

Actualitat del cinema espiritual

Dario Edoardo Viganò

Professor i president de l'Institut Pastoral Redemptor Hominis de la Pontifícia Universitat del Laterà, i director de la *Rivista del Cinematografo*.

Cercar Déu en els plecs del visible

EN L'AMPLI I VARIAT PANORAMA DELS MITJANS, el cinema conserva, certament, un paper rellevant, gràcies al seu poder evocador, formador, informador, artístic i fascinant. Un film no ha deixat mai de constituir una certa manera de pensar i de mostrar la realitat, i alhora una manera determinada de conèixer-la, d'analitzar-la, d'observar-la de prop i des de dintre.

Bo i pouant dins el gran bagatge de la modernitat, el cinema ha perseguit una visió que pogués restituir-nos el món en la seva totalitat, no tan sols a través de fragments. Una «mirada parcial però també oberta a la totalitat, una mirada de conjunt però també articulada, una mirada aguda però humana, una mirada encesa però equilibrada, una mirada compromesa però desenganxada. D'aquí ve la idea d'una visió que [...] s'ha modelat sobre l'*oxímoron*» (F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milà, 2005, p. 13).

El cinema és, certament, «una mirada profundament *reveladora*: bo i instituint una determinada manera d'observar les coses, les pel·lícules ens han ajudat a veure-les, i a veure-les amb l'esperit de l'època. També es tracta, però, d'una mirada *vinculant*: en obrir-nos els ulls, els films ens han suggerit què hem d'observar i com observar-ho. En aquest sentit, el cinema no ha ofert tan sols una clau de lectura de

l'experiència moderna; ha cercat igualment de promoure la seva acció, i per tant a si mateix, com a model de referència. Per consegüent, la seva mirada ha tingut un valor tan explicatiu com regulador; en la nostra exploració del món, ha funcionat com un ajut i alhora com una guia. L'exemplaritat del cinema respecte d'altres camps expressius i comunicatius troba aquí un dels seus motius més forts: en el fet que ha reeixit a fer una proposta i alhora a imposar-se una mica» (F. Casetti, *op. cit.*, p. 15).

El text cinematogràfic no s'escapa, per tant, en el simple acte de traspassar informacions. Un text filmic és un dispositiu que funciona de manera complexa, un sistema que és capaç de correlacionar entre si àrees expressives diverses, signes diversos i, finalment, codis diversos, i que, lluny de coincidir amb els missatges que vehicula, es configura com un *discurs*, particularment articulat, capaç de desenvolupar les més diverses modalitats de significació.

Clarament: per a poder desenvolupar plenament totes les intencions comunicatives, el film requereix la participació de l'espectador, que resta invitat a prendre part en un joc difuminat i subtil. El film, de fet, bo i deixant que actuïn els modes específics propis de la comunicació, esdevé capaç de *representar* i de retenir en constructes particulars amplis, i fins i tot amplíssims, constel·lacions de sentit.

Des dels seus primers anys, el cinema s'ha distingit per una veritable i pròpia força mitopoiètica, per la facultat d'assignar a la matèria i als protagonistes de la seva narració per imatges una dimensió *engegantida* en tots sentits, i per la capacitat de reorientar en direccions noves i diverses no solament els gustos dels espectadors, sinó també llurs models culturals, llurs valors, etc. Vet aquí, doncs, que si el dispositiu textual cinematogràfic és, igual que qualsevol altre tipus de text, també un exercici de discerniment, responsabilitat i llibertat, aquest sap parlar, més bé que qualsevol altre tipus de text, en termes convincents i implicadors d'*humanitat* en sentit ampli.

El cinema no s'ha fet enrere davant la possibilitat de mesurar-se amb les grans qüestions de l'existència, amb els grans interrogants; al contrari, bo i movent-se en aquesta direcció, s'ha desafiats a si mateix (posant sempre a prova el potencial comunicatiu i expressiu propi,



La mirada del cinema és per essència una *mirada extravertida*, un mirar que sempre reté allò que no es veu.

garbellant la pròpia capacitat de representar l'irrepresentable) i, en una confrontació tan desigual com ineludible, ha sabut desafiar l'*absolut* que de tant en tant s'ha trobat al davant.

Oferir una imatge a allò que no es veu, en el sentit més ampli possible, i encara més cercar Déu en els plecs del visible, mesurar-se amb la seva presència o amb la seva ensordidora absència: aquest absolut que ens envolta i que el cinema més gran sempre ha cercat, és un més enllà, un *moure's fora de si* que la imatge cinematogràfica porta escrit en la seva mateixa essència, en el *fora de camp* que la delimita i que ens la restitueix com a tal.

La mirada del cinema és per essència una *mirada extravertida*, un mirar que sempre reté en si mateix, de manera viva fins als marges de la imatge, allò que no es veu. Des d'aquest nivell lingüístic primari fins a les més articulades arquitectures semàntiques, el text cinematogràfic ens mostra els seus propis límits i s'impulsa (ens impulsa) a ultra-passar-los.

En conclusió, el cinema sempre és capaç de mostrar-nos un més enllà i, en situar-lo al centre de les intencions discursives pròpies, ens en forneix models i figures. Allò que és interessant de fer ressaltar, tanmateix, és que la intensitat d'aquest esbossar, d'aquest formar i donar figura resulta més forta i més autèntica quan ens és possible reconèixer en el *més enllà* que la imatge cinematogràfica crida en si mateixa no pas un asèptic lloc de l'absolut, no pas un asèptic territori de la contemplació, sinó el fet de ser dins de les coses, d'allò que és irrepresentable, el seu brillar en la realitat. D'aquesta manera, el cinema cerca allò que ens transcendeix tot assenyalant-nos-ho, es mesura amb els embussos del sentit mentre de manera imprevista ens en mostra la imatge. O, millor, mentre gairebé automàticament —més enllà de qualsevol articulació discursiva, més enllà de qualsevol principi orientat de manera racionalista— es disposa a acollir el misteri de la immanència.

Fi del cristianisme geogràfic. Espiritualitat en el context de la postmodernitat

Parlar de cinema i espiritualitat implica necessàriament haver de fer una precisió de tipus sociocultural. Fins als anys seixanta aproximadament, Europa s'identificava, a manera de tendència, amb un sistema cultural de gran densitat cristiana, una mena de cristianisme geogràfic. A partir dels fenòmens socioculturals escampats per tot Europa cap a la fi dels anys seixanta i a l'inici dels anys setanta, però, s'ha posat en funcionament un procés, lent però inexorable, de des-cristianització, amb l'emergència d'una religiositat sincrètica i una espiritualitat fragmentada.

En començar el tercer mil·lenni, sembla que hagi entrat en escena una inversió de tendència: de fet, els productes culturals de llarg consum, des de la publicitat fins al cinema, des de la televisió fins al món editorial, presenten un relloriment dels símbols i pràctiques religiosos. La comprensió d'un fenomen així no resulta una qüestió de solució immediata i fàcil, com testimonien els diferents sociòlegs dividits entre les interpretacions d'allò que es va esdevenint en la societat europea del tercer mil·lenni. És un procés de secularització, o sigui, «una situació complexa, en què assistim a la represa de la religió, tot i que es manté —si més no en les societats occidentals— un quadre macrosocial que està sota el signe de la secularització, a l'interior del qual, però, emergeixen connexions imprevistes entre la religió i altres sectors de la societat, susceptibles de provocar efectes sorprenents que porten al relançament/distorsió de la proposta religiosa tradicional» (S. Martelli, *Sociologia dei processi culturali. Lineamenti e tendenze*, La Scuola, Brescia, 1999, p. 141).

Un terreny per a reflexionar-hi i per a investigar, atès que constitueix un sensor privilegiat dels canvis, és precisament el complex i bigarrat sistema dels mitjans. Si, per exemple, les obres cinematogràfiques de l'Europa dels anys cinquanta i seixanta disposaven les narracions entre sistemes simbòlics culturals decididament cristians —certament, no pas privats tampoc de conflictivitat, com en el cas de Robert Bresson (*Au hasard Balhazar*), de Pier Paolo Pasolini (*Ricotta, Il Vangelo secondo Matteo*,



Diari d'un capellà rural ens posa al davant d'un interrogant, en el fons ben lúcid, sobre la condició de l'home confrontat amb el Mal.

Teorema) o de Carl Theoder Dreyer (*Ordet*)—, tampoc no manquen avui dia guanys ben fecunds d'autors sobre la relació entre cinema i espiritualitat, com ara *Lourdes* (2009) de J. Hausner i *De dioses y hombres* (2010) de X. Beauvois.

Cinema i espiritualitat. Aproximació parabòlica

Si decidim analitzar la relació entre cinema i cultura cristiana, de manera específica les refiguracions cinematogràfiques de la vida de Jesús, cal evocar els tres paradigmes de referència. En primer lloc, els films que són «històries» de la història de Jesús, o sigui, els films que tracten directament de la història de Jesús, bo i tenint present la necessitat de diferenciar entre els films que assumeixen com a font directa el text bíblic (evangèlic) i els films que, en canvi, adopten i reelaboren la imatge difusa sobre Jesús a partir de l'immens i indefinit material sobre Jesús (*Il Vangelo secondo Matteo*, *Il Messia*, *La Passione di Cristo*, *Nativity*).

Un segon itinerari considera, en canvi, la història de les «històries» de Jesús. De fet, en la història del cinema no han mancat obres que han donat forma a narracions (novelles) que pretenien explicar la història de Jesús. Entre aquestes, bo i tenint a la vista el cinema internacional, n'és un clar exemple *L'última temptació de Crist* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) de Martin Scorsese, història que es basa en la novel·la *L'última temptació* de l'escriptor grec Nikos Kazantzakis (1951).

El tercer camp d'investigació en què es concentra la nostra anàlisi està format pels films que podem anomenar *parabòlics*, o sigui, textos cinematogràfics que, enmig de les vicissituds que expliquen, prenen per cor del discurs precisament la figura de Jesús, la qual hi compareix, però, com a *remissió*, de vegades en un sentit més evident, d'altres

no tant. Es tracta d'aquells films els personatges dels quals es presenten com a *figurae Christi*, personatges que, en èpoques i contextos diferents dels viscuts per Jesús, assumeixen trets de l'experiència de Crist. En aquesta perspectiva es col·loca la valoració dels films que estableixen vincles, en forma parabòlica, amb el misteri de Déu, cosa que constitueix una manera específica de testimoniar el lligam *per remissió* de la cultura contemporània amb el transcendent. La proposta filmica en aquest sentit és particularment bigarrada: des de *Diari d'un capellà rural* (*Journal d'un curé de campagne*, 1951) o *Au hasard Balthazar* (1966) de Robert Bresson, fins a *La setena estança* (*Síódmy pokój*, 1995) de Márta Mészáros, i *Condemnat a mort* (*Dead Man Walking*, 1995) de Tim Robbins, i fins a *Gran Torino* (2008) de Clint Eastwood.

A *Diari d'un capellà rural*, Bresson explica la vida i l'itinerari d'un jove capellà vers la mort, perquè està marcat per un tumor a l'estómac. El jove capellà (Claude Laydu) viu en una parròquia de pagès, experimentant soledat i indiferència, no solament de la comunitat parroquial pròpia, sinó també dels seus superiors, que el deixen sol en la dura lluita contra la malaltia. L'obra segueix les etapes del viacrucis del protagonista, des del desmai fins a la caiguda nocturna en el fang (on és una noia qui l'auxilia, com a imatge de la Verònica; escena, doncs, que remet també a l'agonia de Jesús a Getsemaní, quan l'àngel intervé per auxiliar-lo i confortar-lo), bo i construint així una veritable i autèntica *figura Christi*. El jove capellà, malalt de càncer a l'estómac, pot calmar els espasmes del dolor menjant només pa i bevent vi (símbols eucarístics). Mitjançant la desesperació i la resignació, el film ens posa al davant d'un interrogant, en el fons ben lúcida, sobre la condició de l'home confrontat amb el Mal.

Bresson no té pas necessitat del didascalisme per a construir una imatge coherent del capellà i de la seva fe, entesa com una assumpció de responsabilitat en relació amb un món ignorant, més que no pas com una garantia i un privilegi. El capellà viu la seva pròpia vida de l'única manera que hi pot donar un sentit, val a dir, segons l'exemple de Jesucrist, i es converteix així en una paràbola potent de la vicissitud de Crist. El jove capellà fa de la seva carn la carn de Crist, bo i assumint en ell mateix el mal que vincla l'existència. Precisament el mo-



La tensió discursiva configura tota l'arquitectura del film *Au hazard Balthazar* perquè doni forma i figura a la més extrema de les visions de salvació: la de la crucifixió de Crist.

ment de la mort marcarà el màxim acte de vida, quan amb veu feble dirà: «Quina importància té? Tot és gràcia.»

Una dècada més tard, Bresson duu a terme una altra intensa i poètica refiguració cristològica, *Au hazard Balthazar*. Es tracta d'un film centrat en les vicissituds d'un ase, Balthazar, que transcorre la seva breu existència passant d'un amo a un altre i patint abús rere abús. Però també està centrat en les vicissituds semblants de Marie, una noieta inconscient de pagès que ha crescut juntament amb el ruquet i que hi està profundament unida amb un afecte sincer, a part de compartir un destí similar. Els motius típics del cinema bressonià, com ara la brutalitat de l'existència humana, la contraposició entre la innocència i la maldat, i l'anorreament de tota forma de puresa en un món corromput i violent, tots semblen recuperats en aquest film al servei de l'exigència d'assolir una representació del material narratiu que sigui decididament cristològica i martiro lògica, com també al servei d'una tensió discursiva que configura tota l'arquitectura de l'obra perquè doni forma i figura a la més extrema de les visions de salvació: la de la crucifixió de Crist.

De fet, mitjançant la representació del sacrifici de Balthazar, treballadament realitzada a partir d'un ús articulat dels mitjans discursius específicament cinematogràfics, aquesta valuosíssima obra bressoniana també convoca peremptòriament a la presència de l'espectador el sacrifici de Jesús, tot portant qui contempla a orientar el propi sentir i la pròpia activitat donadora de sentit més enllà d'allò que materialment descobreix a les imatges, i justament cap a l'invisible: l'esdeveniment prodigiós de la passió i de la mort de Crist. Al film *Au hazard Balthazar* ens trobem davant d'un itinerari cinematogràfic ple d'indícis unívocs (el més explícit i elemental dels quals consisteix, per exemple, en l'eloqüent elecció dels noms dels dos protagonistes:

Balthazar i Marie), que, en oferir-se a l'espectador en alguns llocs textuals ben identificables, aconseguen connotar el vagabundejar del ruquet com un viacrucis.

Si adrecem la nostra mirada a la contemporaneïtat, *La setena estança* de Márta Mészáros explica la vicissitud de la filòsofa jueva Edith Stein, que després d'un llarg itinerari de fe esdevé Teresa Beneta de la Creu, víctima de la violència de la guerra i de la bogeria cega del nazisme. De fet, Edith (Maja Morgenstern) és empresonada al camp d'Auschwitz, on experimenta l'horror del Mal, fins a la mort a la cambra de gas.

Es tracta d'un itinerari a través de la contínua confrontació amb el Mal, que constantment es remet, però, a l'experiència mística de la salvació. Edith afronta l'experiència del camp de concentració com el camí de sant Joan de la Creu a través de les set estances, la darrera de les quals és la de la cambra de gas, en què Edith fonamentarà la seva passió en la llum embolcalladora i enlluernadora de l'abraçada amb la mare.

En relació precisament amb el concepte de lllindar, el lllindar de la setena estança, que Edith afronta amb coratge, bo i escollint, efectivament, de morir en el lloc d'una nena, Marie, amb una fe sòlida, però també amb una humaníssima angoixa, cridem l'atenció sobre el diàleg final que tanca el film. És la seqüència en què el jerarca nazi divideix els presoners del camp de concentració, indicant dues estances, dos itineraris a seguir, a dreta i a esquerra, o sigui, la mort (la cambra de gas) i la vida (els treballs forçats). Potser justament això ha marcat la decisió de Mészáros: «he elegit filmar *La setena estança* també per un gest de confiança en els espectadors atents a la complexitat de la vida, a les zones fosques del cor i als tràgics destins que ens han precedit, però que també ens han deixat paraules i eleccions il·luminadores» (G. Grassi, «Porto una santa alla Mostra di Venezia», a *Corriere della Sera*, 24-VI-1995, p. 33).

Dead Man Walking de Tim Robbins explica, en canvi, la història de Matthew Poncelet (Sean Penn), condemnat a mort com a culpable d'assassinat, que a la cel·la de la presó espera l'execució en forma d'injecció letal. L'espera es transforma, però, en temps de reconci-



Gran Torino de Clint Eastwood és un film que afronta el tema de la mort, de la redempció, amb el sacrifici de la vida que es converteix en do per *l'altre*.

liació amb la seva pròpia humanitat, ferida pel pecat, amb l'ajut també de la germana Helen Prejean (Susan Sarandon), que l'acompanya i li desvetlla la dignitat de ser fill de Déu. Sor Helen, bo i actuant com a veritable i autèntic àngel de la consolació, comparteix la lluita de Poncelet. En una mena de *figura Christi* derrotada (Crist atorga el perdó des de la creu, Poncelet demana perdó des de la seva creu), el film «esdevé una proclamació de Pasqua, una declaració de la gran paradoxa cristiana que en aquell moment està viva en Poncelet. Ell està mort, o sigui, està a punt de morir físicament. Però es troba en camí, val a dir, és viu, està salvat. Mentre adreça la mirada cap al rostre de l'amor, el rostre de Déu, entra en la vida eterna. *Dead Man Walking!* [*Home mort que camina!*, perquè és viu] És l'anunci d'aquesta victòria» (L. Baugh, «Il trionfo del sacro. La suora come figura di Cristo in *Dead Man Walking*», a *Consacrazione e Servizio*, juliol-agost 1996, p. 57).

També *Gran Torino* de Clint Eastwood és un film que afronta el tema de la mort, de la redempció, amb el sacrifici de la vida que es converteix en do per *l'altre*, bo i proposant així una reflexió més poètica, però no pas menys provocadora, certament. Es tracta de la història del veterà de guerra Walt Kowalski (Clint Eastwood), un home esquerp i introvertit, ferit per la mort recent de la seva dona. Kowalski rebutja *l'altre*, qualsevol persona que intenti d'apropar-se-li. N'és un exemple la relació que té amb el jove sacerdot catòlic, que en altre temps havia estat el confessor de la seva dona i que ara intenta de totes les maneres ser al costat d'ell i reconciliar-lo amb la vida, amb la fe. Però sobretot és el jove Thao (Bee Vang), noi asiàtic de l'ètnia Hmong, qui Kowalski intenta d'allunyar, rebutjar, inútilment. Entre ambdós, efectivament, naixerà un lligam familiar, de formació, que farà a miques la cuirassa de Kowalski, fins al punt que aquest durà a

terme un acte extrem de sacrifici personal per protegir Thao i la seva família de la violència d'una banda de barri.

I precisament aquí és on es produirà la trobada entre dues sole-dats, entre dos individus distants per cultura i per naixement, un en-contre que marcarà, però, de manera catàrtica una existència, la de cadascú, que anava a la deriva. Entre tots dos brolla progressivament, en efecte, estimació, respecte, amistat. Kowalski ajuda el noi jove a formar-se, a obrir-se a la vida, i el guia perquè trobi seguretat en si mateix i en les pròpies capacitats. S'interessa per la vida del noi, l'educa, l'enforteix, li fa de pare suplent, atesa l'absència del progenitor, i arriba fins i tot a sacrificar-se tràgicament, poèticament, per ell, com una moderna *figura Christi*, davant l'agressió de la banda asiàtica que persegueix el noi. Walt Kowalski dona al jove Thao l'esperança d'una vida diversa, millor, i impedeix que caigui en l'embull de la intimidació o de la violència i que dugui a terme actes de venjança, bo i compromentent, al seu torn, la vida pròpia, la integritat moral pròpia. El sacrifici de Kowalski és, doncs, ocasió de reconciliació amb la vida; tot ell esdevé figura d'«una apologia de la no-violència com a resposta a la ferotge brutalitat del carrer, però també d'una invitació a la tolerància racial contra tot prejudici; en definitiva, una història de redempció» (G. Vallini, «Un'apologia della non violenza in “Gran Torino” di Clint Eastwood. Il nemico della porta accanto forse non è un nemico», a *Osservatore Romano*, 13-III-2009, p. 8).

Kowalski, després d'haver iniciat un camí de redempció, de reconciliació amb la vida i amb la fe (vegeu la confessió a l'església abans de morir, que durant molt de temps havia estat ajornada i combatuda), es troba en disposició de sacrificar-se per amor «patern» envers Thao, un noi que representa la imatge dels «darrers» de la societat, a les perifèries de la vida, el qual, però, troba l'esperança d'una existència millor, diversa, justament gràcies a Walt, que el converteix en un home, el salva del pecat, de cometre al seu torn un acte de violència. «Vet aquí, llavors, un fotograma extret de l'escena final de *Gran Torino* de Clint Eastwood: el protagonista Walt s'acosta a una imitació de la redempció i —com a *Mamma Roma* de Passolini, quan el fill mor “crucificat” en un llit d'hospital— tanca el



L'escena final de *Gran Torino* «és gairebé una *imitatio Christi*, perquè Walt Kowalski, el protagonista, assumeix els seus pecats, els de Thao, el seu jove interlocutor, i els de tota la societat turmentada i lacerada» (cardenal Ravasi).

seu itinerari humà amb una crucifixió horitzontal. És gairebé una *imitatio Christi*, que assumeix els seus pecats, els de Thao, el seu jove interlocutor, i els de tota la societat turmentada i lacerada» (G. Ravasi, «Gran Torino di Clint Eastwood», a *SdC – Sale della Comunità*, 1, desembre 2010, p. 15).

[Agraïm a la Facultat de Comunicació Blanquerna (URL) el dret de publicar el text d'aquesta conferència, que hi fou pronunciada el 8 de febrer de 2012. Traducció de l'italià de Joan Ordi Fernández.]