

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 8, año 2022. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-50-1

La identidad europea en las artes audiovisuales (2021)

Javier Figuero Espadas, Roberto Gelado Marcos (editores)

Separata

Capítulo 1

Título del Capítulo

«El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian»

Autoría

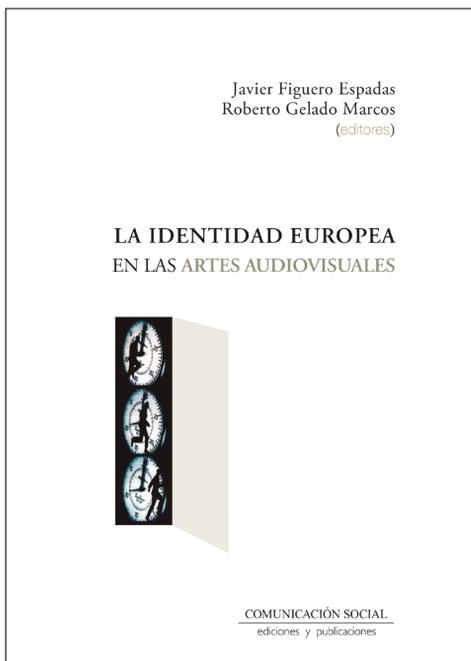
Pablo Alzola Cerero

Cómo citar este Capítulo

Alzola Cerero, P. (2021): «El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian». En Figuero Espadas, J.; Gelado Marcos, R. (eds.), *La identidad europea en las artes audiovisuales*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-50-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c1.emcs.8.c41>



El libro *La identidad europea en las artes audiovisuales* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

¿Existe una identidad europea?

¿Qué es lo que caracteriza a esa noción de identidad, si es que la hay? Conscientes de que el audiovisual es un potente constructor de significados, los autores que firman estos ocho ensayos abordan dichas construcciones para acercarnos a esa idea identitaria.

Afirmaba Wendy Everett que «la identidad europea y sus cines es múltiple, inestable, y en constante cambio; hecho que, de por sí, explica la fascinación que provoca y constituye, quizás, su fortaleza final».

Es dicha naturaleza cambiante y fascinadora de la identidad europea la que justifica el regreso a su estudio sin pretender encontrar respuestas definitivas.

Los ensayos que conforman *La identidad europea en las artes audiovisuales* buscan ofrecer una radiografía poliédrica de la identidad europea, profundizando en la creación de los imaginarios colectivos de dicha identidad en manifestaciones artísticas como la fotografía, el cine o las series de televisión. Así, sus autores abordan este empeño desde perspectivas variadas que, en su conjunto, ahondan con eficacia en el núcleo constitutivo de la identidad europea actual.

Consulte el lector el sumario de esta obra y sumérjase en la prosa limpia de unos textos que le abrirán la puerta de un viaje cautivador por las artes del audiovisual europeo.

Sumario

Introducción. Europa ante la encrucijada de su identidad	
<i>por Roberto Gelado Marcos; Javier Figuro Espadas</i>	9
<i>Los autores</i>	16
<i>Bibliografía</i>	22
1. El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian	
<i>por Pablo Alzola Cerero</i>	25
<i>Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular</i>	28
<i>Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian</i>	31
<i>La necesidad ignorada de Dios</i>	39
<i>Bibliografía</i>	42
2. Um filme falado (Manoel de Oliveira, 2003): una clase de historia sobre la identidad de Europa	
<i>por Agustín Gómez; Nekane Parejo</i>	45
<i>Pasado: Miles de años de civilización</i>	49
<i>Presente: diálogos occidentales</i>	54
<i>Interpretar el futuro: Que Idade Média é agora?</i>	58
<i>Bibliografía</i>	62
3. Visiones románticas tardías de Europa: cruzados, La danza de la muerte y la peste en El séptimo sello (Ingmar Bergman, 1957)	
<i>por Ruth Gutiérrez Delgado</i>	67
<i>Tiempos históricos y tiempo alegórico: la expresión de la causa del fin</i>	71
<i>Revisión del pensamiento religioso, dudas de fe y confesión de los pecados</i>	75

<i>Las pinturas sobre tabla, el ajedrez y la danza macabra</i>	80
<i>Entre predicadores y flagelantes, la quema de la bruja</i>	83
<i>Cruzados, declive de la caballería y pérdida del ideal</i>	86
<i>Bibliografía</i>	90

4. La percepción como identidad

<i>por Pilar Irala Hortal</i>	95
<i>Cultura, identidad y percepción</i>	96
<i>Acercarse a la imagen compartida</i>	100
<i>Icono y significado</i>	102
<i>El Síndrome de Barthes y análisis de las imágenes</i>	105
<i>Conclusiones</i>	113
<i>Bibliografía</i>	114

5. La metrópolis humanizada: Relaciones estéticas e ideológicas entre *Manhatta* (1921) y las sinfonías urbanas europeas

<i>por Jorge Latorre Izquierdo; Marcos Jiménez González</i>	119
<i>La inclusión de lo artificial en el paisaje: reciprocidad e influencia artística entre continentes</i>	119
<i>La ambigüedad europea frente a la visión optimista estadounidense</i>	123
<i>El paradigma americano: en principio fue <i>Manhatta</i> (1921)</i>	124
<i>La visión ambigua europea: diferencia entre estilos e identidad cultural</i>	127
<i>La escisión alemana</i>	129
<i>El optimismo soviético de <i>El hombre de la cámara</i> (1929) en relación con la perspectiva europea y la americana</i>	134
<i>Recapitulación</i>	138
<i>Bibliografía</i>	140

6. Turismo es democracia. Henri Cartier-Bresson y la imagen de Europa en la revista *Holiday*

<i>por Javier Ortiz-Echagüe; Araceli Rodríguez Mateos</i>	145
<i>Europa sigue allí</i>	145
<i>Americanos en Europa</i>	148
<i>Viajar a través de la cámara</i>	151
<i>La cuna de la civilización occidental</i>	156
<i>De la revista al libro</i>	161

<i>El brillo de Europa</i>	162
<i>Viajes, libros y revistas</i>	164
<i>Bibliografía</i>	166
7. Pillorying the Pillars: the EU identity crisis through the lens of Italian contemporary film and TV drama	
<i>por Paolo Russo</i>	171
<i>Destination Italy: the victim paradigm and the clash/encounter of cultures</i>	171
<i>In search of an audience</i>	178
<i>The real paradigm shift: serial drama</i>	181
<i>Pillorying the Pillars: what serial dramas tell us about the crisis of the EU identity</i>	188
<i>References</i>	191
8. Dos fábulas europeas de Aki Kaurismäki:	
<i>El Havre (2011) y El otro lado de la esperanza (2017)</i> <i>por Antonio Sánchez-Escalonilla</i>	195
<i>El Havre (2011). Una fábula desde el extremo occidental del continente</i>	196
<i>En el peldaño más bajo de la sociedad</i>	198
<i>El puerto como microcosmos europeo</i>	200
<i>El espíritu de Jacques Tati</i>	203
<i>El otro lado de la esperanza (2017). Una fábula desde el extremo oriental del continente</i>	204
<i>Migrantes sumergidos en agua y carbón</i>	206
<i>Humor en claroscuro y gastronomía multicultural</i>	208
<i>«Hostipitality»: hospitalidad y hostilidad</i>	211
<i>Bibliografía</i>	212
Los autores	215

El anhelo de una utopía: El cine postsecular de Robert Guédiguian

Pablo Alzola Cerero

Universidad Rey Juan Carlos

«Les contaré como ocurrió. Fue un 24 de diciembre. De pronto, empezó a soplar el mistral». Con estas palabras, propias de un cuento navideño, empieza *Mi padre es ingeniero* (*Mon père est ingénieur*, 2004), el duodécimo largometraje dirigido por Robert Guédiguian. La escena es pintoresca: una mujer embarazada y un hombre —vestidos con ropas que mezclan la iconografía típica de la Virgen María y san José con una moda de comienzos del siglo XXI— caminan por los muelles del puerto de Marsella, buscando un lugar donde ella pueda descansar. Finalmente, la pareja se adentra en un hangar industrial, donde le salen al paso dos mendigos gruñones que viven en un contenedor metálico. Allí, en un cubículo iluminado por una sola bombilla, la mujer se dispone a dar a luz (véase la imagen 1). «Pues sí, así ocurrió todo», continúa la voz en *off*, que pertenece a la madre de Natacha. No obstante, enseguida percibimos que hay un desacuerdo entre la narración en *off*, la alegoría y la realidad: mientras la voz dice que «el niño nació a las doce en punto», las imágenes del cuento presentan a una mujer incapaz de dar a luz y, por último, la realidad nos habla de otra mujer (Natacha, interpretada por Ariane Ascaride, la misma actriz que encarna a la Virgen María) que ha perdido la voz. La película establece así una relación entre el milagro de un nuevo nacimiento y la posibilidad de hablar, sugiriendo —mediante el recurso a la iconografía cristiana— el carácter religioso de ambas acciones.

La secuencia inicial de *Mi padre es ingeniero* es un punto de partida idóneo para preguntarnos por el singular papel que

desempeña la religión en la filmografía de Robert Guédiguian. Como veremos en las páginas que siguen, los filmes de Guédiguian están llenos de motivos visuales y musicales que proceden de la tradición cristiana. Al igual que en la secuencia citada, el cineasta marsellés suele contraponer estos motivos a personajes o acciones que rebaten el significado tradicional de los primeros o, al menos, lo replantean. En su libro monográfico sobre Guédiguian, Joseph Mai (2017: 102) afirma que este recurso supone una secularización de los textos religiosos y, al mismo tiempo, un reencantamiento de la vida cotidiana. El propio cineasta reconocía, en una entrevista para la revista *Positif*, su «deseo de reencantar el mundo» a través de «historias de religión tan simples como esenciales» (Derobert; Goudet, 1997: 45). Resulta oportuno preguntarnos —a la luz de esta declaración— si la religión solo aspira a ser un recurso poético en los filmes de Guédiguian o, por el contrario, es algo más. Frente a la postura de Mai, que entiende este reencantamiento del mundo desde una interpretación secularista de la religión, el presente capítulo propone situar el cine de Guédiguian dentro de una tendencia más amplia, que llamaremos «postsecular».

La tendencia postsecular es un rasgo característico de algunas películas europeas de las últimas décadas. En la obra colectiva *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation* (Bradatan, 2014) encontramos una selección de cineastas europeos, entre los que destacan nombres como los de Nani Moretti, Krzysztof Kieślowski, Michael Haneke, Bruno Dumont, Lucrecia Martel, los hermanos Dardenne o Lars von Trier, entre otros. Los filmes de estos cineastas, sostiene la introducción de este libro, «son sintomáticos de un mundo *postsecular* donde el secularismo estricto, el simple rechazo de la religión y el ateísmo tradicional son considerados intelectualmente insuficientes y vistos como proveedores de opciones existencialmente pobres» (Bradatan, 2014: 6). En este tipo de películas, la religión es mostrada como una pieza inevitable de la vida cotidiana que —a pesar de su carácter problemático, o quizá gracias a él— relaciona a los personajes (desestabilizando sus vidas o conduciéndolas a compromisos fuertes) de modos



Imagen 1. *Mi padre es ingeniero* (*Mon père est ingénieur*, Robert Guédiguian, 2004). Agat Films & Cie y France 3 Cinéma.

El arranque de esta película es un remedo de la escena típica de la Navidad. Ariane Ascaride y Jean-Pierre Darroussin, que interpretan a los personajes de Natacha y Jérémie, aparecen aquí caracterizados como la Virgen María y José. El singular

ateísmo de Guédiguian queda reflejado en que ella es incapaz de dar a luz al bebé que lleva en su seno. Esta incapacidad se corresponde, a su vez, con el hecho de que Natacha pierde su voz en la vida real.

que serían inasequibles para una mentalidad puramente secularista. Dicho con otras palabras, estos filmes no presentan la imagen de una religión estable y segura, sino de una religión en crisis; bien porque ella misma está en crisis o porque desencadena una crisis. Podría decirse, en este sentido, que el interés del cine por la religión es más auténtico «cuando aborda una *crisis de religión* y no la religión misma» (Bradatan, 2014: 5). La razón de esta autenticidad se encuentra, seguramente, en la naturaleza misma de la fe religiosa, la cual solo puede realizarse «en el océano de la nada, de la tentación y lo problemático» (Ratzinger, 2005: 43-44). Estas consideraciones generales so-

bre el cine de Robert Guédiguian en el contexto del cine postsecular europeo nos invitan a explicar —con más claridad— en qué consiste la tendencia postsecular y, por consiguiente, el llamado cine postsecular.

Robert Guédiguian, un cineasta europeo postsecular

Como su propio nombre sugiere, la tendencia postsecular deriva de una tendencia secular preexistente. Esta última se refiere a una mentalidad forjada desde el inicio de la Era Moderna, según la cual el mundo en el que vivimos ha quedado «desencantado». Como explica Charles Taylor en *La era secular* (2015: 387), este fenómeno se gesta en un nivel teórico, con una nueva ciencia que da al universo un orden (en forma de leyes) que se puede comprender por sí mismo, sin tener que recurrir a un Creador; y en un nivel práctico, con una idea de individuo autosuficiente que se guía por criterios de eficacia y por una razón instrumental. Taylor denomina a esta mentalidad «marco inmanente», y apunta que no consiste en «un conjunto de *creencias* que sostenemos acerca de nuestra situación», sino en «el contexto percibido en el que desarrollamos nuestras creencias» (2015: 397). Esto quiere decir que el marco inmanente es nuestro punto de partida ineludible, «común a todos nosotros en el Occidente actual» (Taylor, 2015: 389); es el horizonte en el que nuestros pensamientos, decisiones y acciones toman forma. No obstante, este marco puede desarrollarse de un modo cerrado o de un modo abierto.

Cuando el marco inmanente se cierra, surge una visión «secularista» del mundo, que se traduce en un conjunto de ideas y prácticas que no solamente persiguen «la separación y diferenciación entre la religión y otras esferas sociales (la política o la ley, por ejemplo), sino que ven el desmantelamiento de la religión como premisa de una sociedad libre y emancipada» (Ungureanu, 2014: 202). Este es el planteamiento clásico de la Ilustración europea, que busca desterrar la religión de la sociedad como condición para que alcance la mayoría de edad.

Un ejemplo de dicho planteamiento lo encontramos al final de *La idea de Europa* de George Steiner. Aquí el autor reduce el cristianismo a «los mitos arcaicos del castigo» y «las sombras de la persecución religiosa», y aboga por lo que llama un «humanismo secular»: «Si puede purgarse de su propia herencia oscura haciendo frente a esa herencia con perseverancia, tal vez la Europa de Montaigne y Erasmo, de Voltaire y de Immanuel Kant pueda una vez más ofrecer orientación», concluye Steiner (2005: 76). Algunos personajes de Guédiguian defienden esta visión del mundo; como el padre de Natacha, en *Mi padre es ingeniero*, quien da una respuesta huraña a las lecturas religiosas de su mujer: «¡Milagros! Pero ¿qué dices de milagros?». Sin embargo, esta visión resulta insuficiente para otras personas, pues no ven en ella espacio «para una auténtica entrega a la humanidad, para una ética del sacrificio más exigente; ni para una idea de un todo mayor», explica Taylor (2015: 391).

Por otro lado, el marco inmanente puede desarrollarse de un modo abierto, ofreciendo una salida a las estrecheces del secularismo. Es aquí donde la mencionada tendencia postsecular encuentra su sitio. En el capítulo final de *Religion in Contemporary European Cinema*, Camil Ungureanu esboza una definición de esta tendencia que merece ser citada de forma completa, pues aporta un valioso sustento teórico para el análisis de las películas de Guédiguian:

La tendencia postsecular pertenece al mismo desarrollo de la modernidad; surge como una reacción de insatisfacción frente a la influyente tradición del ateísmo militante y del secularismo racionalista cimentada sobre la oposición maniquea entre razón y fe, emancipación y religión. En contraste con el secularismo, el postsecularismo contempla la relación entre religión y modernidad como una tensión y, a su vez, como una combinación positiva de interacción y transformación mutua; desde esta perspectiva, las experiencias de trascendencia, conversión, fe, transfiguración y sacrificio no son vistas como monopolio de la Iglesia o de otras instituciones religiosas, sino que pueden ser vitales también para creyentes heterodoxos e incluso para ateos (Ungureanu, 2014: 202-203).

Estas palabras nos ayudan a comprender la singular imagen de la religión mostrada por algunos cineastas europeos contemporáneos, entre los que proponemos incluir a Robert Guédiguian. Según apunta Ungureanu, hemos de entender esta imagen desde la idea de «tensión»: ciertamente, en las películas de Guédiguian no encontramos una adhesión a las creencias del cristianismo, por ejemplo, pero tampoco un rechazo frontal de estas; asimismo, no hay en estos filmes un apoyo a las instituciones religiosas (como la Iglesia), pero sí la búsqueda de una comunidad abierta a todos, fundada sobre vínculos perdurables.

En el caso del cineasta marsellés, esta tensión hunde sus raíces en su propia biografía. El abuelo paterno de Guédiguian, señala Joseph Mai, «era un armenio que había venido a Francia a estudiar teología y residía en Marsella, donde ayudaba al flujo de armenios que huían del genocidio en Turquía». Su madre «venía de una familia católica y antinazi de Alemania, donde conoció al padre de Guédiguian en 1943» (Mai, 2017: 5). Por otra parte, los dos pertenecían a la clase trabajadora y votaban al partido comunista, aunque no hacían militancia política. El futuro cineasta sostuvo, desde muy joven, una visión política del mundo. Fue miembro del Partido Comunista, pero el descontento frente a las concesiones de este a los socialistas de Mitterrand le llevó a abandonarlo en 1980. Un año después Guédiguian estrenaba su primer largometraje, *Último verano* (*Dernier été*, 1981), cuya reivindicación de la clase trabajadora en Marsella —en el barrio de L'Estaque, concretamente, donde el cineasta creció— es una constante que recorre toda su filmografía posterior.

Las películas de Guédiguian retratan a personajes que, en medio de sus dificultades, expresan en sus encuentros cotidianos el anhelo de una utopía, de una comunidad humana amplia y solidaria, «que redefine la familia más allá de la consanguinidad, hacia un grupo de amigos más grande que trabajan juntos para asegurarse los unos el futuro de los otros» (Mai, 2017: 56). Esta forma de comunidad se aleja de la política tradicional y presenta rasgos que podríamos denominar

religiosos, entre los que destaca una visión del ser humano como alguien sagrado. En una entrevista, Guédiguian decía que, si bien es ateo, tiene «una relación religiosa con el mundo». «Todo lo que llamamos religioso —afirmaba el cineasta— es un respeto por la realidad, [...] el respeto de eso es en fin el respeto de hombres y mujeres. Es ahí donde digo que tengo una relación sagrada con el mundo». Más adelante, Guédiguian añadía que las relaciones humanas no pueden sostenerse sin este sentido de lo sagrado, que se expresa en «cosas extraordinarias que la gente hace, unos en relación con otros» (Pérez Colomé, 2003: 37). En última instancia, estas declaraciones constituyen un buen apoyo para enmarcar el cine de Robert Guédiguian en la tendencia postsecular aquí descrita.

Motivos cristianos en los filmes de Guédiguian

Más allá de la biografía del cineasta, el cine de Guédiguian muestra —tal y como hemos adelantado al comienzo del capítulo— una serie de motivos visuales y musicales que se inspiran en la tradición cristiana. Al mismo tiempo, estos motivos interactúan con las acciones de los personajes (y con los conflictos dramáticos que las engloban) mediante una relación de tensión, como dice Ungureanu (2014: 202), de modo que esta interacción transforma los motivos y replantea su significado. Es preciso acentuar, en este punto, el hecho de que la relación del cine de Guédiguian con la religión no discurre en términos abstractos sino específicamente cristianos. Tal y como explica Susan Sontag en su ensayo «Piedad sin contenido», la religión nunca puede entenderse de forma general, sino específica: «Ser religioso exige siempre, en algún sentido, la adhesión (aun herética) a un simbolismo específico y a una comunidad histórica específica» (Sontag, 1996: 328). A continuación, analizaremos algunos motivos cristianos que sobresalen en la obra del cineasta marsellés.



Imagen 2. *El dinero da la felicidad* (*L'Argent fait le bonheur*, Robert Guédiguian, 1992). Cámaras Continentales y France 2 Cinéma.

Darroussin encarna la figura del cura obrero, que lucha sin descanso por la reunificación de su comunidad de vecinos, rota por la discordia. Frente a otros filmes del cineasta, más pesimistas, aquí encontramos una historia disparatada y, al mismo

tiempo, llena de esperanza. Las palabras proféticas del sacerdote sobre la hermandad de los vecinos se cumplirán cuando todos se involucren en un proyecto común: el robo de un banco.

El primer motivo visual que destacamos es la figura del sacerdote católico en *El dinero da la felicidad* (*L'Argent fait le bonheur*, Robert Guédiguian, 1992). Él es el narrador de la historia de una gran comunidad de vecinos en guerra civil —por desempleo, drogadicción y fanatismos, entre otras causas— que, gracias a un disparatado proyecto común (el robo de un banco), logra recuperar el espíritu de unión y solidaridad. En esta película, el cura obrero (véase la imagen 2) actúa como profeta de una utopía —la reunificación de la comunidad— que parece imposible en medio de los enfrentamientos. Vemos cómo este personaje edifica un cobertizo en el patio y desde ahí predica a sus vecinos; aunque, como dice Mai (2017: 51), «el sacerdote es

bastante ineficaz, una suerte de Jeremías, de pie en el patio para sermonear a la gente que está cansada de escucharle». En cierto modo, podríamos decir que el personaje de Guédiguian se inserta en una tradición de cine francés sobre sacerdotes católicos, en la que también encontramos los filmes de Robert Bresson (*Diario de un cura rural*, *Journal d'un curé de champagne*, 1951) y Jean-Pierre Melville (*Léon Morin, sacerdote*, *Léon Morin, prêtre*, 1961). Tal y como apunta Catherine Wheatley, la aparición del sacerdote en estas películas no responde a una intención crítica o satírica, sino a un intento por «comprender la persistencia de la religión en nuestra era postsecular, y en particular su presencia desafiante y a menudo dolorosa en la escena —y en la pantalla— sociopolítica» (Wheatley, 2014: 12). El sacerdote es alguien tan humano como sus vecinos y, al mismo tiempo, representa un orden de cosas que está más allá de las expectativas humanas y, por ello, las desafía constantemente. «El cura, como el comunista o el profesor, son personajes que me interesan por su relación tan fuerte con el mundo y el otro», decía Guédiguian en una entrevista (Derobert; Goudet, 1997: 45).

Los motivos cristianos vuelven con especial fuerza en *Marie-Jo y sus dos amores* (*Marie-Jo et ses deux amours*, Robert Guédiguian, 2002), la historia trágica de una mujer que pretende ser fiel a su marido y, a la vez, mantener una relación amorosa con otro hombre. La película comienza citando las primeras líneas del *Inferno* de Dante: «A mitad del camino de la vida yo me encontraba en una selva oscura, con la senda derecha ya perdida...». Esta cita sitúa la historia de Marie-Jo en un contexto religioso, indicando al espectador que el descamino de la protagonista —su insostenible doble vida— puede ser entendido desde el argumento del descenso a los infiernos. Dicho planteamiento es reafirmado a lo largo del filme mediante las escenas que nos muestran a los personajes desnudos, haciendo uso de una iconografía que nos remite al relato bíblico del pecado original en el *Libro del Génesis*. Aquí encontramos otra clase de utopía, contraria a la que nos presenta *El dinero da la felicidad*: la idea ilusoria de que el amor conyugal, y las relaciones sexuales que nacen de él, pueden

ser compartidos por tantas personas como se quiera. La película rebate esta idea con una técnica de montaje que acentúa «la distancia entre grupos de personas en distintos lugares en tanto que una de las vidas de Marie-Jo interrumpe constantemente la otra» (Mai, 2017: 97).

Junto a las utopías mencionadas, hay otro motivo que no es de naturaleza religiosa, pero adquiere este matiz por cómo es enfocado: se trata del motivo de la maternidad y del nacimiento, que destaca —por su dimensión religiosa— en títulos como *Mi padre es ingeniero*, *Lady Jane* (Robert Guédiguian, 2008) y *Gloria Mundi* (Guédiguian, 2019). Si bien hemos aludido al primer filme en la introducción de este capítulo, es necesario ahondar un poco más en él: como se ha indicado, este filme gira en torno a la esperanza en un nacimiento y, en esa misma medida, en torno a la posibilidad de hablar. Las escenas alegóricas en las que la Virgen María no consigue dar a luz guardan una estrecha relación con las escenas en las que el personaje de Natacha, abrumada por toda la maldad que ha presenciado, no puede hablar. «¿Por qué la llamaron Natacha?», pregunta Jérémie al padre de ella. «Porque es ruso», responde él, un viejo comunista. Entonces, Jérémie le explica que Natacha viene de «Natale», es decir, el «día del nacimiento de Cristo». Y añade que su nombre, Jérémie, significa en hebreo «el que crece, que alcanza a Dios». La fe es el punto de unión entre el nacimiento y la palabra. Esta relación cobra un sentido religioso profundo a la luz de la tradición cristiana, para la que el niño nacido de la Virgen María es la palabra de Dios; tiene asimismo un sentido humano, ya que la palabra hablada es la semilla de una comunidad capaz de acoger a quienes nazcan en ella o vengan de fuera. Así, «en los intercambios comunicativos que están en la base de las relaciones humanas hay una proyección implícita de la fe que trasciende las limitaciones de cualquier pacto, una plegaria mutua implícita que apunta hacia la verdad y la justicia» (Ungureanu, 2014: 209).

Gloria Mundi da al motivo del nacimiento un significado similar. La pequeña Gloria nace en una familia tensionada por las disputas entre sus miembros y por la precariedad laboral que

sufren algunos (Mathilda y Nico, los padres de Gloria, entre ellos). En un encuentro del Festival de Sevilla en 2019, Guédiguian decía que con esta película había querido mostrar cómo en medio de un mundo sumido en la desesperanza —causada por las injusticias de un capitalismo salvaje— puede brillar un rayo de esperanza gracias al nacimiento de un nuevo ser humano.¹ Al igual que en películas anteriores como *À la vie, à la mort* (Robert Guédiguian, 1995) o *De todo corazón (À la place du coeur)*, Guédiguian, 1998), aquí el bebé «representa la esperanza en un camino para avanzar» (Mai, 2017: 73). Además, el motivo del nacimiento adquiere —de nuevo— una dimensión religiosa: podemos apreciarla en la primera escena del filme, cuando Gloria nace en el hospital, y la cámara detiene su mirada asombrada frente a esta criatura indefensa. Estas imágenes ilustran de modo elocuente ese valor sagrado que el cineasta reconoce en cada persona (Pérez Colomé, 2003: 37).

El motivo de la maternidad reaparece en *Lady Jane*, una obra de género *noir* en la que Muriel, una antigua ladrona, pierde trágicamente a su hijo —secuestrado y más tarde asesinado— debido a un ajuste de cuentas. En sintonía con el tono sombrío del *noir*, esta película hace un retrato de la maternidad desde la pérdida del hijo, no desde el nacimiento. Más allá de la mitad del filme descubrimos una breve escena en la que Muriel se encuentra en el interior de una iglesia, contemplando una estatua de la Piedad (la Virgen María sosteniendo en sus brazos a Cristo muerto). «Me gustaría creer que estás en otra parte. Que volveremos a vernos. Pero sé que has muerto», dice ella. En este caso, el recurso a la iconografía cristiana sirve para escenificar el dolor de la madre por la pérdida de su hijo inocente. Tal y como sostiene Jordi Balló en *Imágenes del silencio*, con el motivo de la Piedad «el pasado se nos convierte en presente (la pasión, el sufrimiento, la felicidad perdida), y percibimos también el futuro (la vida que continuará, marcada por esta

¹ El vídeo con las declaraciones de Robert Guédiguian sobre *Gloria Mundi*, en el encuentro organizado por el Festival de Sevilla (11 de noviembre de 2019), está disponible en este enlace: https://youtu.be/iDFsl3_51kc.

pérdida)» (Balló, 2000: 42). Siguiendo la idea de Balló, esta escena anuncia algo que ocurrirá en el futuro. Cuando encuentra al asesino de su hijo, Muriel toma una decisión heroica: tiene piedad del criminal y decide no matarle, acabando así con la espiral de venganza. «Alguien debe parar», sentencia ella.

Frente a estos motivos visuales, cuyo significado nos remite al cristianismo en un sentido amplio, algunas películas de Guédiguian nos hablan sobre la relación entre religión y política en un contexto más específico. Tal es el caso de *Presidente Mitterrand* (*Le Promeneur du Champ de Mars*, Robert Guédiguian, 2015), la cual se distancia claramente —tanto en sus aspectos de estilo como en los actores escogidos— del resto de la filmografía de Guédiguian; fue un encargo del productor Frank Le Wita, que buscaba adaptar una biografía sobre los últimos años de Mitterrand (Mai, 2017: 103). El filme retrata a un anciano que se ve a sí mismo como el último eslabón en una cadena de poder regio —con «arraigo místico», dice aludiendo al escritor católico Charles Péguy— que comenzó en la Edad Media y tuvo su continuación con presidentes como Charles de Gaulle. «Soy el último de los grandes presidentes», afirma. La concepción que tiene del poder descubre su faceta religiosa al comienzo de la película, cuando Mitterrand visita la basílica de Saint-Denis —necrópolis de los reyes franceses— en compañía de Antoine, periodista y biógrafo del presidente. El anciano presidente se acerca a los fríos sepulcros de los monarcas y los acaricia con un gesto de nostalgia (véase la imagen 3). «Al salir Mitterrand de la basílica, admite ser consciente de la supervivencia de la teología política medieval en la historia de la Quinta República, aunque reconoce con amargura cómo ha evolucionado el poder», explica Ludovic Cortade en su estudio sobre esta película. Guédiguian nos presenta, a través de la figura de Mitterrand, una reflexión sobre cómo el poder ha ido perdiendo, progresivamente, sus raíces teológicas, dando paso a una «creciente humanización» y a un «desencantamiento del mundo» (Cortade, 2009: 75). En una escena posterior, un librero habla con Antoine sobre el gusto del presidente por la literatura de Léon Bloy, y cita



Imagen 3. *Presidente Mitterrand (Le Promeneur du Champ de Mars*, Robert Guédiguian, 2015). Film Oblige, Agat Films & Cie y Arte France Cinéma.

La escena en la que Mitterrand visita la basílica de Saint-Denis, donde se encuentran enterrados los reyes franceses, simboliza su viejo ideal del poder, que se remonta a la teología po-

lítica medieval. El gesto con el que el presidente acaricia las sepulturas nos habla de su nostalgia por una forma de entender la política que, según dice, terminará cuando él muera.

una frase enigmática del escritor que usó Mitterrand: «Solo hay una tristeza y es la de no ser santos». Todo el filme está marcado por una visión, no falta de ironía, que oscila entre la nostalgia por un pasado idealizado —la «Francia eterna», cohesionada por una conciencia nacional del origen divino de la realeza— y la crítica amarga a un presente en el que la política más noble ha sido engullida por «la expansión del mercado económico a escala internacional» (Cortade, 2009: 75).

Guédiguian aborda el lado más oscuro de la relación entre religión y política en *Una historia de locos (Une histoire de fou*, 2015). Se trata de un filme ambientado a finales de los años 70, acerca de una familia de armenios católicos (descendientes

de la diáspora tras el genocidio perpetrado por el Imperio otomano) que viven en Marsella y sobre quienes se cierne la sombra de la violencia: el hijo mayor, Aram, decide enrolarse en un grupo terrorista armenio y participar en un atentado contra la embajada turca en París. Podríamos decir que con esta obra Guédiguian vuelve a sus raíces armenias —como ya lo había hecho anteriormente, en *Le Voyage en Arménie* (2006)—, esta vez con la intención de explorar las terribles consecuencias de utilizar la religión para fines políticos. Es especialmente llamativa una escena dentro de una iglesia maronita en la que, tras la irrupción de un grupo de policías franceses, Aram exhorta a sus compañeros a dejar de llorar a sus muertos y emprender la lucha armada: «¡A las armas! ¡A las armas!», gritan todos. Los motivos visuales cristianos presentan aquí un significado opuesto al que tienen en otros filmes de Guédiguian: la venganza y el nacionalismo, frente a la compasión y la solidaridad. No obstante, a lo largo de la película vemos cómo Anouch, la madre de Aram, acompañada por Gilles, víctima del atentado en París, lleva a cabo un viaje interior hacia el perdón, capaz de sanar las heridas del pasado. «No se vive eternamente con ira», le dice ella.

Finalmente, haremos un breve esbozo de algunos motivos musicales —inspirados en la tradición cristiana— que Guédiguian emplea en sus películas. La música actúa muchas veces como clave de interpretación de las escenas. Concretamente, el uso de música sacra parece estar encaminado a subrayar esa «relación religiosa con el mundo» (Pérez Colomé, 2003: 37) manifestada por el cineasta y, también, a establecer un rico diálogo con los motivos visuales antes mencionados. Tal vez sea oportuno acudir en este punto a Robert Bresson, a quien Guédiguian reconoce como uno de los directores que más le han influido, junto con Jean Renoir (Mousolis, 2001). Tanto en *Marie-Jo y sus dos amores* como en *Las nieves del Kilimanjaro* (*Les Neiges du Kilimandjaro*, Robert Guédiguian, 2011) encontramos una cita musical del filme de Bresson *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956). En esta película, Bresson utiliza repetidas ve-

ces el *Kyrie* de la Gran Misa en do menor de Mozart con el fin de sugerir la presencia misteriosa de la gracia divina en las vidas de los reclusos de una prisión nazi. Según explica Paul Schrader en *El estilo trascendental en el cine* (2008: 104-106), en Bresson la música contribuye a moldear el resto de los elementos del filme, provocando la emoción del espectador. En este sentido, *Marie-Jo y sus dos amores* y *Las nieves del Kilimanjaro* usan el *Kyrie* de Mozart para sumergirnos en el desenlace trágico y en los gestos de compasión de una mujer hacia dos niños desamparados, respectivamente. Por otra parte, *El cumpleaños de Ariane* (*Au fil d'Ariane*, Robert Guédiguian, 2014) tiene una escena de carácter onírico en la que los protagonistas lanzan al mar —en un gesto simbólico de liberación— frascos con animales disecados mientras suena el *Stabat Mater* de Pergolesi.

La necesidad ignorada de Dios

Este elenco de motivos visuales y musicales de inspiración cristiana nos invita a ahondar en el papel que desempeña el cristianismo en una sociedad postsecular como la que retrata el cine de Guédiguian. Podría afirmarse que la abundancia de referencias religiosas en la filmografía de un cineasta ateo es, sobre todo, un signo elocuente de esa «nostalgia del absoluto» de la que habla George Steiner (2001: 22) en su ensayo así titulado: «Como nunca anteriormente, hoy [...] tenemos hambre de mitos, de explicaciones totales, y anhelamos profundamente una profecía con garantías». Los personajes de Guédiguian expresan con sus palabras y acciones este anhelo profundo de sentido, aunque —casi siempre— están convencidos de que no es más que un deseo quimérico. A modo de conclusión, detendremos nuestra atención en tres escenas donde los diálogos de los personajes aluden expresamente a esta idea.

En *Marius y Jeannette* (*Marius et Jeannette*, Robert Guédiguian, 1997) el personaje de Justin reflexiona en voz alta sobre

Dios, mostrando un escepticismo que se mezcla —como hemos apuntado— con el deseo de que exista: «Yo creo que Dios existe para quienes creen en él, y no existe para quienes no creen en él», empieza diciendo. Después de una larga perorata, concluye: «Que creamos en él o no, yo pienso que da igual. Lo que le importa es que vivamos en paz todos juntos y que dejemos de pelearnos». En *Mi padre es ingeniero* hay una escena semejante, en la que Natacha explica a una niña, que vive en su mismo edificio, la razón por la que entre las figuritas de su belén navideño siempre falta la del niño Jesús:

[...] normalmente ellos dos tienen un niño. A medianoche, pero mi padre no se lo cree... y mi madre se lo cree a pies juntillas. Por eso, cada año poníamos un belén, para mi madre y, en honor a mi padre, no poníamos el niño Jesús. Un belén laico. Soy como mi padre, pero la historia me parece bonita. Que todos se reúnan una vez, una vez al año, ese día. Están todos, el pueblo, todos sus habitantes, el alcalde, el afilador, el gendarme, el ladrón. Roustido el rico, Vincent el pobre, y el pescador. Todos en armonía... Para vivir juntos, nada más.

La tercera escena es de *El cumpleaños de Ariane*: aquí encontramos al personaje de Jacques —un filósofo despistado al que le gusta leer en voz alta las anotaciones que hace en su libreta— expresando ideas similares a las que hemos señalado en las otras dos películas:

La fuerza de los mitos, paganos o religiosos, es permitir a una comunidad encontrarse ante el vasto cielo, permitir a un grupo de personas que se comunique, en la misma temporalidad, con las fuerzas del pasado y los espíritus salvajes de la tierra. El crecimiento ha alejado al hombre occidental de estos ritos. No hay nada más negativo que el olvido, pero olvidamos. Hoy, el campo solo nos habla de la supervivencia espectral y casi aterradora de lo que fue la belleza del mundo ante el furor devastador del liberalismo.

En general, las palabras pronunciadas por los personajes en estas tres escenas apuntan en una misma dirección: para Guédiguian, la religión —o el espectro que, según estos personajes, sobrevive de ella— tiene aún un papel que desempeñar en la sociedad; cumple con la tarea de cohesionar a los miembros de una comunidad, de recordarles que todos son iguales, y que la mejor meta a la que pueden aspirar es la paz y la justicia social. Esta es parte de la etimología del término «religión», como recuerda Sarah Cooper en su estudio sobre el «humanismo postsecular» de los hermanos Dardenne: «viene de *religiere*, que significa enlazar, juntar, crear vínculos» (Cooper, 2018: 237). Además, la religión permite, como dice el personaje de Jacques, que una comunidad se reconozca a sí misma gracias a un sentido de totalidad que sobrepasa las limitaciones humanas. Este enfoque atraviesa, con distintas variaciones, todos los filmes de Guédiguian; en el fondo, se trata de una reducción de la religión a su dimensión ética, que deja la existencia de Dios como una mera suposición o —con frecuencia— en suspenso. En estas películas «lo religioso no se muestra como tal, sino bajo el ropaje de lo ético» (Bradatan, 2014: 8). Es un ropaje, en cualquier caso, de hechura cristiana, ya que tiene como signo característico el imperativo de amar al prójimo. Los personajes del cine de Guédiguian viven a la espera de Dios; sus palabras, sus acciones, sus conflictos interiores, nacen del deseo de llegar a ese prójimo y ayudarlo en sus necesidades, salvándole de las injusticias que sufre. Pero este deseo siempre queda insatisfecho o, en el mejor de los casos, su cumplimiento pleno es aplazado más allá del final de la película. Es en estas grietas donde podemos adivinar la necesidad que tienen estos personajes de una salvación que no sea solamente de tipo ético, sino religioso. «Si examinara más atentamente el rostro del hombre al que quiere salvar —son palabras de Charles Moeller sobre Albert Camus, que bien podrían aplicarse a Guédiguian— vería en él la necesidad de Dios» (1981: 101).

Bibliografía

- Balló, Jordi (2000): *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine* (trad. Joaquín Jordá), Barcelona: Anagrama.
- Bradatan, Costica (2014): «Introduction: Dealing (Visibly) in «Things Not Seen»», en *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*, Bradatan, Costica; Ungureanu, Camil (eds.), Abingdon: Routledge, pp. 1-10.
- Cooper, Sarah (2018): ««Put Yourself in My Place»: *Two Days, One Night* and the Journey Back to Life», en *Immanent Frames: Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, Caruana John; Cauchi, Mark (eds.), Nueva York: SUNY Press, pp. 229-244.
- Cortade, Ludovic (2009): «The Spatial Evacuation of Politics: Landscape, Power, and the «Monarch» in Robert Guédiguian's *The Last Mitterand*», *Yale French Studies*, núm. 115, pp. 67-79.
- Derobert, Éric; Goudet, Stéphane (1997): «Entretien avec Robert Guédiguian: «Intervenir dans le monde, plutôt que dans l'histoire du cinéma»», *Positif*, núm. 442 (diciembre), pp. 42-48.
- Mai, Joseph (2017): *Robert Guédiguian*, Manchester: Manchester University Press.
- Moeller, Charles (1981): *Literatura del siglo XX y cristianismo I: El silencio de Dios*, trad. Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Mousoulis, Bill (2001): «The World of Robert Guédiguian», *Senses of Cinema*, núm. 17 (noviembre).
- Pérez Colomé, Jordi (2003): «Robert Guédiguian: «Hago películas para cambiar el mundo»», *El Ciervo*, núm. 627 (junio), pp. 35-37.
- Ratzinger, Joseph (2005): *Introducción al cristianismo* (trad. José L. Domínguez Villar y José María Hernández Blanco), Salamanca: Sígueme.
- Schrader, Paul (2008): *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (trad. Breixo Viejo), Madrid: Ediciones JC Clementine.
- Steiner, George (2001): *Nostalgia del Absoluto* (trad. María Tabuyo y Agustín López), Madrid: Siruela.
- Steiner, George (2005): *La idea de Europa* (trad. María Condor), Madrid: Siruela.
- Sontag, Susan (1996): *Contra la interpretación* (trad. Horacio Vázquez Rial), Madrid: Alfaguara.
- Taylor, Charles (2015): *La era secular. Tomo II* (trad. Ricardo García Pérez), Barcelona: Gedisa.
- Ungureanu, Camil (2014): «Final Remarks: What Is the Use of Postsecularism? Conceptual Clarifications and Two Illustrations», en *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*, Bradatan, Costica; Ungureanu, Camil (eds.), Abingdon: Routledge, pp. 199-218.
- Wheatley, Catherine (2014): «Deconstructing Christianity in Contemporary European Cinema: Nanni Moretti's *Habemus Papam* and Jean-Luc Nancy's *Dis-Enclosure*», en *Religion in Contemporary European Cinema: The Postsecular Constellation*, Bradatan, Costica; Ungureanu, Camil (eds.), Abingdon: Routledge, pp. 11-26.