

PABLO ALZOLA, *El silencio de Dios en el cine*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2022, 294 pp., ISBN: 978-84-7057-677-5.

Pablo Alzola es profesor en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Antes de la aparición de este libro había publicado ya una monografía sobre el cine de Terrence Malick, fruto de su tesis doctoral (*El cine de Terrence Malick. La esperanza de llegar a casa*, Pamplona, 2020). En la obra que nos ocupa, la cual aparece prologada por el prestigioso jurista y cinéfilo Eduardo Torres-Dulce, Alzola nos propone un audaz viaje a través de unas treinta películas –aunque en realidad comenta algunas más– para explorar un tema en principio extraño tanto a la crítica como a la sensibilidad contemporánea: el silencio de Dios. Esta extrañeza desaparece, sin embargo, cuando se toma conciencia de este silencio como probablemente el *problema teológico* capital de nuestro tiempo. Un tema, dicho sea de paso, que no ha sido ajeno al cine, pues el propio Ingmar Bergman se lo había planteado en su famosa trilogía sobre el silencio de Dios, es decir, en *Como un espejo* (1961), *Los comulgantes* (1963) y *El silencio* (1963), tres filmes que, exceptuando una referencia de pasada al segundo, Alzola no comenta, quizá por haber querido destacar títulos más recientes, pero que forman parte ya de la historia del cine.

Hay que decir, antes de pasar al análisis del libro que nos ocupa, que no estamos ante una obra que verse sobre cine religioso como tal, ni mucho menos ante una apologética del cristianismo. El tema queda acotado a lo que se ha llamado “el silencio de Dios”, que es quizá el modo de manifestación de lo divino tras el anuncio de su deceso por Nietzsche, y su autor –católico confeso– sabe abordarlo con la escrupulosidad científica que exige la academia aun en forma de “ensayo”. La elección del tema, aunque no se justifica teóricamente, es clara: Dios (o su misterio) sigue siendo un problema para los hombres de nuestro tiempo. El lenguaje cinematográfico, como el libro de Alzola revela con creces, se nos presenta, pues, como un medio expresivo extraordinario para plantear un problema que sigue estando ahí a pesar del indiferentismo religioso que afecta a la civilización occidental. No crea el lector, y el autor ya se encarga de recordárnoslo, que está ante un tratado de teología encubierto. El de Alzola es solo un prontuario personal que nos guía “por el extenso territorio del cine abierto al misterio de Dios”.

En su viaje en busca de ese misterio, Alzola hace escala en nueve puertos que son los nueve capítulos de su libro: “silencio”, “paisajes”, “interiores”, “rostros”, “duda”, “conciencia”, “creación”, “muerte” y “gracia”, se presentan como otros tantos escenarios donde habla el silencio de Dios a quien sabe escucharlo. Tras unas breves líneas en las que cita los precedentes cinematográficos de las obras elegidas, el autor se centra en algunas películas (no menos de dos ni más de cuatro y acompañadas

todas de su fotograma correspondiente) para terminar cada capítulo con una recapitulación de sus reflexiones, las cuales aparecen siempre aderezadas informalmente con diversas referencias tanto literarias como teológicas o procedentes de la crítica especializada. En el primero, “Silencio” (pp. 17-29), el autor comenta dos películas documentales a modo de introducción de lo que se propone en este libro: *El gran silencio* (2005), dirigida por el alemán Philip Gröning, y *Converso* (2017), del director navarro David Arratibel. Si la primera presenta la vida de unos monjes cartujos, la segunda narra la conversión a la fe católica de la familia del propio director de la película. En ambas, como dice el autor a propósito de los fotogramas seleccionados, se quiere destacar la idea de comunidad, viviendo el silencio en el caso de los cartujos, o la conversación y la fe en el de la familia de Arratibel. Sobre el motivo de su elección escribe Alzola: “Estas dos obras son sintomáticas de un interés que, en mi opinión, subyacen en muchas películas recientes. El propósito de este libro es trazar una cartografía del cine contemporáneo que aborda la cuestión de Dios acentuando su carácter misterioso” (p. 22).

El segundo capítulo, “Paisajes” (pp. 31-55), explora ese carácter en cuatro películas cuya acción transcurre en el mar, el desierto, el bosque y la montaña, respectivamente. A diferencia de otros géneros como el wéstern en los que el hombre parece más bien debatirse en una lucha agónica contra la naturaleza, los paisajes adquieren aquí una “dimensión religiosa”. Es el caso de *El navío* (Julio Quintana, 2016) donde, no obstante dejarnos al final un “regusto panteísta” un tanto dudoso, el mar es el testigo silencioso, por omnipresente, de la trágica vida de los habitantes de un pueblo costero. O de *Nomadland* (Chloé Zhao, 2020), en la que su protagonista recorre los parajes desérticos del Medio Oeste norteamericano en lo que se puede considerar una especie de “viaje de sanación” tras la muerte de su marido. A su vez, el bosque se presenta como el protagonista de *O que arde* (Oliver Laxe, 2019), un filme en que se ensaya un acercamiento a ese “algo más allá de nosotros” que no acaba de identificarse con una palabra o imagen concreta. O tal vez sí, pues como comenta Alzola, la imagen del roble ancestral que no puede ser abatido por la máquina en la escena inicial es una metáfora de la impotencia humana ante aquello que le sobrepasa, así como la secuencia del incendio, la cual remite directamente a la idea de lo sagrado. Por último, el Atlas marroquí es el escenario de *Mimosas* (2016), del mismo director gallego (quien no oculta su influencia de Andréi Tarkowski), una película que pretende reflejar la desproporción entre el ser humano y lo que no pertenece a nuestra escala, aquí la montaña. En todas ellas sus directores, como así lo ilustran los fotogramas comentados, se habrían valido del plano general para despertar en nosotros el sentimiento de lo sublime.

El tercer capítulo, “Interiores” (pp. 57-82), comenta otras cuatro películas que tienen como escenario algún espacio cerrado. Como bien glosa el autor siguiendo la obra *El estilo trascendental en el cine* (Madrid, 2008), de Paul Schrader, este tipo de filmes, llamado *Kammerspiel*, tiene su origen en el teatro de cámara de dramaturgos como Max Reinhardt o August Strindberg, plasmándose más tarde en las obras de Carl Theodor Dreyer y de Robert Bresson. El propósito de este estilo es recrear, usando principalmente el plano de conjunto y la cámara estática, una atmósfera propicia para representar un “drama psicológico”, pero también “para traducir al lenguaje visual los movimientos invisibles de lo más hondo de la persona” (p. 59). Desde este punto de vista, nuestra morada interior puede reducirse a un espacio angosto donde experimentamos una sensación de estrechez insoportable o vivirse como el lugar donde el hombre se abre al misterio de la trascendencia. Así, la

primera película, *Camino de la cruz* (Dietrich Brüggemann, 2014), plantea el tema de una fe vivida desde una ortodoxia mal entendida. Mediante ciertos recursos cinematográficos como la cámara estática, el espacio plano y el uso de colores apagados, el director alemán refleja un ambiente claustrofóbico que nos distancia francamente del fenómeno religioso. Solo la última escena, tras la muerte de la protagonista, parece sugerir la pregunta sobre la posibilidad de Dios. “Pero el silencio nos inclina de nuevo a la duda” (p. 64), comenta Pablo Alzola. Si *Camino de la cruz* adopta una mirada crítica sobre la religión, *Sobre lo infinito* (Roy Andersson, 2019), la segunda película comentada en este capítulo, cuestiona como una ilusión el “anhelo de infinito” de sus personajes. El fotograma que elige nuestro autor (imagen 8) es revelador a este respecto. En él, un pastor luterano, uno de los protagonistas que más aparecen a lo largo de la sucesión de escenas del filme, acude a su psiquiatra porque ha perdido la fe, pero este solo sabe responderle que está a punto de cerrar y que va a perder el autobús. Filmadas en un solo plano, los encuadres que emplea el cineasta sueco consiguen encerrar de tal modo a los personajes, que estos ven frustrados inevitablemente sus deseos de infinito. La tercera película, *Ida* (Paweł Palikowski, 2013), cuenta la historia de Anna, una novicia polaca que descubre ser una judía cuyo verdadero nombre es Ida Lebenstein y que fue salvada de los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Mediante una serie de recursos (espacios interiores, planos frontales y estáticos, blanco y negro, formato de imagen cuadrado), el director polaco habría querido transmitirnos que “Ida es un personaje encorsetado en una fe que todavía no se ha hecho vida” (p. 70). Ahora bien, frente a las dos primeras películas, las cuales invitan al espectador a adoptar una mirada agnóstica, si es que no abiertamente descreída ante el misterio, *Ida* se abre al final a la presencia silenciosa de Dios. Apertura que también vemos en la cuarta película, *El reverendo* (Paul Schrader, 2017), donde mediante lo que el propio director estadounidense llama “estilo trascendental” se consigue construir un “proceso de cautiverio y liberación” que nos acaba rescatando del abismo y la desesperación. Pero eso que nos rescata no puede ser más que lo que el teólogo Rudolf Otto llamaba “lo completamente Otro” o, lo que es lo mismo, la “estasis” de un momento de gracia que deja asomar a lo trascendente tras el velo de lo cotidiano.

El cuarto capítulo, “Rostros” (pp. 83-109), se detiene de nuevo en cuatro películas para abordar el argumento en el propio semblante humano, el cual puede portar un secreto o mostrarse como el lugar de una revelación. Alzola no se inspira aquí, como cabría esperar, en el pensamiento de Emmanuel Lévinas, sino en del teólogo ortodoxo Pável Florenski, cuya distinción entre “máscara” y “semblante” orienta las reflexiones del autor a la hora de comentar unos filmes que vuelven a tener como precedente el cine de Dreyer y Bresson. El primero, *El hijo de Saúl* (László Nemes, 2015), narra la historia de un miembro de un *Sonderkommando* en el campo de exterminio de Auschwitz-Birkenau, Saúl, quien al reconocer a su hijo muerto decide ocultarlo para poder darle una sepultura conforme al ritual judío. En ese intento, que acaba fracasando, el protagonista gana su propia dignidad, la cual se refleja en la especial luminosidad de un semblante que ha dejado de ser una simple máscara. Si en *El hijo de Saúl*, el rostro oculta un secreto, el secreto de un hombre que acaba reconociendo el valor sagrado de la persona, en *Cartas al padre Jacob* (Klaus Härö, 2009), la siguiente película en la que se detiene el autor, los semblantes de los protagonistas aparecen más bien revelando el misterio mismo de la persona. En efecto, solo al final de la película nos damos cuenta de que la verdadera carta que no hemos sido capaz de leer es el rostro de Leila, una expresidiaria que acepta ir a vivir con un anciano pastor que no puede leer las cartas que le envían las personas

que solicitan su ayuda. Como escribe Alzola comentando este detalle: “La ceguera del pastor se nos presenta entonces como una imagen de nuestra ceguera interior, de la dificultad de pararnos delante de un rostro humano y descubrir todo lo que este nos puede contar” (p. 97). El tercer filme del capítulo, *De dioses y hombres* (Xavier Beauvois, 2010), inspirado en una historia real, cuenta la grave decisión a la que se tuvieron que enfrentar unos monjes trapenses que vieron perturbada su paz monacal por la irrupción en sus vidas de un grupo de integristas islámicos. Tras unos episodios de especial incertidumbre e incluso de desesperación, los monjes acaban alcanzando la unidad de espíritu y voz que exigía Benito de Nursia y deciden quedarse en el monasterio a pesar del peligro que corren sus vidas. Cuando los monjes se sientan a cenar, por última vez, los primeros planos de sus rostros recogen sin necesidad de mediar palabra la fuerza de su honda transformación espiritual. Se cierra este capítulo con *Fortuna* (Germinal Rouax, 2018), la historia de una adolescente etíope acogida en un hospicio católico de Suiza que decide dar a luz a pesar de que el asistente social insiste en que aborte. Los planos generales del paisaje alpino se alternan en este filme con los primeros planos de su protagonista, en cuyos rasgos no podemos menos que reconocer la presencia de un secreto sagrado.

El quinto capítulo, “Duda” (pp. 111-140), comenta cuatro filmes que tienen como tema la duda religiosa. Con precedentes en las obras de cineastas de la talla de Hitchcock, Lumet, Bergman y Allen, las cuatro películas versan sobre el drama que supone una fe vivida en soledad. *La duda* (John Patrick Shanley, 2008) se nos presenta como “una aparente historia de suspense” que acaba convirtiéndose en una sutil parábola sobre los problemas del catolicismo en Estados Unidos. El suspense se consigue en este caso mediante elementos típicos como los espacios interiores, los planos cenitales, los claroscuros y el recurso a la elipsis o a un objeto concreto que despiertan la duda del espectador. Pero la duda del suspense sería en sí misma intrascendente si no nos hablara a su vez de esa otra duda existencial que plantea la dificultad de creer en un mundo que, como dice una de las protagonistas del filme, “se viene abajo”. En *Calvary* (John Michael McDonagh, 2014) esa duda se hace especialmente dolorosa en el padre James, un cura de la Irlanda rural que atraviesa su particular noche del alma en un pueblo abiertamente hostil a la fe. “En todas las conversaciones advertimos un rechazo hacia la fe que representa el padre James y tenemos la sensación de que nuestro protagonista vive inmerso en una asfixiante atmósfera de pecado” (p. 125). A este respecto es sintomática la escena en la que una mujer le dice al sacerdote en un pub: “Perdóneme, padre, porque he pecado”. Sin embargo, como advertimos en el diálogo entre el padre James y Teresa tras la muerte del marido de esta, así como en el desenlace de la película, el amor acaba revelándose como el más digno testimonio de fe que puede dar el hombre.

El sexto capítulo, “Conciencia” (pp. 141-171), se centra en tres filmes en torno al argumento que presenta el título del mismo. Si *Hasta el último hombre* (Mel Gibson, 2016) narra la historia de Desmond Doos, un militar adventista que durante la Segunda Guerra Mundial lucha por mantenerse fiel a la voz de su conciencia, las otras dos, *Silencio* (Martin Scorsese, 2016) y *Vida oculta* (Terrence Malick, 2019) se valen del recurso de la voz en *off* para construir sus respectivos personajes *desde dentro*, pero mientras la película de Gibson tiene un desenlace heroico, las de Scorsese y Malick, apunta Alzola, muestran un final un tanto ambiguo. ¿Dónde aparece aquí el silencio de Dios? En *Silencio*, Mokichi entrega a Rodrigues, un jesuita que viaja a Japón, un crucifijo de madera antes de ser martirizado. Según nuestro autor, “la centralidad del crucifijo nos recuerda que la experiencia del silencio de



Dios está en el origen de la entrega cristiana, pues Cristo lo experimentó en toda su angustia cuando colgaba de la cruz” (p. 156). Sospecha, por cierto, que ya había planteado Bergman en una magnífica escena de *Los comulgantes* que el autor cita, si bien solo en el contexto del anterior capítulo sobre la duda. En cuanto a *Vida oculta*, basada como *Hasta el último hombre* en hechos reales, no debe olvidarse que Franz, un campesino austríaco que se niega a prestar juramento a Hitler, parece abrirse a la gracia únicamente cuando experimenta su máxima debilidad.

El capítulo séptimo, titulado “Creación” (173-200), aborda las siguientes películas: *El árbol de la vida* (Terrence Malick, 2011), *Van Gogh, a las puertas de la eternidad* (Julian Schnabel, 2018) y *Paterson* (Jim Jarmusch, 2016). El concepto de creación se plantea aquí en su doble significación divina y humana. El neorrealismo italiano, con su amor hacia la realidad concreta, puede considerarse un precedente de este tema, si bien *2001: Una odisea en el espacio*, el famoso filme de Stanley Kubrick estrenado en 1968, nos presenta una naturaleza inhóspita en la que Dios no se halla presente. De *El árbol de la vida* habría que destacar los impresionantes veinte primeros minutos en los que Malick nos muestra la creación del universo. El cineasta estadounidense nos remite a un pasaje del *Libro de Job* para ilustrar, por lo demás, el misterio del mal: *¿Dónde estabas tú cuando yo cimentaba la tierra..., cuando cantaban a una las estrellas matutinas y aclamaban todos los ángeles de Dios?* (Jb 38, 4.7). En cuanto al acto creador humano no hay que olvidar, como insiste George Steiner en su notable ensayo *Presencias reales* (Madrid, 2017), que este es un “vestigio siempre renovado del momento original, nunca del todo accesible, de la creación”. Idea que aparece reflejada, sin duda, en *Van Gogh, a las puertas de la eternidad*, en la que su director, lejos de centrarse en los aspectos biográficos del artista, plantea la relación misteriosa que tenía Van Gogh con el mundo y con Dios. Por último, *Paterson* pone de manifiesto también esta idea de creación sumergiéndose en la rutina de un joven conductor de autobuses que escribe poesía. Aunque no estamos ante un filme sobre Dios, puntualiza el profesor Alzola, “su poesía en imágenes puede ser vista como una invitación a la trascendencia” (p. 197).

El capítulo octavo, “Muerte” (pp. 201-230), no podía dejar de abordar un tema que es, sin duda, capital, para el argumento de este libro. Entre las numerosas películas que se pueden recordar a este respecto no podía faltar *Vértigo*, la inmortal obra maestra de Hitchcock estrenada en 1958, o *Dublineses*, el último filme que dirigiese John Huston en 1987. Tres tipos de muerte se presentan en las películas analizadas por Alzola: la muerte física, la muerte espiritual y la muerte de Dios. Las tres tienen en común el presentar sus propuestas desde un horizonte abiertamente ateo. Si *Manchester frente al mar* (Kenneth Lonergan, 2016) se centra en la experiencia de duelo de su protagonista, quien se siente culpable por la trágica muerte de sus tres hijas, *Phoenix* (Christian Petzold, 2014) narra la historia de Nelly, una mujer que después de ser dada por muerta en Auschwitz vuelve a Berlín para intentar recuperar su identidad. En cuanto a la última película comentada en este capítulo, *La gran belleza* (Paolo Sorrentino, 2013), su protagonista, un periodista que vive la noche de la alta sociedad romana, acaba reconociendo el final trágico al que conduce lo que él llama “el remolino de la mundanidad”. Alzola resume así lo que tienen en común estos tres filmes: “Las tres películas, muy diferentes entre sí tanto en sus planteamientos narrativos como en su lenguaje visual, coinciden en su modo de acercarse a la muerte y al mal, dos problemas que en el fondo nacen de la

misma raíz: el abismo de la nada, la cual se vuelve aún más acuciante cuando Dios ha desaparecido del horizonte” (p. 228).

El noveno capítulo, y último, se titula “Gracia” (pp. 231-261). Alzola retoma las grandes cuestiones tratadas en los capítulos anteriores presentándolas a la luz de “la redención obrada por Dios”. Sin duda, el precedente más claro de este asunto es *Ordet*, la película de 1955 dirigida por Carl Theodor Dreyer. El autor señala con acierto cómo lo extraordinario del filme no es tanto su milagroso final “como el amor que convierte los corazones de sus protagonistas”. Aunque no deja de hacer referencia a otros filmes, Alzola elige tres para ilustrar sus propias ideas sobre un argumento eminentemente teológico que está presente también en la literatura del siglo XX (véanse, por ejemplo, las novelas de Evelyn Waugh). Pero antes de comentarlas, se apuntan los tres rasgos principales del concepto de gracia: discreción, sobreabundancia y carácter concreto. En *Lady Bird* (Greta Gerwig, 2017) se cuentan las peripecias de una joven estadounidense en búsqueda de su propia identidad. A partir de la impostada autosuficiencia de la chica, comenta el profesor, “el filme nos va mostrando cómo la identidad no es tanto lo que construimos de acuerdo con nuestros planes, sino lo que recibimos de aquellos que nos quieren” (p. 241). En *Tres anuncios en las afueras* (Martin McDonagh, 2017) la gracia, sin embargo, irrumpe de una forma mucho más violenta. Su protagonista, Mildred Hayes, lucha denodadamente contra la desidia de la policía, que ha archivado el caso de su hija violada y asesinada. ¿Dónde radica la esperanza a la que se abre esta historia? En la humanidad que revelan al fin sus complejos personajes, pero también en la violencia con la que acaba irrumpiendo el cambio que hace despertar a un público incapaz de reconocer la presencia del mal. Finalmente, *Il villaggio di cartone* (Ermanno Olmi, 2007) narra la historia de un sacerdote católico que ve cómo su parroquia se convierte en un refugio para inmigrantes senegaleses. Mediante la utilización del plano medio, Olmi nos hará comprender “que las relaciones humanas son el terreno fértil de la gracia”. El libro del profesor Alzola se cierra con tres apartados que recogen, respectivamente, la filmografía citada, las publicaciones de entrevistas y la bibliografía utilizada.

El cine se nos revela una vez más como un arte idóneo para plantear temáticas de gran hondura filosófica. Lo que no estaba tan claro es que también pudiera aleccionarnos sobre el problema de Dios. Si algo demuestra este libro es que el cine es capaz de hablar incluso sobre lo que sería mejor guardar silencio. En suma, *El silencio de Dios en el cine* es un ensayo valiente que nos invita a reflexionar sobre temas que nunca pasarán de moda, cuya óptica inusitada se hace cada vez más necesaria en un mundo donde los llamados “intelectuales” parecen haber traicionado su misión espiritual de mantener despierta la conciencia de la humanidad.

**Luis Durán Guerra**