moralización del cinematógrafo

La industria cinematográfica inicia, hacia 1907, un intento por captar al público burgués, acostumbrado a unos determinados temas y manifestaciones culturales. Fruto de este interés, surgen en Francia el Film d'Art y la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), ambas ligadas a la casa Pathé y que buscan adaptar obras literarias existentes para incorporarlas al repertorio temático del cine, junto a ello surge un interés particular por el pasado histórico como marco para ambientar las historias. La primera realización emanada de esta idea fue *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), un drama histórico. Esta realización abre el camino a la adaptación de diversas obras de la literatura francesa y posteriormente se va abriendo a otros autores, desde Dante (*L'Inferno*, De Ligorio, 1911) hasta Gogol (*Mertvyje Dumi*, 1909), sin olvidar el caso de Shakespeare, autor al que recurrirán insistentemente los primeros realizadores cinematográficos y que aportarán las versiones de *Hamlet* y *La mégère apprivoisée* de

la sociedad Eclipse; las de F.R. Benson Co. (*Julius Caesar*, 1911; *Richard III*, 1911); el Lyceum Theatre (*Romeo and Juliet*, 1912) filmadas todas ellas desde la concepción del cuadro móvil; ya en el mundo del cine propiamente dicho y sin relación con lo teatral, destacan numerosas versiones, desde los primitivos D.W. Griffith (*The taming of the shrew*, 1908) y Georges Méliès (*Hamlet*, 1912). No hay que olvidar que fue precisamente un pasaje de Shakespeare el utilizado en una de las primeras pruebas del cine sonoro, en concreto el registro fonográfico que se hizo en 1900 del duelo final de Hamlet, interpretado para la ocasión por Sarah Bernhardt.

Dentro de los géneros del cine primitivo destaca uno en especial: el melodrama, género cinematográfico emparentado con algunas manifestaciones teatrales de finales del XIX y que en esencia se presenta como “un drama que plantea en una escena virtual o metafórica, la polaridad de un conflicto maniqueo entre Bien y Mal, Virtud y Maldad, en una dinámica encaminada esencialmente a suscitar emociones violentas en el público” (Dall’Asta, 1998:273).

Estas historias, en las que se conjuga violencia, patetismo, y un acusado sentimentalismo, tendrán una función didascálica, ya que por un lado muestran los efectos de los modelos negativos de conducta y en sí mismas su discurso las hace aparecer como “un púlpito para la predicación de la sumisión al orden” (Gubern, 1974:17), siendo el orden normal y perfecto el de la clase burguesa, tal y como planteará la firma Pathé en su producción: “La Casa Pathé, que ha fabricado en mayor cantidad las películas, no bromea cuando se trata de los buenos principios. Siempre la virtud es recompensada, el crimen castigado, los amantes reunidos y debidamente casados; los hombres infieles apaleados por la esposa ultrajada” (De Gourmont, 1910:s/d).

Así, bajo esta influencia, se realizan films que incursionan en las relaciones capital trabajo desde un punto de vista que intenta desproletarizar al proletariado y mostrando al burgués como virtuoso modelo de conducta, mientras que el obrero es el agitador (*A daring daylight robbery*, 1903), el violento al que hay que castigar con el peso de la ley o el ser necesitado de ayuda caritativa (*Till Jack comes home*, 1903).

Otro de los temas pertenecientes a este melodrama de intención edificante es el del alcoholismo, que supone la adaptación cinematográfica de un tema presente en la literatura, el teatro y en los espectáculos de

linterna mágica. De modo que en el celuloide se da continuidad a “historias perfectamente edificantes, que solían terminar más mal que bien y que casi siempre (pero no siempre) ilustraban de forma directa los peligros del alcohol” (Burch, 1991:102-103).

Realizadas en todos los centros productores del momento, destacan films como *Les victimes de l'alcoolisme* (*Las víctimas del alcoholismo*, 1902) de Ferdinand Zecca, la cual expone el drama de un obrero que consume el final de sus días internado en un sanatorio mental aquejado de las alucinaciones del *delirium tremens*; y algunas realizaciones de Griffith –*The day after* (*El día después*, 1909), donde muestra las consecuencias de una noche de borrachera– e incluso de Chaplin: *A night out* (*Charlot transnochador*, 1915) o *The cure* (*Charlot en el balneario*, 1917).

El tema de la *mujer perdida*, presa de los peligros de la ciudad, será otro de los exponentes de los melodramas de estos primeros momentos del cine. Se trata de títulos como *Le roman d'une pauvre fille* (Borgeois y Ganbagni, 1911) o *Den Hvide Slavinde* (1907) y *Slavenhandlerens sidte bedriff* (1915) de la Nordisk y que mostraban historias de trata de blancas. En cualquier caso, se trata de películas que hacen “el mundo totalmente visible hasta en sus escondrijos más censurables y sus sinuosidades más íntimas” (Dall’Asta, 1998:276).

En perfecta relación con el precedente se consolida el tema del crimen, no tanto desde la vertiente de la lucha virtud contra maldad, sino más bien como el del crimen moderno, nacido a la sombra de la nueva sociedad industrializada, y en los métodos científicos para combatirlos. Se filman gran cantidad de películas y sobre todo seriales, con protagonistas provenientes del mundo literario (Sherlock Holmes) las novelas por entregas (Fantomas) o de los relatos policíacos publicados en periódicos (Nick Carter) y que perviven hasta bien entrada la década de 1920. Exponente de este tipo de seriales será la serie de *Judex* (Louis Feuillade, 1917) en la que el personaje “actuaba como un héroe de caballería moderno, protegiendo al débil y enderezando entuertos, con el fin de vengar a su padre y reivindicar el honor de su nombre” (Abel, 1998:36).

La exhibición de los orígenes, que en algunos casos comienza a estar saturada de “besos y abrazos cada vez menos castos” (Gubern, 1974:42) encuentra en el tema religioso, y en concreto en el de la Pasión uno de los referentes fundamentales con el que llegar al espectador, cualquiera que

sea su estrato social o nivel intelectual, y legitimarse así como un espectáculo continuador de las tradiciones artísticas. Al mismo tiempo, este tipo de películas supondrá un avance en la posterior codificación y consolidación del lenguaje cinematográfico, en palabras de Burch: “la historia de la Pasión funda el principio de la linealidad narrativa en el cine mucho antes de que estalle esta sintáctica que permitirá asegurarlo también en el plano de la relación significante-significado y no sólo en el único plano del referente” (1991:154).

La Biblia como guión

El cine, para llegar al público, retoma el método de actuación del teatro popular de los años medievales o del Siglo de Oro, representando *espectáculos* religiosos. De todos los episodios religiosos se escoge, por ser mundialmente conocido, el relato de la vida de Jesús. Las primeras filmaciones se datan con el mismo comienzo del cinematógrafo y serán un continuo en el devenir del Séptimo Arte.

Se puede señalar además que debido a la tradición secular, se trata de episodios conocidos por las grandes masas; y, en segundo lugar, porque retrotraerse al mundo egipcio, babilónico o a la Palestina de Jesucristo ofrece al cineasta la oportunidad de poner en escena todos los truculentos recursos del nuevo arte.²

Tomada la Biblia como fuente de guión, sólo unos episodios han sido adaptados para ser llevados al celuloide. Por un lado, la vida de Jesús dio pie al primer film religioso como ya se verá más adelante. Por otro, la filmografía sobre el Antiguo Testamento se ha especializado en aquellos pasajes en los que se puede presentar la lucha entre un héroe que recibe ayuda de Dios —a semejanza de los personajes homéricos— y los villanos conspiradores que hacen de la religión un medio para acceder al poder.

² Truculencia que como en *Noah's ark* (1928) de Michael Curtiz, causó la muerte a varios extras en el supremo momento de la apertura de los torrentes del cielo y de la tierra.

El Antiguo Testamento

Las primeras producciones son cortometrajes de la casa francesa Pathè, pudiendo citarse *Samson* (*Sansón*, 1908), *David et Goliath* (*David y Goliath*, 1909), *La reine de Saba* (*La reina de Saba*, 1910) y *Moïse sauvé des eaux* (*Moisés salvado de las aguas*, 1910). El cine de Estados Unidos, inmerso en una lucha de las productoras por asegurarse la venta de sus producciones en el mercado, asiste a la proliferación de este género de películas que ejercían una gran atracción sobre el público; destaca *The life of Moses* (*Vida de Moisés*, 1909-1910), de la Vitagraph, que se convirtió en un gran éxito de taquilla.

Durante la primera posguerra, en Austria el realizador Mihaly Kertész —posteriormente será conocido como Michael Curtiz— filma dos producciones de carácter bíblico, se trata de *Sodom und Gomorrah* (*Sodoma y Gomorra*, 1922) que no pasa de ser un sermón filmado; y *Die Sklavenkönigin* (*La luna de Israel*, 1924), historia ficticia ambientada durante el éxodo del pueblo hebreo hacia la Tierra Prometida.

Característica común a casi todas las obras filmadas en la década de 1920 será su discurso moralizante según el esquema de una “historia antigua enmarcada en una contemporánea a la que sirve de ejemplo” (De España, 1990). Tal es el caso de *Noah's ark* (*El arca de Noé*, 1928) de Curtiz, que establece una relación entre el episodio del diluvio y la Gran Guerra.

Aunque Cecil B. De Mille fue el realizador que supo aprovechar al máximo el filón del cine bíblico destaca la labor de numerosos cineastas. El primer gran film “bíblico” se debe a D.W. Griffith: *Judith of Bethulia* (*Judith*, 1913). Contemporáneos a ésta son dos versiones de *Samson*, una de J. Farrel Mac Donald (1914) y otra de Ben Lewis (1915).

En 1959 King Vidor realiza en España *Solomon and Sheba* (*Salomón y la reina de Saba*), película que abandona todo rigor bíblico en beneficio de una historia palaciega con profusión de danzas híbridas, un adulterio de por medio y centrada en los años en los que Salomón apostató y se inclinó a otros dioses.

La trama del film se presenta como un precedente de los conflictos árabe-israelíes (los villanos son los reyes de Egipto, de Siria, etcétera). El

resto del film cae en la recreación étnica de culturas antiguas, si bien las gentes de Saba se asemejan más a una cultura pintoresca que a los habitantes de Mesopotamia. Extrabíblico, y respondiendo a exigencias del guión, es la aparición del Valle de Set, lugar donde Salomón acude para escuchar a Jehová, con una plástica tal que recuerda al oráculo de Delfos. Un recurso usado, muy querido por los directores, es la aparición de la danza pagana. El delirante baile adoración al dios Ragón no persigue más finalidad que el lucimiento de la reina de Saba (Gina Lollobrigida), pues ilustra vagamente los ritos de los pueblos antiguos. Si algo hay “magistral” es la batalla final, en la que unos soldados –que se nota en demasía que son de plástico– se despeñan por una cubeta llena de arena.

A partir de las décadas de 1950 y 1960 las producciones bíblicas se entremezclan con las de tipología *peplum*. Algunas de ellas son realizadas fuera de Estados Unidos, en un intento por abaratar los costes de producción y para relanzar la producción nacional de los países que servían de escenario. Tal es el caso de *David e Golia* (*David y Goliat*, 1959) de Richard Pottier, o *Giussepe vendutto dai fratelli* (*Traidores a su sangre*, 1961) de Irving Rapper.

Robert Aldrich dirigió en 1961 *The last days of Sodom and Gomorrah* (*Sodoma y Gomorra*), con Stewart Granger interpretando a Lot, un largo reparto italiano, y Anouk Aimee como la reina de Sodoma y Gomorra. Es un film extraño, en el cual nunca se logra entender el porqué de la destrucción de las dos ciudades, y si esta acción es de origen divino o no. Se toman pinceladas bíblicas –fruto de una lectura precipitada del Génesis– como lo demuestra la aparición de los pozos de petróleo. Se organiza una batalla en la que los hebreos, usando palos, piedras y un poco de ingenio, derrotan al ejército enemigo. Por último, las voces que escucha Lot antes de la destrucción de Sodoma se asemejan más a las que oía Juana de Arco que al episodio bíblico. Contrasta este film con una versión anterior del tema rodada en 1933 con el título de *Lot in Sodom* y que era una excusa para efectuar una reflexión acerca de la homosexualidad por medio de unas imágenes más propias del cine de arte y ensayo que a las del cine comercial. Obviamente esta película fue prohibida por la censura estadounidense pudiendo ser vista únicamente en círculos restringidos.

Las versiones bíblicas más recientes se han acercado al tema de una manera más íntima y coherente con el relato bíblico como *Moses the lawgiver*

(*Moisés*, 1975) de Gianfranco de Bosio con Burt Lancaster como Moisés; y *Moses und Aaron* (*Moisés*, 1975) de Jean Marie Straub. También hay que señalar el uso del tema bíblico como excusa para la realización de films de corte erótico como el caso de *Adan and Eve* (*Adán y Eva, la primera historia de amor en el Edén*, 1982) en el que abundan los planos de desnudos.

Como se ha visto, las incursiones del cine bíblico se han detenido en episodios puntuales que han dado pie a films más o menos espectaculares. Realizar una obra que ofrezca una visión de conjunto conlleva una dificultad propia a la Biblia: su gran densidad temática. Con todo, en 1920 se data el intento de Pier Antonio Gariazzo con su *La Sacra Bibbia*, versión telegráfica de los incidentes más importantes de la Escritura. Otro intento fue el de John Huston con *The bible... in the begining* (*La Biblia... en su principio*, 1965) en la cual narra visualmente los episodios de la Creación; Adán y Eva; Caín y Abel; Noé; Sodoma y Gomorra; la torre de Babel y Abraham. Es digno de destacar, sin más interés que el de la anécdota, el film de la productora San Paolo Films sobre el libro de Jueces: *I grandi condottieri* (*Los jueces de la Biblia*, 1965).

El Nuevo Testamento

Como ocurre en las artes plásticas, la figura de Jesús ha capitalizado las representaciones de esta segunda parte de las Escrituras. Mientras que en las variadas pinturas de los maestros europeos la imagen de Cristo ha ido adquiriendo nuevas formas según la época en la que el autor desarrolla su actividad, es decir: de los simétricos rostros del Pantocrator románico a la vanguardia surrealista de Dalí, pasando por el Cristo humanista de Miguel Ángel. No ocurre lo mismo en la cinematografía, donde la figura del Mesías se encuadra dentro de unos parámetros románico-góticos: grandes ojos almendrados, larga cabellera peinada simétricamente, rostro anguloso reflejando severidad, etcétera.

Las realizaciones de películas sobre la vida de Cristo apoyan *su guión* en las fuentes literarias de los Evangelios como es lógico. La puesta en escena se lleva a cabo bajo el influjo de los pintores más célebres del Renacimiento y del Barroco.

El cine, para llegar al público, retoma el método de actuación del teatro popular de los años medievales o del Siglo de Oro, representando *espectáculos* religiosos. De todos los episodios religiosos se escoge, por ser mundialmente conocido, el relato de la vida de Jesús. Las primeras filmaciones se datan con el mismo comienzo del cinematógrafo, pudiendo destacar: *Vues représentant la vie et la passion de Jésus-Christ* (1897) de Breteau y Hatot, en la que predomina la gestualidad de los actores y la puesta en escena a guisa de cuadros. La duración total del film era de 15 minutos.

Este film fue adquirido por un empresario estadounidense y bajo su influjo Richard Hollaman realiza en 1898 su *Passion play*, rodada en la azotea de un hotel. Este film alcanzó tal celebridad que numerosos misioneros la utilizaron como soporte para sus predicaciones. Otro primitivo del cine: Sigmund Lubin, rueda una nueva versión de la historia de Cristo. Lo hace en plena ciudad con unos endebles decorados que simulan Palestina. El viento y otros desgraciados avatares dejaron al descubierto el tinglado, un paisaje de rascacielos y a numerosos curiosos que seguían las incidencias del rodaje; para colmo, el actor que interpretaba a Judas abandonó el rodaje sin acabar el film.

Los hermanos Lumière, “inventores” del cinematógrafo, no pueden dejar de tratar el tema, y así, en los años finales del agitado siglo XIX, realizan *La vie et la Passion de Jésus-Christ* (*Vida y Pasión de Jesucristo*, 1897) sucesión de cuadros animados con una curiosa estética que recuerda las estampas naïf contemporáneas al film.

Con la llegada del nuevo siglo las producciones se benefician de los avances técnicos y de la consolidación de la fotografía como nueva expresión artística. Dentro de esta favorable coyuntura surgen las dos versiones más novedosas e importantes: la de Luigi Topi y Enzo Cristofari en Italia y la de Ferdinand Zecca en Francia, ambas con escasos meses de diferencia en su nacimiento.

La obra de Topi y Cristofari –*Passione di Cristo* (*Pasión de Cristo*, 1900)– fue presentada en la Semana Santa de 1900. Estaba realizada en 10 cuadros que recreaban diversos momentos de la vida de Jesús, el cual era interpretado por un artista de variedades y con una puesta en escena teatral (Bernardini, 1980:145):

Si trataba di una Passione di Cristo a carattere teatrale, con quadri plastici. Il transformista Fremo (uno degli innumerevoli imitatori del grande Fregoli) fu ingaggiato per la parte de Gesù; una canzonettista, la bella Orero (sic); per quella della Madonna. Mancava un San Giovanni. Provvide a trovarlo il Cristofari nella persona di un venditore di anelli di gomma per ombrelli in Piazza Venezia. Con l'ausilio di fotografie di quadri famoso del Vaticano si allestirano oto o dieci scene plastiche della passione, che Cristofari acompagnava con comenti di pianoforte”.

El film alcanzó una gran popularidad, sentando las bases para posteriores versiones de la misma historia, y esto es lo que hizo Ferdinand Zecca con su *Passion de Notre Seigneur* (*Pasión de Nuestro Señor*), también estructurada en cuadros animados y que de 1902 a 1905 fue ampliada hasta quedar constituida en 31 escenas. Por primera vez, el decorado, que en anteriores ocasiones se trataba de grandes lienzos pintados a semejanza de los utilizados en el teatro, está formado por estructuras de volumen. Aún más, esta versión sirvió a Zecca para introducir el *torpe movimiento de cámara* —como apunta Sadoul— truculencia ideada por el español Segundo de Chomón y que posteriormente recibirá el nombre técnico de *travelling*. La historia filmada por Zecca adquiere unas connotaciones didácticas tales que la hacen susceptible de ser empleada en los sermones, al igual que ocurriera con el film de Hollaman.

Vista la aceptación de estos films por el público —y el éxito que consiguen los realizadores—, las producciones derivan hacia la competencia, es el caso de *Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* (*Vida de Nuestro Señor Jesucristo*) de Victorin Jasset y Alice Guy, “destinada a competir con La Passion de Pathé” (Sadoul, 1976:21), o el de *Le baiser de Judas* (*El beso de Judas*) de Henri Lavedan para la sociedad Le Film d'art.

Conseguida la aceptación del cine como elemento de la vida cotidiana, en Europa las producciones comienzan a intrincarse en los caminos del arte y el compromiso social. La última producción europea, de esta segunda década de siglo XX, basada en los evangelios es *Christus* (1915) de Giulio Antamoro, rodada en Palestina y Egipto.

No ocurre lo mismo en Estados Unidos, donde el compromiso con los valores religiosos es más fuerte, y desde el punto de vista práctico, para los realizadores, las películas sobre Cristo son una “buena” excusa para

intentar emular las superproducciones italianas. El primer film estadounidense sobre Jesucristo es el de Sydney Olcott titulado *From the manger to the cross* (*Del pesebre a la cruz*, 1912). Rodado en régimen de superproducción –tres meses de trabajo y un coste de cien mil dólares– en escenarios naturales de Tierra Santa, fue un éxito comercial, lo que no evitó que el director fuera despedido por la productora. También el gran cineasta Griffith realizó una peculiar adaptación de la vida de Cristo en su film *Intolerance*, en el episodio *The life of Jesus of Nazareth* (*La vida de Jesús de Nazareth*), el cual levantó grandes críticas entre la comunidad hebrea estadounidense.

Ya en la década de 1930 hay que citar el film de Julien Duvivier *Golgotha* (*Gólgota*, 1934) centrado en los últimos días de la vida de Jesús. La interpretación a cargo de Robert Le Vigan muestra a un Cristo simple y extremadamente emotivo; no obstante, la gran maestría del realizador consistió en que casi todo el film se llevó a cabo con una visión subjetiva, es decir, la cámara interpreta a Jesús.

A partir de la década de 1960 vuelven a estar presentes en las carteleras películas basadas en la vida de Jesús, que, salvo excepciones, no pasan de ser productos comerciales.

King of kings (*Rey de reyes*, 1961) de Nicholas Ray –un experto en el género western– fue rodada en España y es un claro ejemplo de película comercial de base religiosa. La crítica la define con estas palabras: “film marcado por la extravagancia; intriga desprovista de significación cristiana, se ignoran los milagros, la crucifixión se presenta como resultado de la casualidad, se incluye propaganda sionista” (De España, 1990). Lo cierto es que el Jesús interpretado por Jeffrey Hunter se encuentra a medio camino del rigor bíblico y el vodevil americano; se muestra nervioso, exaltado, con una incontrolada prisa por llegar al momento de la Pasión. Sin embargo, el discurso mariano es mucho más evidente que en la primitiva versión de Cecil B. De Mille la cual será tratada más adelante. María aparece como la intercesora entre el pecador y Dios, incluso es ella quien relata la parábola de la oveja perdida. Es, en definitiva, el típico film americano de corte maniqueo. Aparecen dos líderes representativos de una lucha revolucionaria: el *mesías de la paz* (Jesús) y el *mesías de la guerra* (Barrabás). De esta manera, el indulto popular de Barrabás adquiere unas connotaciones políticas claras en la que se justifica la lucha armada del pueblo judío contra sus enemigos, ya sean romanos, egipcios o sirios.

The greatest story ever told (*La historia más grande jamás contada*, 1965) de George Stevens aparece en su forma como una producción más de la fábrica de películas hollywoodense, a saber: grandes actores, extras en gran número, decorados fastuosos —que en esta versión se ve a la legua que son de cartón piedra— grandes sinfonías, etcétera. El papel principal lo interpreta la gran figura del cine europeo del momento: Max Von Sydow, eterno agnóstico a las órdenes de Ingmar Bergman. En cuanto al discurso religioso de este film, no se aparta mucho del original evangélico. En este film la culpa por la muerte de Jesús no recae en los judíos ni en los romanos, sino en el agente maligno primero: Satanás. Su presencia, interpretada por el *ruín* Donald Pleasence, será la continua voz de la conspiración alrededor de Jesús.

En la década de 1970, época de los movimientos pacifistas y *hippies*, surge *Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superestrella*, 1973), musical dirigido por Norman Jewison. Ambientado en el desierto del Neguev, ofrece la historia en 27 cuadros cantados y que en esencia reflejan la búsqueda del sentido de la vida. Obras menores de estos años son *Il Messia* (*El Mesías*, 1975), de Roberto Rossellini, film realizado en una etapa en la que el cineasta italiano evoluciona hacia un compromiso cristiano y que parte de su particular visión del libro de Hechos de los Apóstoles (*Atti degli Apostoli* (*Hechos de los apóstoles*, 1968-1969); y la película israelí *The passover plot* (1976), de Michael Campus, quien hace una revisión a la historia del Mesías exculpando al pueblo hebreo.

La gran obra de la década es la filmada por Franco Zeffirelli: *Jesus of Nazareth* (1977), superproducción con un elenco de actores de gran talento: Peter Ustinov, Ernest Borgnine, James Mason, Lawrence Olivier, Claudia Cardinale, Anne Bancroft. El guión, basado en los Evangelios —aunque la puesta en escena no nos lo recuerde— es del escritor inglés Anthony Burgess y del propio Zeffirelli, el cual se manifestaba entusiasmado con respecto a su film con estas palabras: “Hice Jesús por una razón muy sencilla. Porque todos los films anteriores sobre el tema eran películas equivocadas, enormes fracasos. He intentado hacer con el Evangelio el mismo trabajo que con Shakespeare, es decir, pulirlo, limpiarlo de todas las incrustaciones ajenas y volverlo al original” (Castro, 1979).

El Cristo que recrea Zeffirelli, a pesar de ese intento que señala de “pulirlo”, es de tipología románica dentro de un retablo barroco. Las

escenas se pierden en el detalle visual; buscándose, por medio de efectos de luz, un tenebrismo propio de Caravaggio. Este horror *vacui*, tan caro a Zeffirelli, distrae la atención sobre el escaso mensaje evangélico.³

Hasta el momento se nos ha presentado a un Jesús meramente artístico, catalizador de sentimientos políticos o justificador de espectaculares trucos —olvidando la divinidad de su persona—, bajo el pretexto de hacer llegar el Evangelio a las grandes masas.

De todas las películas sobre Cristo, es la “polémica” realización de Pier Paolo Pasolini la más sincera y llena de mensaje: *Il vangelo secondo Matteo* (*El evangelio según san Mateo*, 1962). Film que el izquierdista Pasolini dedica a Juan XXIII y al giro tomado por la Iglesia católica tras el Concilio Vaticano II.

Ante todo es la filmación de un poeta, que intenta conseguir armonía, no sólo visual, sino también espiritual, por medio de un halo neorrealista que impregna su obra. Rodada en blanco y negro, musicada con temas de Bach, Mozart, Prokofiev y espirituales negros; quiere presentar a un Cristo alejado de la vertiente épica tan recurrida por el cine anglosajón y acercarlo de nuevo al mensaje evangélico. Elimina el dualismo maniqueo de las versiones anteriores en favor de la naturalidad. Pretende en definitiva “conferir a la historia de Cristo su humanidad, sin despojarla de su aura sobrenatural” (Leprohon, 1971:271), toda vez que el propio autor reconociera que su realización se movía entre la creencia en la divinidad y la toma de conciencia marxista:

Ahora veo muy claramente que el sentido de la divinidad de Cristo, en mi película, viene dado por su misterio; y este misterio es producido por la tensión estilística, que, a su vez, es debida a la tensión psicológica por hacer coincidir en lo concreto, en cada momento, en cada fotograma del filme, el espíritu gramsciano del relato nacional-popular [...] con la autenticidad del sentimiento del que cree [Pasolini, 1992:234].

Pasolini recibió las críticas más feroces por parte de los sectores más conservadores del ámbito político —en especial de la democracia cristiana—

³ Años después realiza el largometraje *Anno Domini*, una adaptación del libro de los Hechos de los Apóstoles, siguiendo el mismo esquema grandilocuente.

ya que consideraban casi “sacrilegio” el que un marxista y homosexual se atreviera a dar su versión para el cine de la vida de Jesús. Paradójicamente, los órganos representantes de la Iglesia católica no sólo dieron el visto bueno al guión, sino que aclamaron el sincero film de Pasolini con palabras como las siguientes:

Por haber expresado en imágenes de una auténtica dignidad estética la parte esencial del texto sagrado. El autor ha traducido fielmente con una simplicidad y una densidad humana conmovedoras el mensaje social del evangelio, respetando suficientemente la dimensión divina de Cristo [...] Por la sinceridad y humildad con que el director ha sabido aproximarse al texto evangélico reconociendo en el film el esfuerzo por construir la narración cinematográfica, según los módulos, siempre renovadores, de la poesía popular y ofrecer así una obra poética, eficaz vehículo para la comunicación del mensaje evangélico entre los hombres [Laurenti, 1976:76-77].

Il vangelo secondo Mateo ofrece una serie de novedades en cuanto a la adaptación cinematográfica de un tema bíblico. Lejos de la estética kitsch de las producciones estadounidenses, el film de Pasolini se plantea desde una estética renacentista con toques neorrealistas; así, la figura de Cristo, en el aspecto físico, aparece directamente influenciada por El Greco y Zurbarán; en cuanto a la reconstrucción histórica de Palestina, se nos ofrece una serie de ruinas italianas y ambientes calcados de los frescos de Piero della Francesca.

Pasolini no acepta la divinidad de Cristo a la hora de plasmarlo en el celuloide; sin embargo, no niega la capacidad de milagro de Cristo, ni el discurso espiritual de sus palabras. El realizador, en todo momento será fiel al original; y puesto que el evangelio es la fuente directa de su film, presentará los hechos tal cual los narra el evangelista, sin entrar en superfluos dramatismos ni vistosos añadidos; trata, pues, de acercarse al relato evangélico con la mayor sinceridad posible, intentando conciliar, desde una concepción marxista, el mensaje ideológico izquierdista con el mensaje de Cristo.

El camino tomado por las actuales versiones sobre la vida de Jesús, abandonada esa espectacularidad “evangélica”, por la aproximación filosófica como la película *The last Temptation* de Martin Scorsese (*La*

última tentación de Cristo, 1988). Film tachado de blasfemo e irreverente por los integristas cristianos de todas las denominaciones, habría que clasificarla más acertadamente como herética, teniendo presente la acepción clásica del término: opinión, elección. Según el film, basado en la novela de Nikos Kazantzakis, Dios hizo descender la divinidad a una de sus criaturas: Jesús de Nazareth, un humilde carpintero que construye cruces para los romanos, y por ese motivo es despreciado por todos. Ante el llamado de Dios, Jesús experimenta miedo, pues nos es presentado como un ser demasiado humano. Siente cobardía al tener que predicar un mensaje de paz, muestra inseguridad a la hora de sanar a los enfermos, tiene que realizar milagros para probarse a sí mismo. En definitiva no es más que una metáfora sobre la propia inseguridad de Kazantzakis a la hora de tener que cumplir con los preceptos cristianos en un mundo dominado por el egoísmo y la hipocresía, sentimientos de los que él mismo, aunque quiere, no puede evitar.

Un camino muy diferente es el planteado por el film canadiense *Jesús de Montréal* (1989), de Denys Arcand. La aproximación que realiza el director a la *historia más célebre, aquella que todo el mundo cree conocer*, parte de la puesta en escena de la Pasión de Cristo por un grupo de actores que van profundizando en el sentido de la religión, a la par que van conociendo al fondo a los personajes que interpretan. Así pues, la dimensión religiosa de la vida es como un bálsamo para curar las enfermedades espirituales y físicas, ya que los actores van llegando desde diversos puntos de vista (agnosticismo y ateísmo) a la esencia de Cristo.

El film es rico en episodios simbólicos, que actúan como trasposiciones contemporáneas de diferentes sucesos evangélicos: el *casting* de publicidad recrea la Purificación del Templo; el examen psicológico del actor principal lo es del juicio a Cristo ante la autoridad dominante. Lo más novedoso de la realización es la inclusión del monólogo de Hamlet como discurso de corte religioso: la vida no es esperar la muerte lo mejor posible. El final del film, con la muerte en accidente del protagonista que interpreta a Jesús, se revela como una moderna parábola sobre el significado de la muerte de Cristo y su Redención, ya que sus órganos vitales devuelven la vida a diferentes pacientes desahuciados sin importar raza, sexo o credo ya que la Salvación es para todo aquel que quiera aceptar el don que ofrece Cristo.

Interpretaciones de lo religioso y lo moral

Existe una serie de films que no están emparentados con las recreaciones bíblicas ni con el –pretendido– discurso religioso de los *peplum paleocristianos*. Se trata de películas que nacen impregnadas de los valores morales o religiosos propios a cada nación.

Establecer una lista de estos films sería una labor titánica, pues la casi totalidad de ellos recogen directa o indirectamente estos valores desde que a finales del XIX Méliès realizara su *La civilisation parmi les époques* (*La civilización a través de las épocas*, 1900) en la que aparecía un cuadro apocalíptico de desolación y muerte en cuya cima se encontraba la compungida figura del Redentor, todo ello enmarcado dentro de un discurso pacifista. Así pues, estos films no hacen más que mostrar la tradición popular sobre esos valores de lo moral y lo religioso desde numerosos puntos de vista que abarcan tanto el discurso puritano como el filosófico o el artístico.

Puritanismo protestante: Estados Unidos

En Estados Unidos la moralidad de origen religioso influye en la producción cinematográfica siempre desde una concepción maniquea (bueno-malo); de tal manera, las historias en las que la moral pura e inmaculada fluye copiosamente son las desarrolladas en suelo patrio, mientras que las historias “pecaminosas” tienen lugar en una decadente Europa, preferentemente en los palacios de los imperios centrales [*Foolish wives* (*Esposas frívolas*), *The merry widow* (*La viuda alegre*)...].

En ocasiones los realizadores pretenden acercarse al tema de lo religioso desde una óptica sencilla y sincera. Dentro de este campo se pueden señalar, sucintamente, dos films: *Green pastures* (1936) en la que William Keighley intenta ofrecer la visión que tiene una comunidad tipo de raza negra, desafortunadamente más que aproximación “popular” se puede decir racial. Una película similar, aunque más afortunada, es *Les musiciens du ciel* (*Angeles del arroyo*, 1939) de George Lacombe, film interpretado por miembros del Ejército de Salvación y en el que se exponen sus actividades.

Como exponente de ese mundo ordenado sobre la base de unos predicados morales surgidos de una u otra concepción religiosa de la vida se revela igualmente el cine de Frank Capra, quien en sus obras ofrece una visión, ciertamente candorosa, de esos valores que hacen digna a una nación: familia, iglesia y patria.

Estas ideas quedan reflejadas en sus films, de los cuales se pueden destacar dos de ellos por estar influidos por la moral imperante en dos momentos de la historia de Estados Unidos.

The strongman (El hombre cañón, 1926) es la primera de ellas, en la cual un enclenque Harry Langdon es el héroe representativo de una de esas Ligas de Decencia de filiación religiosa tan comunes en aquella norteamérica de tradición decimonónica. La trama del film nos presenta la lucha de la Liga Local contra el perverso Saloon. La secuencia final muestra a toda la respetable comunidad del pueblo marchando alrededor del edificio del café-teatro y entonando himnos religiosos cuyas partituras se muestran en la pantalla, invitando así a los espectadores a unirse en este épico combate contra el vicio. El *happy-end* es previsible desde el primer momento del film: el Saloon es destruido por el héroe y tras ello se casa con la hija del predicador.

En el resto de su filmografía, Capra identifica la moral del orden –de lo bueno– con la consecución del “sueño americano”, utopía generada tras la crisis de 1929 y ligada a la política económica New Deal del presidente Roosevelt, que Capra hace realidad cinematográfica en su melodrama *It's a wonderful life* (*¡Qué bello es vivir!*, 1946). En el film, los efectos de la crisis económica en una pequeña comunidad son paliados por el abnegado sacrificio del protagonista que no duda en desprenderse de sus pocas riquezas y llegar a una situación personal tan crítica que le lleva a intentar suicidarse, acción que es evitada por su “ángel de la guarda”. A lo largo del film, Capra nos irá mostrando las características del mundo que él concibe en su interior y que no es otro que el basado en “la modestia, la bondad, el sufrimiento, la equidad, la caridad, la inocencia, la serenidad, el sacrificio, la esencia misma del universo de Capra reside en unos conceptos defendidos por el hombre de Nazareth” (Cieutat, 1990:58). La solución de los problemas –con intervención divina incluida– refleja la idea de Capra según la cual “el héroe americano puede hacer de su país el más puro y el mejor del mundo si lucha y se identifica con Cristo, llevando

la redención al resto de la Tierra” (Cieutat, 1990:52). En definitiva, este será el discurso de su filmografía y de su propia vida.

Cine religioso europeo: el feudo católico

Referirse al cine religioso europeo es hablar del cine católico, pues hay contadas excepciones que respondan a una visión protestante sobre los temas de la religión; señalando además, que el cine realizado en países de ámbito reformado se apunta más por temas filosóficos o psicológicos, cuyos máximos exponentes –que serán objeto de estudio dentro de esta obra– son Carl Th. Dreyer e Ingmar Bergmann.

Para ofrecer una escueta perspectiva del cine religioso de talante reformado, baste citar únicamente dos films realizados en Alemania durante la década de 1920. Por un lado, el film *Luther* (*Lutero*, 1928), de Hans Kyser, se revela como una biografía idealizada acerca de la figura del teólogo alemán, para la que el realizador se vale del lenguaje cinematográfico usado en ese momento, y que no es otro que el del expresionismo. Teniendo presente, eso sí, que el empleo de los recursos expresivos del estilo imperante en la cinematografía alemana del momento efectuado por Kyser, cae únicamente en el aspecto formal, ofreciendo una serie de secuencias grises en lugar de los claroscuros propios a cineastas representativos del expresionismo cinematográfico como Murnau, Pabst o Lang. El otro film es *Karl und Elizabeth* (*Bajo la Inquisición*, 1924), de Richard Oswald, según un drama de Schiller, en el cual la historia de la joven pareja perseguida por la Inquisición, debido a sus creencias religiosas, sirve para hacer un alegato de la libertad de conciencia y la justicia frente a la opresión revestida, como es habitual encontrar en la Historia, de una pomposa santidad.

Dentro del discurso fílmico de tendencia católica, se pueden diferenciar varias aproximaciones, las cuales responden a la interpretación que tanto a nivel colectivo como personal se da en numerosas naciones, teniendo siempre presente la realidad política y social de cada momento, puesto que en ocasiones encontraremos íntimamente ligadas las instituciones políticas con las religiosas –como ocurre en el caso español, como se ve más adelante– y de las cuales salen producciones como *Abuna Messias* (1930), de Goffredo Alessandrini, en la que se cuenta la historia de un misionero empeñado

en convertir al catolicismo a la población copta de Etiopía; ya que el film sirve como excusa propagandística para justificar la agresiva política expansionista que en esos años desarrollaba la Italia fascista en Africa.

Otras películas, ligadas a lo que puede identificarse con una labor personal del realizador sin depender de presiones ideológicas de ningún tipo, se acercan al hecho religioso de manera sencilla. En este sentido cabe mencionar a una serie de directores distantes en el tiempo y en su íntima concepción de la religión, pero unidos por la sinceridad de su obra.

Un director que ha llevado a la pantalla los sentimientos de una religión personal, una religión de lo cotidiano, ha sido Robert Bresson, un pintor que evolucionó hacia la expresión cinematográfica.

Su obra está caracterizada por la inspiración de temática religiosa, la austeridad expresiva y una depuración formal continua. Es autor de obras como *Les anges du péché* (*Los ángeles del pecado*, 1943), ambientada en un convento de monjas de clausura dedicadas a rehabilitar delincuentes comunes. El film expone críticamente que la sociedad clasista y los conflictos sociales existen dentro de los conventos; especulando sobre el valor del sacrificio personal para redimir los pecados.

Su film *Journal d'un cure de campagne* (*Diario de un cura rural*, 1947) hace patente la vivencia religiosa defendida por Bresson, la cual es tachada de jansenista por sus detractores. El film, basado en la novela de Georges Bernanos, narra la historia diaria de un joven sacerdote en lucha contra una enfermedad mortal, convirtiéndose realmente en un film teológico sobre la salvación y la gracia; el mensaje final que se desprende del film es que la muerte no es nefasta sino una liberación para otra vida mejor. La sencillez con la cual transmite el mensaje fue objeto de reconocimiento por parte de los grandes jurados cinematográficos: recibió el Gran Premio del cine francés, el Premio de la Crítica en la Mostra de Venecia y una mención especial por parte de la Oficina Católica Internacional del Cine.

Igual sencillez y espontaneidad religiosa es la que impregna las obras del neorrealismo italiano. Las películas de Fellini *Il bidone* y *La strada* son historias sobre el arrepentimiento y la expiación de la culpa. Similar es el caso de *Cristo proibito* (*Cristo prohibido*, 1951), única película del escritor italiano Curzio Malaparte. Su realización gira en torno al arrepentimiento y la expiación de los pecados; queda ello ilustrado en la historia de un soldado, prisionero durante la guerra, que vuelve a su pueblo para vengar

a su hermano fusilado por los alemanes. Busca al que lo denunció. Un amigo de éste se ofrece en holocausto. Finalmente, avergonzado por haber sacrificado a un inocente, perdona al verdadero culpable cuando lo encuentra.

Frente a la visión politizada de la religión en el cine español de la década de 1940, se puede contraponer el film de Buñuel, basado en la novela de Pérez Galdós, *Nazarín* (1958). Mientras que en el cine anteriormente citado los personajes representan a la ortodoxia católica, *Nazarín* (Francisco Rabal) es un sacerdote que lleva a la práctica los principios evangélicos de una manera sencilla y de origen sincero, estando en continuo contacto no sólo con los necesitados espirituales, sino con los materiales. Los sentimientos desempeñan un papel importante en este film, lo cual no es de extrañar, ya que Buñuel abogaba por la fuerza de los sentimientos y no tanto por formalismos que fácilmente caen en la hipocresía.

Catolicismo moralizante es el que acompaña la obra de Krzysztof Kieslowski, quien a finales de la década de 1980 realiza una serie de modernas parábolas basadas en motivos del decálogo y en conjunto reunidas en la serie *Dekalog* (*Decálogo*). *Krótki film o zabijaniu* (*No matarás*), basado en el quinto mandamiento, es una disquisición visual sobre la pretendida legalidad de la pena de muerte. Se desprende del film la idea de que la ley se pone a la misma altura del asesino, puesto que al hombre le está vedado matar a un semejante. *Krótki film o miłości* –según el sexto mandamiento– apunta por la validez de los sentimientos a pesar de todas las trabas que se encuentran en la vida.

La reflexión nórdica

En contraposición al cine “religioso” tradicional –vida de patriarcas bíblicos, adaptaciones de la Pasión, reflexiones de dogmas doctrinales, etcétera–, hay que señalar un tipo de cinematografía, surgida en la reflexión del realizador, acerca de Dios y sus manifestaciones. Esta reflexión trataría de liberar estas manifestaciones de la Divinidad de lo mitológico –lo no explicable racionalmente– para interpretarla de manera crítica y racional y ofrecer un significado a la presencia –o no– de Dios en la humanidad.

Este terreno parece haber sido abonado concretamente para dos cineastas nórdicos maestros por excelencia en la reflexión teológica, los cuales se muestran contagiados de unos predicados filosóficos –nacidos en su entorno cultural– que han cuestionado profundamente el papel de la religión, la moral y, en definitiva, de Dios mismo.

Ingmar Bergman: el camino de la angustia

Se ha repetido hasta la saciedad que el origen del agnosticismo de Bergman reside en una férrea educación basada en los rígidos principios luteranos de su padre, predicador de dicha congregación, por lo que no vamos a incidir en este punto desde estas líneas. Tampoco nos detendremos de forma pormenorizada en su proceso de llegada a la dirección cinematográfica ni a su vinculación con el mundo teatral.⁴

Si bien al principio de su carrera como cineasta aún manifestaba un cierto interés por Dios –baste recordar estas palabras: “Yo creo en Dios, pero no en la Iglesia protestante ni en ninguna otra; yo creo en una idea superior que se llama Dios; lo quiero y lo necesito; creo que es absolutamente necesario porque el materialismo integral podrá conducir a la sociedad y a la humanidad toda a un callejón sin salida de vida” (Laurenti, 1976:22-23)–, el peso de la experiencia religiosa vivida en su infancia y adolescencia –cargada de prejuicios y normativas de corte fundamentalista– le hace derivar a una desesperación existencial en la que la única visión que puede tener es la de un Dios distraído, término que acuñara su mentor ideológico Strindberg.

Con todo, la figura de Dios es la constante de sus profundos e intelectuales films, figura cuya presencia se manifiesta por medio de su ausencia, sus silencios, sus enigmas incomprensibles para el ser humano. Esta

⁴ Existe para estos temas una buena bibliografía: P. Cowie, 1970, *El cine sueco*, Era, México; J. Siclier, 1962, *Ingmar Bergman*, Rialp, Madrid; R. Wood, 1971, *Ingmar Bergman*, Fundamentos, Madrid; J.M. Company, 1990, *Ingmar Bergman*, Cátedra, Madrid. También se pueden consultar los guiones de sus películas, entre los que destacan: (1965), *Cuatro obras*, Editorial Sur, Buenos Aires; (1965), *El séptimo sello*, Aymá, Barcelona; (1965), *Como en un espejo*, Aymá, Barcelona; (1968), *Fresas salvajes*, Aymá, Barcelona; (1975), *El silencio*, Era, México.

búsqueda de la Divinidad emprendida por Bergman –y en la que se recurre al teatro ideológico de Strinberg, a la filosofía de Kierkegaard, a ciertos aspectos del protestantismo más ortodoxo y a su opuesto encarnado en el existencialismo– obtendría una síntesis satisfactorias recurriendo a palabras de Sartre –otro paladín del existencialismo– a saber: “¡Que Dios está callado, eso no puedo negarlo. Que todo dentro de mí clama a Dios, eso no puedo olvidarlo!”.

El inicio de su carrera en el cine tiene lugar en 1944, cuando realiza el guión del film *Hets (Tortura)*, de Alf Sjöberg. Al año siguiente deriva a la dirección con *Kris (Crisis)*, (1945). Ya desde los comienzos de su creación fílmica, las historias narradas por Bergman sorprenden por ahondar en temas y cuestiones metafísicas y teológicas, cuyo centro de gravedad será la finalidad de la existencia del ser humano; así, *Fängelse (Prisión)*, (1948) es un film escatológico en su más puro significado: argumentación acerca de la existencia de Dios, búsqueda del sentido de la vida, el peso de la única certeza posible que es la muerte, liberación de la vida auténtica prisión. Ideas que se continúan en *Sommarnattens leende (Sonrisas de una noche de verano)*, (1955) bajo la apariencia de la crisis de los valores morales tradicionales, la ausencia de Dios, el problema de lo finito de la existencia humana.

Un hito en su carrera es la película *Det Sjunde Inseplet (El séptimo sello)*, (1956), basada en su propia pieza teatral *Pintura sobre madera*. El mismo Bergman argumentaba la intencionalidad del film con estas palabras:

En mi film los protagonistas son unos cruzados que vuelven de la guerra a un mundo atacado por el terror, a la peste, a los bandidos, a la angustia permanente de la muerte, al miedo por sobrevivir. Hoy las gentes viven en el terror de la bomba atómica y también hay soldados que vuelven de distintas guerras, que se confunden en el anonimato de una inmensa masa humana, que se revuelve en una despiadada indiferencia. El séptimo sello quiere ser una alegoría a este tema, con pinceladas fuertes y simples del hombre, en su búsqueda eterna de Dios, con la muerte como única certidumbre [Laurenti, 1976:77].

Desde la perspectiva de un auto sacramental enraizado en la tradición nórdica medieval, Bergman nos introduce en una dialéctica existencial de marcado pesimismo dentro de un ambiente marcado por la penumbra y

cuyos protagonistas serán la Muerte y un caballero que regresa a su tierra después de participar en las Cruzadas, es decir, en una pretendida empresa de filiación religiosa.

Bergman parte de la premisa del silencio de Dios. En consecuencia, el hombre se encuentra solo frente a los problemas suscitados por las relaciones humanas y frente al –siempre presente– final de la vida. La gran pregunta del caballero Antonius Block es conocer qué se le depara al ser humano tras la muerte. Si existiera Dios todas sus dudas tendrían respuestas, pero éste permanece en silencio, la comunicación entre el individuo y Dios parece haberse quebrado, y la fe, que en definitiva es el único vínculo de unión entre el ser humano y la Divinidad, se torna para Block –*alter ego* de Bergman– como *¡un tormento... como tener a alguien ahí afuera en la oscuridad pero que nunca aparece, por mucho que se esfuerce uno en llamarle!*

Por medio de los personajes establece Bergman una lucha dualista entre conceptos contrarios y complementarios: amor-muerte, esperanza-desaliento, hombre-Dios.

El caballero y su escudero serían los personajes que se debaten dentro de la dualidad esperanza-desaliento; mientras que el cómico y su mujer representarían la lucha del amor con la muerte, siendo en definitiva la Muerte el *leitmotiv* del film puesto que extiende la certidumbre de su presencia a todos ellos. El encuentro de Dios es el único punto que queda sin respuesta.

Aunque el caballero entable conversación con la Muerte, aunque entretenga la hora de su final –en el film representado por la partida de ajedrez– de lo único que existe la seguridad es del triunfo de la Muerte. Sin embargo, para Bergman aún existe en este momento una remota posibilidad de encontrar la felicidad en un mundo sobrenatural tal y como sugiere la secuencia final en la que los que mueren lo hacen implorando un perdón de origen celestial.

Este pequeño rayo de esperanza aún brilla tenuemente en *Jungfraukällan* (*El manantial de la doncella*, 1959), film en el cual su búsqueda de la Divinidad le hace plantearse la posibilidad del milagro como respuesta de Dios ante los eternos interrogantes del hombre, pero no obstante el precio previo a pagar es inevitablemente el de la muerte; con todo, la idea que trasciende acerca de Dios es la de una especie de señor feudal –repre-

sentado por el caballero protagonizado por Max von Sydow— en un territorio celeste que castiga el mal de una manera arbitraria: muerte del joven bandido.

En sus films posteriores experimenta un giro hacia un denso sentimiento pesimista motivado por su exacerbado agnosticismo, pues si bien no declara abiertamente el concepto de “muerte de Dios” no abandona esa diatriba acerca de la existencia y naturaleza de la Divinidad. Fruto de ello es la trilogía formada por los siguientes títulos: *Sosom i en spegel* (*Como en un espejo*, 1961); *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*, 1962) y *Tystnaden* (*El silencio*, 1963).

La contestación propuesta por Bergman en la primera de las películas nos ofrece una imagen y carácter de Dios semejante a un insecto fagocitador tal y como describe Karin, la protagonista:

La puerta se ha abierto, pero el Dios que ha salido era una araña; tenía seis patas y se desplazaba rápido por el suelo; luego vino hacia mí y he visto su rostro repugnante, lleno de maldad, y se subió sobre mí y trató de entrar en mí, pero yo me he defendido.

Escena, en definitiva, de una lucha entre la conciencia y la voluntad con el resultado del rechazo —previsible— de Dios como sentido o respuesta a la existencia.

En *Nattvardsgästerna* (*Los comulgantes*) vuelve a incidir en este tipo de apariencia divina,⁵ dándose la paradoja de que quien alberga las dudas y se encuentra sin respuestas ante los dilemas cotidianos y Dios es el pastor de una pequeña comunidad religiosa y que —aún más— no en vano se llama Tomás, como el discípulo de la duda. Su fe inicial se ha transformado en una serie de rituales carentes de significado, repetidos automáticamente una y otra vez, lo que genera una total falta de fe e incapacidad para comprender el sufrimiento y el misterio de la vida. Todo ello le lleva a no saber dar respuesta al pescador Jonás —guiño bíblico por excelencia— quien vive atemorizado por la “amenaza china” y la falta de sensibilidad por los sentimientos que por él siente Marta, la maestra local.

⁵ El protagonista —Tomas— llega a decir: “cada vez que enfrento a Dios con la realidad que veía, Él se convertía en algo horrible, en un dios-araña, en un monstruo. Fue esta la razón de que le escondiese, apartándole de la luz y la vida”.

El tema que cierra la trilogía es el silencio. En *Tystnaden* (*El silencio*) la silenciosa manifestación de Dios se concreta en problemas tan humanos como son la falta de comunicación, del amor o la incompreensión, en definitiva un cine que reflexiona sobre el sentido del ser humano:

I temi della crisi dei sentimenti, con implicazioni spesso religiose, del dubbio esistenziale, della difficoltà della vita di relazione, della solitudine dell'uomo si mescolano in una rappresentazione che alterna il dramma alla commedia, la critica di costume all'indagine sociologica [Rondalino, 1978:102].

No obstante, en su raíz ya no puede distinguirse claramente si se trata de una ausencia de Dios o un alejamiento voluntario del hombre. Llegados a este punto de la relación hombre-Dios, la humanidad –bajo la escéptica mirada de Bergman– “está compuesta de seres que no se comprenden, no se aman, no se ven cara a cara, sino como en un espejo oscuro, al sesgo, furtiva y cobardemente” (Bergman, 1975:10).

En conjunto, la filmografía de Bergman plantea un deambular que se inicia con la búsqueda de Dios, al que se intuye existe pero que no es fácil encontrar y del que sólo se sabe que, las más de las veces, se escabulle; el siguiente paso sería certificar la conclusión anterior: la ausencia de Dios se manifiesta por el silencio con el que responde al hombre ante sus dudas, miedos e incluso amenazas; la conclusión, desde el punto de vista de Bergman, es evidente: el hombre está sólo, desprovisto de cualquier estímulo sobrenatural y condenado a buscar eternamente un sentido a la vida; alcanzándose en última instancia un sentimiento de angustia –en el más puro estilo de Kierkegaard– donde la única certeza es la ambigüedad de la existencia humana y lo absurdo que parece el vivir.

Carl Th. Dreyer: el problema de la fe

En la producción cinematográfica de Dreyer subyace –al margen de su intencionalidad– un substrato ético-moral de claras raíces religiosas sin definirse por un dogmatismo determinado, sino reivindicando una puesta en práctica de una serie de valores que conectan con el cristianismo en su estado más puro. En consecuencia, Dreyer criticará la religión estandarizada

y plagada de rituales y discusiones de alta teología para ofrecer como alternativa la mera relación evangélica del hombre con Dios.

Dreyer contacta con el mundo del cine en 1912, año en el que comienza a redactar rótulos para las películas de la productora Nordisk. En 1920 inicia la realización de films con *Praesidenten* (*El presidente*), revelando ya alguna de las cualidades que le convertirán en uno de los cineastas más grandes de toda la historia del séptimo arte. Así, en pocos años se convierte en un director de gran prestigio llegando a realizar películas en Suecia: *Prästänken* (*La mujer del pastor*, 1920); Alemania: *Mikael* (1924); y Francia: *La passion de Jeanne d'Arc* (1926).

Uno de sus primeros films de reflexión teológica es *Blade af Satans Bog* (*Páginas del libro de Satán*, 1920), película de episodios que sigue la fórmula propuesta por *Satan* (1912), de Luiggi Maggi y sistematizada más adelante por Thomas Ince con *Civilization* (1915) y Griffith en *Intolerance* (1916).

Cuatro son los episodios que configuran el film, presentados cronológicamente: *En Palestina*, desarrollado en los últimos días de la vida de Jesús y donde Satán, o la manifestación del Mal, toma cuerpo en la figura de un fariseo que incita a Judas a traicionar a Jesús; *La Inquisición*, donde el poder maligno es representado por la Inquisición española; *La Revolución Francesa*, en el cual el poder revolucionario es presentado como agente del mal; y por último, *La rosa roja de Suomi*, en el cual un comisario bolchevique persigue a los finlandeses que luchan por su independencia.

Se trata, como el film de Griffith, de retratar la intolerancia en su manifestación a lo largo de la historia, si bien Dreyer le concede un toque sobrenatural al apuntar a Satán como el origen de la intolerancia o en otras palabras: el poder del mal sobre la humanidad.

Estilísticamente en este film Dreyer reveló su estilo de concebir y realizar cine. Le concede una gran importancia a la iluminación que dota a los decorados de una corporeidad sublime y un protagonismo dramático paralelo al de los actores. Junto a ello destaca la minuciosidad del realizador por hacer creíble hasta el más mínimo detalle la historia que muestra en la pantalla: para hacer el episodio español buscó figurantes de aspecto latino; para el último episodio hizo lo propio para encontrar finlandeses.

Un nuevo acercamiento al mundo de la intolerancia –la opresión, la injusticia, o como quiera ser llamada– lo realiza con *La passion de Jeanne*

d'Arc (*La pasión de Juana de Arco*, 1928), filmada en Francia con un guión que adaptaba el proceso original, consiguiendo un film de extraordinaria belleza y profunda carga emocional. En esta obra maestra, Dreyer lleva a extremos inimaginables el concepto de realidad: elimina el maquillaje, filma la dramática historia como un encadenado de primeros planos en el que los actores —a pesar de ser una película muda— tenían que recitar sus papeles, incluso llega a rodar el film siguiendo el orden cronológico de su posterior visión, rompiendo —en definitiva— con la tipología de film histórico realizado hasta el momento. Finalmente se puede decir que la interpretación hecha por Marie Falconetti se resuelve como una especie de reencarnación de Juana.

La injusticia como hilo argumental se va desgranando por el enfrentamiento de los realísticos primeros planos de Juana —que nos aparecerá como víctima de una injusticia popular, social e histórica— y sus acusadores en una dialéctica construida hábilmente con la secuencia de planos y contraplanos:

L'opposition physique des hommes en robe, assis ou gesticulant, ventrus, lippus, coiffés de bonnets, et cette femme en habit de soldat, aux pieds entravés, au «visage un» comme disait Dreyer, retient moins que l'opposition spirituelle des regards, des natures: chez Jeanne, attention et sincérité directe; chez les juges, toutes les formes de la représentation, presque au sens théâtral du terme, de la ruse à la colère, et de la déperdition d'attention, cette autre forme d'insincérité, comme chez ce gros père qui gratouille son oreille, puis souffle sur sa capture, avant de se rencagner, douillettement replet [Sémoulè, 1970:127].

Los rostros que llenan la pantalla y que transmiten estados de santidad y maldad, una lucha, que por las connotaciones del proceso, volvería a incidir en el eterno enfrentamiento entre el Bien y el Mal, con una serie de rasgos pictóricos tomados de El Bosco o Brueghel para acrecentar su dramatismo. Dramatismo que es magistralmente conseguido por el uso de un hábil montaje que en ocasiones nos pueda recordar al —en su momento— reciente *Bronenosets Potiomkin* de Eisenstein. El protagonismo que en el film soviético recaía sobre la masa, los marineros del buque; en Dreyer se encarna en la figura del individuo: Juana; la injusticia política de Eisenstein se reviste de carácter religioso —tomando el término en su

acepción de corpus doctrinal— para el caso de la doncella de Orleans. Coincide Dreyer en la importancia de los primeros planos —como se ha visto— para transmitir estados de ánimo, es más para desnudar al hombre de su cuerpo y mostrarnos cuál es su estado espiritual: la lucha interna de su alma por alcanzar, de igual manera que siglos atrás reivindicara El Greco, un estado de liberación por las cargas del mundo terreno, un estado revestido de una parcela de la Divinidad.

La reivindicación de un ideal lleva a Juana a sufrir el suplicio del juicio y al final su muerte, pero este hecho no significará la victoria del Mal, sino que en Dreyer el sufrimiento último, inherente a la vida, se convierte en victoria de tipo espiritual:

The meaning behind life lies in just this recognition of the necessity to suffer in order to arrive at deliverance. The characters nearly always suffered defeat in the outward world because Dreyer considered defeat or victory in the human world to be of no significance. For him the triumph of the soul over life was what was most important [Monty, 1980:150].

Podría decirse que Dreyer ha transmitido por medio de este film su ideario místico de compasión por una humanidad, que no es más que un espejo de Dios, que se desenvuelve en un mundo plagado de escenarios neutros en el que el individuo —la figura humana— aparece como en un fresco de Giotto.

Tras *Vampyr* (*La bruja fantasma*, 1932), film sonoro en el que sobresalían por su valor estético siniestros silencios de origen misterioso, se produce un paréntesis de 11 años en la labor de este genial realizador.

Su siguiente película la realiza en 1943, en plena ocupación alemana de Dinamarca, con el título de *Vedrens Dag* (*Dies Irae*), film basado en la pieza teatral *Anne Petersdotter* de Wiers Janssen. Se trata de una historia sombría, ambientada en el siglo XVII, desarrollada en una atmósfera de injusticia religiosa, en el cual la libertad individual está subyugada por el peso de la superstición religiosa, todo ello con una puesta en escena que constantemente recuerda a Vermeer y otros pintores del barroco holandés.

La trama de *Dies Irae* gira en torno a la búsqueda del amor por parte de Ana, esposa de un pastor protestante mucho mayor que ella. En esta búsqueda aparece Martín, hijo del pastor con una primera esposa. La

unión de estas dos personas no podrá llevarse a cabo por los densos obstáculos morales del mundo en el que viven. Para complicar aún más el asunto, de forma paralela se efectúa un juicio a una “bruja” lo que hará despertar algunas sospechas sobre Ana, las cuales se volverán en su contra al final del film.

La conclusión de la película nos ofrece de nuevo la victoria del mal sobre el individuo y su voluntad, un mal encarnado en toda una serie de valores y prejuicios humanos que nada tienen que ver con el verdadero sentido de lo religioso, pues la religión en su sentido evangélico puro –y éste era el único que reivindicaba Dreyer en sus films– no está relacionado con rituales, dogmatismos o servilismos, sino con la libertad individual.

Dies Irae se puede identificar como un drama barroco atendiendo para ello tanto a su forma como a su contenido. En relación con lo primero, estéticamente las imágenes, de gran pictoricismo, están organizadas –a modo de recreaciones de lienzos del XVII– por medio de un austero estilo visual construido por primeros planos, tomas largas y composiciones propias al género de la naturaleza muerta, todo ello bajo una luz tenebrista de gran simbología que por medio de sus contrastes luminosos agudiza el drama interior de los personajes.

En relación con el contenido, el barroquismo de Dreyer en *Dies Irae* se referiría a una agonía espiritual que sufren los personajes que pugnan por conseguir su libertad sabiendo que están atados por los lazos de los convencionalismos. Dreyer se propone despojar al individuo de su corporeidad para ofrecernos el drama de sus almas. Así, cada gesto, cada actitud, cada presencia e incluso cada silencio no es más que un jalón en la resolución de ese dilema de proporciones eternas. La lucha pasional de Ana –que es sobre quien más presiona el intolerante sistema dominante– la llevará a ser acusada tanto de brujería y como de usar poderes “malignos” para deshacerse de su marido y poder verse libre para emprender su relación con Martín; cuando lo único cierto es que la única “culpa” es la del libre albedrío, la de albergar el deseo de liberarse de la opresión socio-cultural –inherente a ello también la religiosa– representada para ella por Absalón, su marido.

La liberación final viene precedida –aunque no se nos muestre, únicamente se nos anuncia– por el sufrimiento; apuntado Dreyer, una vez más, por la solución de tipo espiritual a los dilemas humanos.

Tras la experiencia de rodar en Suecia el film *Två Människor* (*Dos seres*, 1944), Dreyer no vuelve a rodar un largometraje hasta 1950, *Ordet* (*La palabra*), basándose para ello en un drama teatral del pastor danés Kaj Munk, proyecto que había querido llevar a la pantalla desde la década de 1930. En *Ordet* describe las costumbres de la vida rural con gran naturalidad y realismo, así como el enfrentamiento social de dos comunidades religiosas.

El preciosismo de las imágenes invita a incorporarse dentro de la acción –construida por largos planos cargados de diálogos y matizadas situaciones– la cual se desarrolla con una esplendorosa lentitud, reflejo de la esencia del ambiente campesino en el que está ambientada la historia; en definitiva, transmite una atmósfera contemplativa para goce del espectador.

El discurso del film, lejos de identificarse ideológicamente con una u otra práctica religiosa, gira en torno al problema de la fe, cuestión que se resolverá finalmente tras el enfrentamiento de extremos opuestos, por una fe sencilla y pura

Dreyer potrebbe indicare nella parabola la vittoria della fede dei semplici contrapposta alle beghe e agli alterchi dei piccolo predicatori delle varie comunita religiose nordiche, dei pastori, degli atei, dei fanatici, degli agnostici [Rainieri, 1978:220].

Así, en esta batalla espiritual de la justificación por la fe, Johanes representa el último remanso de fe dentro de un mundo ligado a unos rituales que han hecho perder el significado de la religión –práctica cuyo único sentido es vincular al humano con Dios– hecho que se revela en toda su magnitud con la figura del pastor escéptico ante la falta de los milagros. En consecuencia, desde el punto de vista del pastor, el camino de la Salvación se ha truncado pues la falta de lo milagroso en la experiencia espiritual humana haría imposible la conversión –previo acto de fe– y en definitiva la Salvación.

Enfrentamiento encontramos de igual manera en el seno de la familia Borgen entre el padre y su hijo Mikael. El primero con una fe de signo optimista sobre la que gira su existencia; y el segundo con un sentimiento escéptico –más bien agnóstico– motivado por el enfrentamiento con la dureza de la existencia cotidiana. Por encima de estas diferencias aparece

de nuevo Johanes, quien con sus delirantes palabras reivindica el sentido evangélico de la fe y el significado de la experiencia religiosa.

La lucha por la diferencia en la concepción de la fe se encuentra manifestada entre los patriarcas de las familias Borgen y Petersen, los cuales en su dialéctica impiden la realización de los sentimientos entre Ana y Anders. Si el primero reivindica que la relación con lo divino ha de producir una suprema alegría por vivir; el segundo y los adeptos a su culto hacen lo propio desde el punto de vista pesimista, optando por una fe que se revela como un estado de penitente amargura perpetua. Sólo en un momento determinado este enfrentamiento doctrinal adquiere sus verdaderas connotaciones al revelarse en plena discusión los reproches que se efectúan estos dos patriarcas por pertenecer a distintos grupos sociales: el campesino y el burgués. De nuevo el punto de inflexión lo representa Johanes con su proximidad a Dios, alejado de las beaterías y reconocedor de que nada es imposible para Dios si se le pide con fe. Llegándose a la conclusión de que la “enajenación” de Johanes no es más que la ilusión del primitivo estado de fe sin cargas dogmáticas de ningún tipo.

Hay que señalar que la fe genuina y verdadera que reivindica Dreyer es la que alberga la pequeña Maren, quien confía desde la ingenuidad de su edad (referencia al ideal evangélico recogido en Marcos 10:15 y Lucas 18:17) en su tío, aunque éste llegue un momento en el que tras recuperar la razón parece dudar. Así, Maren incita y espera con más fe que nadie la resurrección de su madre, hecho que no obstante se revela artificioso, pues si bien Dreyer había recogido en anteriores films los conflictos espirituales, la presencia de Dios no se había hecho tan palpable como en este caso. Maren, en contraposición al resto de personajes, no ha estado tan influenciada por la muerte de su madre pues permanece aferrada a la promesa de Johanes, la promesa de la palabra, la cual sólo se hará realidad por medio del sufrimiento:

Ce monde de la vie endormie ou figée devient vraiment vivant après l'intervention de la mort. La mort d'Inger, souhaitée par Peter dans un accès de fanatisme, prédite par Johannes, révèle à Mikkel que la vie est déchirement; à Peter qu'elle est charité; à Johannes qu'elle est déception, quand il essaye en vain, une première fois, de la ressusciter; au vieux Borgen qu'elle est, jusqu'au bout, souffrance [Sémolué, 1970:142].

Por último, destaca en este film un hecho que es una constante en la producción de Dreyer: la importancia de la mujer en relación, además, con el tema religioso. Tradicionalmente estigmatizada por la praxis religiosa, la mujer ha sido tenida en segundo plano dentro tanto del catolicismo como del protestantismo; sin embargo, Dreyer, al apuntar por el contenido –la idea– del mensaje cristiano, nos ofrece una reivindicación del papel femenino dentro de lo espiritual, tema más que cimentado en los escritos evangélicos. Así, Juana, Ana o Inger representan esa rehabilitación de igualdad entre el ser humano y la Divinidad cuyo contrario no es más que una invención humana.

La mística de la ciencia ficción

La ciencia-ficción, entendida tal y como se conoce hoy día a través de las películas, tiene su origen en la literatura de anticipación escrita a partir de finales del siglo XIX, en las cuales se unifica la acción en un futuro imaginado según la evolución de la ciencia.

El género en sí se subdivide en diversas aproximaciones futuristas, así, por un lado destacan las novelas o relatos que muestran una preocupación verídica por el hipotético avance de la ciencia y cómo afectará ésta a la sociedad futura, pudiéndose destacar en este sentido las obras de H.G. Wells y Julio Verne; por otra banda destacan las novelas y comics que relatan aventuras espaciales en las que el aporte técnico o científico –pseudocientífico sería más acertado– es un mero condimento para el dramatismo de la narración; en definitiva son las típicas historias de viajes interplanetarios, luchas con seres de otros planetas.

Por regla general, los relatos de ciencia-ficción suelen plantear una sociedad futura producto de una transformación científica y tecnológica que es asumible desde el presente; mostrando el efecto que esta evolución ha tenido en cuanto a organización social: política, económica, costumbres, etcétera.

Incluir el cine emanado de este género se hace necesario puesto que las relaciones que se establecen en estos films van mucho más allá del enfrentamiento bien-mal propio a todos los demás géneros. A pesar de presentar mundos o sociedades donde el discurso religioso tradicional no

tiene sentido o razón de ser, las historias plantean un mensaje teológico en el que se apunta a la presencia de una fuerza misteriosa, un misterio sobrenatural –en definitiva: un ente superior– que controla y rige el devenir del universo; junto a un, siempre presente, carácter de catástrofe cósmica. No ha olvidarse que las doctrinas religiosas acerca del fin del mundo siempre han dado pie a la intervención de elementos estelares, pues ese fin del mundo es presentado plagado de aparición de cometas, choques de planetas, oscurecimientos de sol y luna, etcétera, originando un místico miedo planetario que bien encuentra su proyección cinematográfica en lo desconocido del espacio: malvados extraterrestres, abducciones, mutantes, etcétera.

Por otro lado, la ciencia ficción, en líneas generales, no haría más que retomar ciertos temas legendarios –en los que se mezclan mito y realidad– de todas las culturas para trasladarlos a un mundo futuro dominado, en la mayoría de los casos, por la tecnificación; de tal manera que las míticas luchas de los dioses escandinavos o los héroes griegos se reescriben bajo la perspectiva futurista con idéntico resultado: triunfo del héroe y destrucción del malvado.

La aparición del género en la cinematografía corrió a cargo de Georges Méliès, quien realizó su primer film de ciencia-ficción en 1898 (*Le rêve d'un astronome, ou la Lune á un métre*), siempre con una cierto toque humorístico como se puede ver en *Voyage dans la Lune* (*Viaje a la luna*, 1902). Posteriormente surgen realizaciones en otros países como la utopía *Metrópolis* (1926), de Fritz Lang, en Alemania, la aventura espacial *Aelita* (1924), de Jacob Protozanov, en la Unión Soviética, en la que, curiosamente, el tema de un viaje a Marte servía para exportar la Revolución Bolchevique al planeta rojo; o el film con guión de H.G. Wells *Things to come* (*La vida futura*, 1936), realizado en Gran Bretaña. Todos estos casos presentan una imaginativa visión de lo que sería el mundo del mañana en el que no importa tanto la tecnología como las relaciones entre los miembros de la sociedad.

Esta primera aproximación a la ciencia-ficción tiene un carácter optimista, en cuanto que la tecnología no es más que un apoyo del hombre para conseguir inventos realmente útiles para la humanidad alejados de todo peligro; en contraposición a las películas realizadas posteriormente y que tienen un mensaje pesimista en cuanto que presentan una sociedad o

estructura social similares a las actuales, aunque dominadas por el mundo de la ciencia y tecnología.

Siguiendo la impronta de los relatos de fanta-ciencia que se entregan semanalmente en periódicos o que constituyen una parte muy importante de los *pulp*, aparecen en pantalla seriales como *Flash Gordon*, basado en el héroe del comic creado por Alex Raymond; y *Buck Rogers*. No obstante, la gran eclosión del género se dará tras el final nuclear de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría.

2001: la ciencia ficción

El género alcanza su mayoría de edad con el film *2001: A space odyssey* (*2001: Odisea del espacio*, 1968), reflexión que Stanley Kubrick efectúa en relación a la religión desde el punto de vista científico, tal y como manifestaba el realizador con las siguientes palabras:

El concepto de Dios es el corazón de la película, pero no en su idea tradicional. No creo en las religiones monoteístas, pienso que cada uno puede construir una intrigante definición científica sobre Él.

El argumento de la película, que parte de un relato de Arthur C. Clarke, titulado *The sentinel* (*El centinela*), está dividido en tres partes: un preámbulo ambientado en los inicios de la humanidad en el que la presencia del monolito —y el contacto que tenga con él los primates que se acercan a su lado— señalará el punto de arranque para la evolución distanciando a los primates de los hombres. Un segundo momento es el que se desarrolla alrededor del monolito encontrado en la Luna, que emite un mensaje con dirección a Júpiter, y la expedición científica puesta en marcha para localizar el posible receptor de la misma. Será este episodio —el de más duración— el desarrollado a bordo de la nave *Discovery* y tendrá como protagonistas a los astronautas Poole, Bowman y al computador HAL 9000, el cual se rebelará contra sus creadores, y será desconectado —en una claustrofóbica secuencia— por Bowman. El episodio final se desarrolla en una dimensión desconocida para el entendimiento humano, es la metamorfosis de Bowman tras su

muerte física en un ser de naturaleza espiritual y que se convierte en el primer representante de una nueva humanidad tras el final nuclear del relato.

La historia del film ilustra la evolución de la humanidad desde sus inicios como primates hasta un plano superior al de los humanos, alcanzando una naturaleza mística, producida tras la mutación biológica de Bowman como *Hijo de las estrellas*. El proceso evolutivo aquí mostrado recoge alguna de las teorías del momento no sólo en relación con aspectos puramente científicos, como la existencia de vida en otros planetas; sino también acerca de la existencia de la Divinidad y el sentido de la vida como señalaba el mismo Kubrick:

En primer lugar, inmortalidad biológica. Los químicos piensan que se puede detener con medios químicos el envejecimiento de las células, e incluso invertir su proceso. Esto constituye la primera etapa, en trescientos o quinientos años. En una etapa siguiente, en diez o cincuenta mil años, las máquinas-inteligencias desempeñarán un primer papel en el planeta, pues todas las experiencias que las criaturas biológicas pueden conocer podrán ser también vividas por las máquinas. En una etapa final, se llegará a entidades que tendrán un conocimiento total y podrán convertirse en seres de energía pura, en una especie de espíritus. Tendrán probablemente una potencia casi-divina: comunicación telepática con todo el Universo, dominio completo sobre todas las materias, capacidad para hacer cosas que hoy se atribuyen solamente a Dios. Esto es lo que me fascinó en el tema, es el fondo de la película y su razón de ser [Gubern, 1970:9].

Kubrick personifica a Dios como un gigantesco monolito al que simbólicamente y para acrecentar el carácter científico del film dota de tres medidas perfectas (los cuadrados de los tres primeros números) 1:4:9. Lo hace presente en el proceso evolutivo de la especie humana y será precisamente cuando el homínido decida acercarse al monolito, tomar contacto con él, cuando reciba el intelecto y comience a hacer uso de instrumentos para asegurar su sustento. Magistralmente el realizador hace un salto en el tiempo utilizando el vuelo del hueso lanzado por el homínido transformándolo en nave espacial para poder así dar paso al siguiente episodio.

El episodio de la Luna da a entender que el hombre ha olvidado la presencia de ese Ser Superior que ha tutelado la evolución de la humanidad

desde un principio y que por medio del mensaje a Júpiter sólo está recordando esa presencia. La transformación de Bowman será reflejo de la vida espiritual tras la muerte material, sin que sea necesario una resurrección física.

La influencia del film de Kubrick se dejó manifestar en cineastas posteriores con diversa fortuna. Por un lado, la maestría de los efectos especiales empleados en este film dará lugar a una interminable saga de films en los que privan los efectos de naves espaciales y guerras en el espacio exterior por medio de luminosos rayos láser encuadradas dentro del subgénero de la *space opera*, léase: *Battlestar galactica* (1978), *Curse of the cylons* (1978); por otro, algunos realizadores han intentado continuar la aproximación al tema desde la reflexión de corte teológico, pudiéndose mencionar dentro de este último caso al realizador ruso Andrej Tarkowski con su film *Solaris* (*Solaris*, 1971), en el que el tema religioso se diluye en una reflexión científico-sentimental acerca de la vida extraterrestre más cercana a *Forbidden planet* (*Planeta prohibido*, 1956) que a Kubrick.

El alienígena redentor

Al margen de todos estos films en los que aparecen naves espaciales, luchas entre facciones de un poder galáctico que parecen una lógica evolución de las formas tradicionales de gobierno terrestre; encontramos otra serie de films en los que el alienígena es el protagonista en cuanto que enviado a la Tierra, ya sea por propia voluntad o accidentalmente, siendo su actividad casi mesiánica, y respondiendo a unos patrones más o menos comunes a todos ellos: “el prototipo de héroe joven, de origen oscuro y fuerza sobrenatural para enfrentarse a los poderes del mal, cuya tarea es contribuir a estimular en todos nosotros la fe en un mundo mejor y el coraje para afrontar los problemas” (De Miguel, 1980:199).

La figura del alienígena presentada en las películas que se han constituido como clásicas del género ha respondido a las más diversas realidades sociológicas. Así, por ejemplo, durante la época de la “caza de brujas” del senador McCarthy, la ciencia ficción –en todas sus manifestaciones– presentaba a un enemigo invisible que venía del exterior para acabar con los valores básicos de la sociedad estadounidense; pudiéndose señalar como

ejemplo *The thing* (*El enigma de otro mundo*, 1951); *Invasion of the body snatchers* (*La invasión de los ladrones de cuerpos*, 1956); *This island, Earth* (*Más allá de la Tierra*, 1956) hasta establecer una larguísima lista.

Sin embargo, otros films han presentado al alien no como un ser peligroso, sino como alguien digno de confianza y que viene a la Tierra para mediar entre los conflictos humanos revistiéndose de un acento mesiánico. En este sentido cabe mencionar a *Klaatu*, el extraterrestre protagonista de *The day the Earth stood still* (*Ultimátum a la Tierra*, 1951), que viene a este planeta para advertir que el peligro no son los habitantes de otros mundos –por extensión: lo desconocido– sino el propio hombre y su afán destructor.⁶

Entre los extraterrestres cinematográficos más pacíficos se remarca ese carácter mesiánico, llegando incluso a aparecer como una revisión de la propia figura de Cristo.

Uno de los casos más significativos es el de *Superman*, héroe del comic creado en la década de 1930 por Jerome Siegel y Joe Shuster, y llevado al cine como serial a partir de 1948; para pasar luego a la pequeña pantalla en la década de 1950; finalmente, en 1978 comienza una serie de películas –hasta contabilizar cuatro– protagonizadas por el malogrado Christopher Reeve. No ha de extrañar pues que la esencia de Superman sea la de un ser que destaca por encima del resto de los mortales ofreciendo salvación. Se puede establecer un paralelismo entre la figura de Superman y la de Jesucristo:

- Origen celeste: Superman (Jor-El) fue enviado por su padre –ante el inminente fin del planeta Krypton– a la Tierra, donde debía ayudar a los humanos. Aquí es criado por una pareja humilde que le enseñan los mejores valores morales y éticos.
- Doble naturaleza: por un lado adquiere naturaleza humana (Clark Kent).
- Mientras que, por otro, su naturaleza alienígena o celeste le hace capaz de proezas sobrehumanas.

⁶ Idea que ya había sido presentada en la película sueca *Himmelskibet* (1917), donde el protagonista es un humano que llega a otro planeta y representa una amenaza por sus instintos de violencia.

- Conocimiento superior al de los humanos, el cual le ha sido legado por su padre por medio de unos cristales luminosos que albergan toda la información necesaria para conocer su origen y saber cual es su misión.
- Antes de comenzar a “hacer el bien” efectúa un retiro de connotaciones casi místicas a un lugar desierto –el polo Norte– donde conocerá sus orígenes y el poder que alberga su cuerpo.
- Gracias a sus poderes realiza acciones más allá del entendimiento humano, es capaz de volar, alterar el curso de la historia, tiene capacidad para gobernar sobre las fuerzas de la Naturaleza, etcétera.

La historia de *Superman* no deja de ser una réplica comercial a la historia de Jesús, para ofrecer al público un redentor secular nacido en la sociedad industrializada y modernizada del siglo XX.

Un caso similar es el del film de Steven Spielberg *E.T. The extra-terrestrial* (*E.T. el extraterrestre*, 1982). Volvemos a encontrar en esta película algunos rasgos que hacen del ser espacial, del desconocido, un redentor para el humano. Spielberg ya había tratado el tema de los extraterrestres con anterioridad en *Close encounters of the third kind* (*Encuentros en la tercera fase*, 1977), film en el que plantea el contacto con seres de otros mundos, siendo éstos pacíficos y capaces de enseñar y proteger a los humanos. Curiosamente esta película no está exenta de un cierto toque místico, pues el contacto con los extraterrestres únicamente pueden hacerlo unos cuantos elegidos –iniciados, si se prefiere– por medio de la música, lo que no deja de recordar la íntima ligazón que ha existido entre todo culto religioso y el empleo de la música para realizarlo.

E.T., al contrario de la multitudinaria visita de alienígenas del film anterior, presenta a un individuo que ha quedado accidentalmente abandonado en la Tierra por sus compañeros de expedición. Aparece así de nuevo la figura del ser celeste en la Tierra. Encontrará refugio con un grupo de niños, los cuales se convertirán en sus “discípulos”, que le ayudarán a contactar con el cielo, donde está su casa; resultando casi una oración el insistente ruego del alienígena por regresar al espacio. El misticismo mesiánico de la película alcanza cotas mayores cuando *E.T.* sana la herida de Elliot con sólo tocarle con el dedo, secuencia que recuerda el tema de la *Creación de Adán*, interpretado por Miguel Ángel en la Sixtina. Aún

más misticismo, si se quiere, cuando *E.T.* muere en los experimentos a los que lo someten las autoridades gubernamentales –pudiendo establecer un paralelismo con la crucifixión– y su posterior resurrección, la cual precede a su ascensión al espacio, o por emplear un término más espiritual, a los cielos. Antes de partir, *E.T.* deja al protagonista un legado ético: *Sé bueno*, una especie de nuevo resumen evangélico; al mismo tiempo que al marchar la nave en la que regresa a su hogar deja una estela que se torna el arco iris, elemento que desde el punto de vista religioso es la señal de un pacto establecido por Dios con la Humanidad.⁷

En otras ocasiones, y siguiendo teorías recientes, el extraterrestre no es el ser peligroso ávido de sangre humana, sino que es el verdadero sentido de la religión humana en cuanto que visitó la Tierra en un remoto pasado dejando un legado cultural y científico que fue tenido por los humanos como un *corpus* doctrinal.⁸ En relación con lo expuesto puede destacarse el film *Stargate* (*Stargate, puerta a las estrellas*, 1994), en el cual se plantea un viaje por el tiempo y el espacio utilizando una *puerta estelar* encontrada en una excavación arqueológica del antiguo Egipto. El viaje terminará en otra galaxia, en un planeta similar a la Tierra pero en una fase histórica anterior que se corresponde con la del Egipto faraónico.

El poder es ejercido por una casta de extraterrestres errantes liderados por Ra, alienígena que sería la encarnación del Mal, el cual asume un papel de dios creador, de cuya autoridad no es posible escapar. En el film el arqueólogo Daniel descifra en un jeroglífico el origen de la historia de Ra:

Un viajero de las estrellas lejanas escapó de un mundo moribundo buscando una forma de alargar su propia vida. Su cuerpo, débil y deteriorado, anunciaba un inminente fallecimiento. Parece que toda su especie estaba en vías de extinción. Viajó y buscó en las galaxias un modo de engañar a la muerte y llegó a un mundo rico y abundante en vida donde encontró una raza primitiva: humanos; una especie a la que, gracias a su poder y conocimientos podría

⁷ Se trata del episodio del diluvio narrado en Génesis 9. En concreto, la aparición del arco iris se menciona en los versículos 12 a 17.

⁸ Ténganse presentes las interpretaciones que se han hecho en este sentido –no sólo desde medios paracientíficos, sino por autores como Clarke o Asimov– de civilizaciones como la egipcia o las precolombinas, y de sus representaciones artísticas, las cuales se interpretan como esquemas de naves espaciales, pistas de aterrizaje y toda una variopinta parafernalia extraterrestre.

mantener eternamente. Cayó en la cuenta de que dentro de un cuerpo humano podría iniciar una nueva vida [...] Un joven caminó hacia la luz. Ra tomó al joven y poseyó su cuerpo como un parásito en busca de un huésped y habiendo habitado esa forma humana se autoproclamó soberano.

No obstante, los habitantes de dicho planeta, liderados por los terrestres que introducen una nueva concepción de civilización, logran derrotarlo, planteándose la idea de la muerte de los dioses y la autosuficiencia del ser humano.

Mediante este tipo de films se reverencia una ideología según la cual aquello que tradicionalmente ha sido identificado como “divino” no es más que la visita de seres extraterrestres, pudiendo explicar la eterna psicomaquia desde un punto de vista racionalista, ya que aunque se trate de civilizaciones sumamente avanzadas no han logrado superar ciertas diferencias, produciéndose enfrentamientos entre ellos. De esta manera se explican no sólo las creencias del mundo clásico, sino la propia doctrina judeo-cristiana, apareciendo la rebelión de Lucifer como un golpe de Estado de un líder planetario descontento con el orden de Dios, la presencia de los ángeles como vigilantes extraterrestres, y la propia vida de Jesucristo como la de un vigilante venido de las estrellas para ver como marchaban los humanos, entre otros muchos aspectos.

La ciencia ficción, más que ningún otro género, permite acrecentar la siempre presente lucha Bien-Mal. El intento por que el Bien resulte vencedor no sólo dependerá de los esfuerzos de los héroes, más o menos humanoides, sino que es necesario el despliegue de las fuerza sobrenaturales para conseguirlo y vencer así –en concordancia con la esperanza de toda creencia religiosa actual– al agente maligno de turno: sea este un alien, un imperio estelar o un monstruo mutante; en definitiva, corresponde al anhelo tan humano de que la maldad desaparezca, y no por mediación de los humanos sino por medios ligados más con la dimensión espiritual.

Conclusión

Una vez efectuada esta breve panorámica del catalogado como cine religioso, del cual hay más muestras que no pueden ser analizadas en este espacio,

bien se puede concluir que en el llamado cine bíblico lo único que se encuentran son obras que se aprovechan de una predisposición del público para conectar con un mensaje que le es conocido de antemano por formar parte del imaginario colectivo de lo religioso en el que vive. El libro básico de dos de las creencias monoteístas con siglos de antigüedad queda reducido en la pantalla cinematográfica a un despliegue de efectos especiales, grandes multitudes de figurantes, bailes exóticos, batallas épicas y alardes técnicos que se imponen por encima de cualquier posibilidad de crítica o exégesis bíblica.

La crisis del cristianismo tradicional y el auge de filosofías espiritualistas han dado lugar a la realización de films que toman parte de dicha carga ideológica y tratan de venderla a través de la imagen cinematográfica. Así, las pantallas se han ido adornando intermitentemente con fuerzas cósmicas inherentes al hombre y con las que se es capaz de arreglar cualquier problema humano, al tiempo que sirven para explicar, aunque sea de forma rocambolesca, el origen del ser humano y su sentido de la vida. Historias de ciencia ficción –como el proyecto cinematográfico (harto cansino) de George Lucas, o el anime japonés– que en el fondo basan su existencia en ideas reales en el terreno espiritual.

Frente a ello, un remanso de racionalidad lo constituyen aquellas películas cuya finalidad es establecer una crítica al hecho religioso en cuanto relación del ser humano con lo Divino. La reconstrucción de todas las dudas acerca de esta relación siempre se puede ejercitar a través del mesianismo expresionista de *Metropolis* y otras reminiscencias espiritualistas del cine de Weimar, el discurso –un tanto fastuoso pero embriagador– de Griffith en *Intolerante*, la sencilla interpretación del humanismo en el vagabundo chaplinesco, o en la religiosidad –peculiar mezcla de medievalismo y barroco– de Pasolini en su lectura cinematográfica del evangelio de Mateo.

Bibliografía

- Abel, R. (1998), “Del esplendor a la miseria: cine francés, 1907-1918”, *Historia general del cine*, Talens, J. y S. Zunzunegui, Cátedra, Madrid.
- Aparicio, J. (1991), “Dies Irae”, *Nosferatu*, núm. 5.
- Bergman, I. (1975), *El silencio*, Era, México.

- Bernardini, (1980), *Cinema muto italiano 1896-1904*, Laterza, Bari.
- Burch, N. (1991), *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- Castro, A. (1979), “Entrevista con Franco Zeffirelli”, *Dirigido por* (Barcelona), núm. 68.
- Cieutat, M. (1990), *Frank Capra*, Cinema Club Collection, Barcelona.
- Dall’Asta, M. (1998), “Los primeros modelos temáticos del cine”, en *Historia general del cine*, Talens, J y S. Zunzunegui, Cátedra, Madrid.
- De España, R. (1990), “Cine bíblico”, *Historia y vida* (Barcelona), Extra 58 (1990).
- De Gourmont, R. (1910), “El cinematógrafo”, *Artes y Letras*, 20 noviembre.
- De Miguel, C. (1989), *La ciencia ficción, un agujero negro en el cine de género*, Servicio Editorial del País Vasco, Bilbao.
- Dreyer, C. Th. (1970), *Juana de Arco. Dies Irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*, Alianza, Madrid.
- Gubern, R. (1970), *2001. Odisea Espacial*, Salvat, Barcelona.
- (1974), *Historia del cine*, Lumen, Barcelona.
- Laurenti, R. (1976), *En torno a Ingmar Bergman*, Ediciones Sedmay, Madrid.
- (1976), *En torno a Pasolini. Hombre escritor, poeta, cineasta, político*, Sedmay, Madrid.
- Lenne, G. (1974), *El cine fantástico y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona.
- Leprohon, P. (1971), *El cine italiano*, Era, México.
- Monty, I. (1984), “Dreyer”, en *The international dictionary of Film and Filmmakers*, Gale Group, Chicago.
- Pasolini, P.P. (1992), “La divinidad en mi ‘Evangelio’”, *El Mundo*, 25 de enero.
- Rainieri. T. (1978), “Dreyer: tecnica e rivelazione”, en *Storia del cinema*, Marsilio Editori, Venecia.
- Rondalino, G. (1978), “La fortuna di Ingmar Bergman”, en *Storia del cinema*, Marsilio Editori, Venecia.
- Sadoul, G. (1976), *Historia del cine mundial. De sus orígenes a nuestros días*, Siglo XXI Editorial, México.
- Sémoulé, J. (1970), *Carl Th. Dreyer*, Avant-Scene du Cinema, París.