

LA MIRADA RELIGIOSA DEL SETÈ ART

Un dels místics medievals més importants del segle XII, Hug de sant Víctor, deia que l'home podia contemplar la realitat amb tres mirades diferents: la mirada sensible - *oculus carnis* -, la mirada racional - *oculus rationis* - i la mirada espiritual - *oculus contemplativus* -. No veiem tres realitats diferents, sinó que mirem la mateixa realitat amb tres mirades diferents que ens porten a considerar-la de manera també diferent. El mateix passa amb una obra d'art com és el cinema, que pot ser objecte de diverses mirades: la mirada sensual (plaer de mirar), la mirada crítica (racional) o la mirada espiritual (mística). Jo em proposo considerar aquesta *tercera* mirada, entenent que és la més pertinent per entendre algunes pel·lícules del nostre cinema contemporani.

Aquest article no té per objectiu exposar dels temes religiosos que es tracten o es poden tractar al cinema, sinó la dimensió religiosa de l'ésser humà que és tractada a través del gènere cinematogràfic per part d'alguns directors del nostre temps. Doncs el cinema autèntic, igual que la literatura, la pintura, l'escultura, la música, el teatre o la filosofia, té com a objecte fer-nos pensar sobre la condició humana, i en el cas que ens ocupa, fer-nos pensar que la dimensió religiosa forma part de la nostra existència.

La meva exposició deixarà de banda, per consegüent, aspectes formals i tècnics que els crítics ja exposen amb deteniment. Més encara quan el qui escriu aquestes línies no és expert en cinema, sinó només un *amateur* del setè art, atent als plantejaments que proposen determinades pel·lícules i que ens inviten a pensar en coses en les quals habitualment no hi pensem. El meu intent és abordar una dimensió que sovint es deixa de banda per part de la crítica, a saber, la "cosa" de la que parla la pel·lícula, per utilitzar - espero que no indegudament-, aquesta expressió del filòsof alemany H.G. Gadamer.

L'elecció de les pel·lícules ressenyades és, certament, arbitrària i no pretén en absolut ser exhaustiva des de cap punt de vista, encara que hi ha una predilecció pel director danès Lars von Trier, especialment per tres de les seves pel·lícules: *Breaking the waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000) i *Dogville*(2003). La darrera pel·lícula de Bergman, *Saraband* (2003), serà un altre dels films a considerar. Finalment, dues pel·lícules que em semblen d'un especial interès: *Babettes gaestebud* (*El festí de Babette*) (1987) de G. Axel, i

The Straight Story (Una historia verdadera) (2000) de D. Lynch. El motiu de reunir directors i films aparentment tan dispersos no és establir entre ells cap connexió, ni tan sols d'influència mútua, sinó proposar una perspectiva de lectura: la crítica a la culpabilitat de la consciència religiosa del protestantisme i la joia del do i del perdó pròpia de la religiositat catòlica. Fora d'aquesta òptica, el sentit principal d'aquestes pel·lícules passa desapercbut.

Lars von Trier, el director de cinema amb més talent del seu país després de Carl Theodor Dreyer, es va donar a conèixer entre nosaltres l'any 1996 amb *Breaking the waves (Rompiendo las olas)* una pel·lícula llarga i meditativa sobre una determinada intolerància religiosa i social. *Rompiendo las olas* forma part d'una trilogia que comprèn, a més, *Idioterne (Els idiotes)* i *Dancing in the Dark*. L'escenari del film està situat en un poblet allunyat del nord d'Escòcia. La jove i tímida Bess – la protagonista principal - es casa amb Jan, que treballa en una planta d'extracció de petroli a alta mar. Quan, al cap de poc, sofreix un greu accident i queda paralític, demana a Bess que mantingui relacions amb altres homes. Incompresa per tots, i sota la pressió asfixiant de les forces vives del poble, que vetllen per la moral i la religiositat dels seus habitants, Bess serà capaç de portar la seva aventura amorosa fins a uns límits inimaginables, convençuda que així aconseguirà que es produeixi el miracle de la curació de Jan.

Tota la pel·lícula gira constantment al voltant de *situacions-límit*, una expressió que manllevo a K. Jaspers. L'accident de Jan, que el deixa "acabat", com diu ell, però que no mor. La fe profunda i convençuda de Bess - extraordinària en la seva interpretació - amb intensos i perllongats monòlegs amb Déu a l'interior de l'Església del poble, tota sola, símbol de la radical soletat de la consciència i de la interioritat de la fe reformada. La petició de Jan a Bess de mantenir relacions amb altres homes, perquè ell no la pot fer feliç, i el consentiment de Bess, no pas per ser ella feliç sinó per fer feliç el seu marit. Tot plegat és *absurd*, en un sentit que té a veure amb Kierkegaard i no pas amb Sartre. La intolerància dels habitants del poble, justiciers i acusadors, en no permetre un enterrament humanament i religiosament digne per Jan, ja que han transgredit les normes morals establertes – escena que no pot deixar d'evocar la d'Antígona recordant a Creont la llei no escrita que té en el seu cor. La denúncia per part de Bess de la intransigència i la intolerància dels habitants

del poble, negant-los legitimitat per jutjar la interioritat de la consciència. El “miracle”, finalment, de la curació del Jan.

Comparteixo l'opinió de J.M. Ruiz Simón que les pel·lícules del director Lars von Trier s'han de llegir amb clau luterana, si més no algunes d'elles. Luterans ha aportat, en efecte, la interioritat de la consciència vinculada a l'experiència religiosa. La nostra cultura té aquest deute amb Luter: a través de la lectura de Bíblia i de la impremta, Luter ha forjat la nostra interioritat. I Kierkegaard ens ha descobert l'*absurditat* del cristianisme. El cristianisme, no la cristiandat, és l'àmbit de l'absurd: d'allò que està fora de l'ordre de la raó (*abs ordinem*). No hi ha concòrdia entre la raó i el cristianisme: hi ha *escàndol*. Lars von Trier es fa ressó perfectament d'aquestes consideracions en aquesta pel·lícula, a les quals hi afegeix la intolerància pròpia de les comunitats que tenen unes condicions de vida molt dures i necessiten un suport ferm que les mantingui unides.

Situació-límit també la que ens presenta el musical *Dancer in the Dark*, que de no saber que és del mateix director, ni ho pensaríem, talment diferents són, des del punt de vista formal, les seves pel·lícules. La traducció que es va fer a les nostres pantalles – *Bailando en la oscuridad* - no s'ajusta prou bé al sentit del títol, ja que Selma és una danzaira (*dancer*) que es troba immersa en una foscor física - causada per una ceguesa creixent en la seva vista, símbol d'una foscor moral: la de la justícia. Selma és una immigrant txeca i mare soltera que treballa en una fàbrica en una comunitat rural dels EE.UU. La seva salvació és la seva passió per la música, en especial la dels clàssics musicals de Hollywood. Però Selma té un trist secret: està perdent la vista i el seu fill Gene sofrirà el mateix destí, a menys que pugui aconseguir diner suficient per a obtenir una operació. La tragèdia personal de Selma és menys una tragèdia física que moral. La seva creixent ceguesa és només el símbol paral·lel de la ceguesa de la justícia. El gènere musical de la pel·lícula ha deixat a segon terme el seu caràcter tràgic, que ha passat massa desapercbut.

Dogville és la tercera de les grans produccions de Lars von Trier que vull considerar aquí. Aquesta pel·lícula forma part d'una altra trilogia, de moment inacabada: *Manderlay* – que ja es pot veure en les nostres pantalles, també excel·lent, però de la qual no en parlaré aquí – i *Washington* – en preparació. El director danès aconsegueix un prodigi estètic sense precedents que manté

l'interès i la tensió de l'espectador durant tres hores, sense moure's d'un escenari de teatre, sense decorats de cap mena, només amb el diàleg entre els personatges i una alternada veu en "off" del narrador. L'acció es situa als anys 30, durant el període de la depressió americana. Grace és una bella fugitiva que s'escapa d'un grup de gàngsters per a refugiar-se a Dogville, un petit poble perdut de les Muntanyes Rocoses. Allà serà protegida per l'escriptor Tom Edison, que aconseguirà que Grace sigui acceptada per la comunitat després de convèncer els vilatans durant dues setmanes. Grace, a canvi, accepta treballar per a ells. Quan la seva recerca es fa més tensa, la gent de Dogville creu tenir el dret d'exigir-li una recompensa degut al risc que corren pel fet d'amagar-la.

Tot i que Dogville se situa als EE.UU. d'Amèrica, és una metàfora a-geogràfica i a-temporal, ja que el món està ple de *Dogvilles*. A través de les vivències d'aquesta microsocietat aïllada, Lars von Trier retrata la societat sencera. Cada personatge representa diferents facetes de l'ésser humà. Grace representa la puresa, la innocència i la bondat en el seu grau màxim, en un sentit que podríem qualificar com una lectura *ingènua* de Rousseau. La delicadesa de Grace, tanmateix, no dissimula una marcada sensualitat, i sota la benvolença dels habitants del poble s'hi amaga tota la luxúria humana. Però Grace té un secret terrible, que portarà a un final totalment inesperat. Dogville és una duríssima - però lúcida - reflexió sobre la condició humana, sobre la seva avarícia, el seu egoisme, la bondat, la mesquinesa, la venjança, l'egoisme i les seves conseqüències. Una reflexió que té més a veure amb la concepció de la naturalesa humana de Hobbes – *homo homini lupus* – que no pas de Rousseau – *tot és bo quan surt de les mans del Creador, tot es converteix en dolent quan cau a mans de l'home*, la visió més perversa que mai s'hagi formulat del cristianisme.

Amant dels contrastos, Lars von Trier ens presenta la corrupció absoluta sota la disfressa del seu contrari, la innocència absoluta. Grace - nom que segurament no és casual -, que encarna la innocència més absoluta - relacionada amb la sensualitat més pura, que evoca el fruit del paradís terrenal -, és la filla de la corrupció absoluta: el gàngster que apareix al començament del film, que és el seu pare. Fins al final no sabrem que Grace és la seva filla. Aquest és el terrible secret que els habitants de Dogville no coneixen: la

innocència absoluta com l'altra cara del despotisme absolut. No puc deixar d'evocar aquí el lúcid pensament del teòleg K. Barth quan diu que el revolucionari absolut és tan absolutista com el dèspota absolut. La història del terror té aquí una clau hermenèutica que no ha estat prou considerada.

Al final de la pel·lícula, el diàleg de Grace amb el seu pare és suficientment eloqüent: t'has convençut, li diu el seu pare, que no existeix la bondat de la naturalesa humana? Qüestionament radical a tota pretensió de bondat que pretengui derivar-se del pensament de Rousseau. A l'inici de la pel·lícula, el pare ja havia advertit als habitants del poble que la seva filla era perillosa, doncs la innocència absoluta és més perillosa que el poder absolut. Una innocència angèlica, que està a l'origen de tot terrorisme. Doncs el terrorisme no té l'origen en la força ni en la violència, sinó en la puresa: la puresa de la raó, la puresa de la raça, la puresa de la revolució, la puresa de la pàtria, la puresa de la idea o la puresa de la religió. Tots els habitants del poble són, al final de la pel·lícula, abatuts per Grace, amb l'ajut del seu pare, decebuda perquè no existeix la bondat humana. La seva experiència ha servit finalment com a catalitzador per mostrar les ambigüitats de la condició humana. Només el gos - que dona nom a la pel·lícula - és salvat. *Dogville* significa literalment *la ciutat del gos*. Un detall que no pot passar desapercbut. Perquè el nom del gos és Moisès, l'alliberador. De què ens ha d'alliberar? Potser de l'escalvitut d'una bondat innocent que s'ha substituït a Déu.

El poble de Dogville és un poble sense Déu. L'escriptor-filòsof és el lloctinent del sentit en una societat que ha perdut tot sentit vertical i només li resta l'horizontalitat del sentit "democràtic" dels seus habitants, els quals, no pas per casualitat, es reuneixen a l'Església del poble, a la qual mai no hi tornarà cap representant de la religió. Un poble sense "Déu", sense capacitat de rebre, sense possibilitat de canvi, preocupat només per allò *humà, massa humana*, com diria Nietzsche.

Encara que des d'una perspectiva molt diversa, la reflexió sobre la gratuïtat i el do és plantejada per G. Axel en *El festín de Babette*, la història d'una petita comunitat de protestants luterans a la província de Jutlàndia, al nord de Dinamarca, a finals del segle XIX, que adapta fidelment un breu relat de Isak Dinesen (Karen von Blixen). L'acció se situa vers l'any 1885 a Berlevaag, una poblet llunyà, on tot sembla de color gris. Allà viuen dues

germanes – Filippa i Martina – filles d'un pastor luterà i "lluny ambdues de la primera joventut". Des de la mort del seu pare es dediquen a perpetuar el missatge d'aquest i ajudar els altres habitants de Berlevaag, però la seva rígida educació puritana les fa viure a la defensiva, procurant no contaminar-se d'un món hostil que els pugui separar de Déu. Les dues filles del pastor havien rebutjat, en la seva joventut, la possibilitat de viure la seva pròpia història d'amor: Martina amb Lorenz, un tinent dels húsars, i Philippa amb el cantant d'òpera Achilles Papin. Un dia arriba Babette, una francesa que ha fugit de la Revolució de la Comuna de París, amb una carta de recomanació d'Achille Papin que demana a les dues germanes que l'acullin com a criada a casa seva per amagar-la i protegir-la.

El clímax de la pel·lícula el constitueix el sopar que prepara Babette - que ella mateixa paga amb el diner que ha guanyat jugant a la loteria - per celebrar el centenari del pastor. Al banquet ofert per Babette hi acudiran els habitants del lloc - seran 11 i n'hi faltará un, clara referència a l'últim sopar de Jesús amb els seus deixebles -, les relacions dels quals s'han fet agres amb el pas del temps, i Lorenz, ja envellit i convertit en general, amb la seva tia, aristòcrata de la petita comunitat. La presència de Lorenz serà clau per a facilitar la transformació de la resta dels personatges. En el moment en què Babette decideix el banquet, tot torna a la vida. Els invitats, plens de por enfront de la proposta, tot i que asseguts a taula, van intentant resistir-se al gaudi del festí de Babette, i intenten negar-se a mostrar cap mena de complaença, perquè si ho fan, el seu món rígid corre perill. Fidels a la seva creença, han promès blindar el seu paladar per a no disfrutar del luxe d'uns menjars que se'ls presenten com a pecaminosos, incapaços de comprendre que ni la bellesa ni el goig de les coses bones no són obstacles per arribar a Déu i arribar als altres. Fins aquest moment, tots els habitants del poblet havien concebut la vida com un lloc de sofriment, austeritat i por. L'únic personatge que manifesta la seva admiració serà el general Lorenz, estranger com Babette en aquesta comunitat de puritans. Lentament es van desfent les hostilitats entre ells, els vells temors, els silencis i rencors que abans els separaven.

Pel·lícula reposada, senzilla i profunda a la vegada, homenatge esplèndid a la bellesa, a la creació artística i a la genuïna espiritualitat catòlica. Babette és la que fa possible el canvi en els personatges. Donant allò que ha obtingut – el

diner que ha guanyat jugant a la loteria – ha portat el canvi a la vida dels habitants de Berlevaag. Símbol de la salvació que ve del do. No és el compliment de la llei el que porta la salvació, sinó que som salvats per un altre. Perquè la salvació, com el perdó, és un do, i només es pot rebre d'algú altre. Això és el que no pot entendre la radical culpabilitat de la consciència luterana. La consciència no es pot salvar a si mateixa: aquesta és la seva tragèdia. Per això el seu drama és la culpabilitat, perquè com més intenta salvar-se pel compliment de les obres més s'allunya de la salvació. Cada vegada necessita complir més coses, i cada vegada veu la salvació més lluny. Només hi ha salvació i perdó si ens són donats. Com l'artista que és Babette. La raó de ser de l'artista és el do; Babette ha donat tot el que ha guanyat – tampoc no era seu – i s'ha quedat sense res, però *un artista no és mai pobre*, com diu ella mateixa al final de la pel·lícula. El do i el compliment són incommensurables i asimètrics.

Així ho ha mostrat, de manera extraordinària, D. Lynch en *Una història vertadera (The Straight Story)*, excel·lent pel·lícula en la que, sota la forma narrativa d'un itinerari que travessa els EE.UU., s'hi mostra l'itinerari personal de la vida d'Alwin Straight. La seva aventura és presentada com a absurda: un invàlid que decideix travessar els EE.UU. a cavall d'una màquina de segar herba és una absurditat. Però aquesta absurditat només és el símbol d'una *absurditat* més gran: demanar perdó al seu germà que està a punt de morir, perquè en una ocasió el va ofendre. Demanar perdó és absurd en una cultura que posa la primàcia en els drets. El problema de la consciència culpable és que no surt de si mateixa, no hi ha alteritat. El perdó només és pensable si la consciència no és *primera*: només podem ser perdonats per un altre.

Darrera l'hàbil joc de paraules del títol original - el cognom del protagonista juga amb la rectitud moral i física de la seva trajectòria - ens trobem amb una gran pel·lícula que ens invita a pensar de manera extraordinària sobre la mateixa naturalesa de l'ésser humà en un escenari simple, però de cap manera simplista. La mentida, la mort, el dolor... són tractats de manera absolutament digna en el curs de la pel·lícula. En aquest sentit, Alvin Straight, en el seu lent passeig pel *Middle West*, es presenta com una figura disposada a reconèixer i esmenar les seves pròpies faltes i les de la seva generació. Alvin Straight no deixa de ser un símbol de la condició humana i d'una determinada

generació de la història d'Amèrica. La seva bogeria és la follia del perdó. El seu camí és la seva història; no importa tant l'origen com el trajecte en sí - *no la posada, sino el camino*, que diu el Quixot –, i el destí final: un camí de reflexió sobre el sentit de l'existència, la pròpia família, la guerra, les relacions humanes ..., i, a la vegada, de catarsi. La reflexió i el perdó purifiquen.

Així es pot despendre també de l'última pel·lícula d'I. Bergman, *Saraband*, títol que evoca una sonata de Bach. Liv Ullmann, actriu preferida de Bergman, introdueix i conclou el film, presentat en deu capítols cadascun dels quals anuncia el que passarà. A diferència del que podríem esperar - una història sobre el trobament d'aquest matrimoni - Liv Ullmann i Lohan - després d'un llarg període de separació - ells mateixos deixen de ser els protagonistes i donen pas a la història de Karin i Hebrik -neta i fill de Lohan -, i a Anna, la mare morta de Karin que apareix reiterades vegades en fotografia. Un record que té per objectiu fer evident la culpabilitat i el remordiment de la seva filla. Remordiment i culpabilitat que està sempre present en la relació de Karin i Hebrik, i que es farà encara més patent quan, per la mort de Hebrik – el pare de Karin – Lohan i Liv Ullman li amagaran a la seva neta aquest fet – ella ha marxat a estudiar música a l'estranger – per a què no se senti culpable d'una mort en la qual directament no hi ha tingut part, però potser sí que n'hi podria haver tingut indirectament en abandonar el seu pare – Hebrik – i haver-lo precipitat a la desesperació. Hebrik, que és músic, havia insistit a la seva filla Karin – també músic - que es quedés amb ell i així tots dos podrien progressar junts amb la música, interpretant peces junts “perquè on no arribés l'un hi arribaria l'altre”, com la *Saraband* de Bach, que on no arriba l'un hi arriba l'altre. Preciosa metàfora de Bergman per evocar el perdó que transforma les consciències, i que transformarà les de Lohan i Ullman, que no seran els mateixos després del retrobament. La seva mirada ha canviat, i les fotografies que Ullman mira al començament i al final de la pel·lícula no hi veu els *mateixos* personatges, encara que siguin els mateixos. El trobament amb la seva filla discapacitada, que clou la pel·lícula, n'és una mostra evident: Ullman diu textualment: per primera vegada l'he vista com la meva filla.

Mai en cap capítol hi ha més de dos personatges junts, que es van alternant amb crues discussions moltes vegades carregades d'acusacions i odis. Encara que de vegades hi ha breus moments de tendresa i de perdó

honest. És a través d'aquests diàlegs com ens anem adonant de les relacions entre els personatges, dels conflictes presents, de com les personalitats es van completant, i dels esdeveniments ocorreguts durant els anys passats.

El cine de Bergman és profundament existencialista: la vida – i per tant la mort –, la fragilitat de l'home i la vida en parella, l'envelliment, l'enfermetat, la solitud. L'autor mostra a través dels seus personatges situacions d'angoixa pròpies d'aquest escenari gran i complex que és la vida. Com el seu cinema, l'existència dels seus personatges és austera, el pecat és una temptació constant i Déu sembla estar massa lluny per a aclarir res. Però és només una aparença, perquè el gènere literari de la relació familiar és el medi del que se serveix Bergman per plantejar una pregunta intrínseca a la naturalesa humana i que no l'ha abandonat mai en el seu cinema: la dimensió religiosa de l'ésser humà, que no té resposta però que no pot ser evitada com a pregunta.

Josep Hereu