

Extraños caminos

Manuel Arias Maldonado

«¿Significa eso que el cristianismo es para perdedores? ¡Yo estoy harto de poner la otra mejilla!» Así es como un joven veinteañero interrumpe al reverendo Ernst Toller en una de las escenas de *First Reformed*, película recién estrenada entre nosotros con el más vulgar título de *El reverendo*. Se trata del regreso a primera línea de Paul Schrader, esa mezcla única de director, guionista y teórico del cine que empezó a pisar fuerte con el guion de *Taxi Driver* y obtuvo su mayor éxito con *American Gigolo*, entre otros logros de primer orden; logros, todos hay que decirlo, que alternan en su filmografía con piezas arriesgadas pero fallidas y no pocos fracasos. A pesar de un discutible tramo final, *First Reformed* es digna de elogio y se incorpora al grupo de las obras mayores de Schrader. Y lo hace, además, hablando simultáneamente de la condición humana –o de eso que llamamos condición humana– y del tiempo que nos ha tocado vivir. La airada intervención del cristiano de base con que se ha dado comienzo a este texto, realizada en el curso de una reunión en la que una chica había expresado inquietud por el despido de su padre, muestra cómo Schrader ha querido en esta ocasión moverse entre lo trascendente y lo mundano. Es decir: estableciendo conexiones entre ambos. Y de ese hilo podemos tirar, incluso, para presentar una lectura alternativa del populismo contemporáneo.

Nada hay de extraño en el planteamiento de la película, que, una vez más en la obra de su autor, nos presenta a un varón alienado e incapaz de salvar la distancia existente entre su torturada conciencia y la realidad social en la que ha de desplegarse. Esta vez no se trata de un excombatiente metido a taxista en el turbulento Nueva York de los años setenta (*Taxi Driver*), de un camello con insomnio crónico (*Light Sleeper*) ni un paramédico de urgencias (*Bringing Out the Dead*), sino del sacerdote encargado de llevar adelante una parroquia cuya sede es la primera iglesia protestante de origen holandés de Estados Unidos. El reverendo Toller, al que Ethan Hawke encarna de manera sobresaliente, es un hombre torturado: su hijo murió en Irak tras alistarse por consejo suyo y su esposa lo abandonó por esa misma razón. Inmerso en una suerte de búsqueda existencial, Toller decide llevar un diario en el que va dándonos cuenta de sus tribulaciones. Se reflejan en él los dos ejes argumentales de la película, que terminan por converger: de un lado, su labor como consejero espiritual de un joven angustiado por el riesgo de colapso ecológico, a quien trata de persuadir de que acepte el bebé que espera su esposa; de otro, los preparativos para la ceremonia de reconsagración de su iglesia con motivo del 250º aniversario de su fundación. A pesar de su antigüedad, ésta depende del patrocinio de Abundant Life, poderosa congregación local de aspecto profesional que a su vez se financia con el dinero que le suministra Industrias Balq, empresa de la industria papelera allí radicada que exhibe una dudosa trayectoria en el ámbito medioambiental. Por razones que no desvelaremos, Toller termina por abrazar la causa ecológica al tiempo que su salud se deteriora y aumenta su desesperación existencial. Así nos lo revelan el trato brutal que dispensa a Esther, directora del coro de Abundant Life, con la que tuvo un fallido intento de relación amorosa (acaso el personaje más cercano a la Midge de *Vertigo* que

jamás haya dado el cine norteamericano) y su creciente afición al *whisky*. Sólo la cercanía que a veces disfruta con Mary, la esposa del malogrado activista, ofrece algo parecido a una tácita esperanza de redención.

Del modo en que está concebida la película, filmada en digital y presentada en el mismo formato cuadrangular (1.37: 1) que *Ordet*, el clásico espiritual de Dreyer, puede decirse lo mismo que escribía David Thomson sobre *Taxi Driver*:

Me parece que es característico de Schrader que un guion rigurosamente estructurado y racional se ocupe de alguien que ha perdido el control. Su obra tiene algo del estrés organizativo del paranoico.

Ya se ha sugerido que Schrader lleva un teórico dentro. Así viene a recordarlo la oportuna reedición de su célebre trabajo acerca del «estilo trascendental» en el cine, especialmente relevante para el análisis de *First Reformed*. Puede decirse, y su autor lo ha confirmado en las últimas entrevistas, que esta película es la más acabada plasmación fílmica de sus planteamientos teóricos, no obstante visibles en otros momentos de su obra. Una clara prueba del talento de Schrader la brinda el hecho de que [Trascendental Style in Cinema](#) no es otra cosa que su trabajo de fin de máster en UCLA, aparecida originalmente en 1972 cuando su autor apenas contaba con veintiséis años. En unas cartas dirigidas a su hermano Leonard –publicadas hace unos meses por la revista [Film Comment](#)–, puede apreciarse la ambición intelectual del calvinista Schrader. Además de sus primeros acercamientos a la industria y de dejar ver su amistad inicial con Pauline Kael, en ellas cuenta que ha tenido que ponerse a leer a pensadores como Hegel, San Agustín, Croce o Platón para saber algo más sobre la estética de la teología. Y concluye: «Necesita uno mucha educación para percatarse de su propia ignorancia».

Leído casi medio siglo más tarde, el libro conserva su vigencia y se beneficia de una escritura precisa y carente de adornos. Su tesis es que existe tal cosa como un «estilo trascendental» en el cine: un estilo que no es trascendental *en sí mismo*, sino una vía de acercamiento a lo trascendente; un estilo, entonces, que emplea las técnicas del medio cinematográfico para realizar fines trascendentales. A su juicio, este estilo puede identificarse con independencia de los rasgos culturales específicos que adornan la obra de directores procedentes de lugares tan distintos como –por ceñirnos a los que ocupan la versión original de su ensayo– Suecia, Francia o Japón. Pero, ¿qué es aquí «trascendental»? Depende: Schrader dice que puede referirse a lo sagrado, a la experiencia humana de lo religioso o a las acciones o artefactos humanos que lo expresan. El estilo trascendental sería entonces una forma universal de representación, una forma fílmica orientada a la expresión de lo trascendente. Entre sus rasgos esenciales se contarían la maximización del misterio de la existencia, el desdén por las interpretaciones convencionales de la realidad o la estilización de esta última, presentada ante el espectador de manera no naturalista. Pero advierte de que las obras de arte humanas no nos *informan* sobre lo trascendente, sino que son *expresivas* del mismo. Y entre sus distintos tipos se cuenta aquél en que podemos encuadrar *First Reformed*, a saber, las obras que relatan la experiencia humana de lo trascendente.

De los tres autores estudiados por Schrader, tras un primer vistazo, se diría que *First*

Reformed tiene ante todo que ver con Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. Del primero encontramos aquí, sobre todo, el rigor formal de unas composiciones que a veces parecen escenas pictóricas. Del segundo, Bresson, toma el recurso a la forma diarística en un contexto de semiaislamiento, propia de *Diario de un cura rural* (basada en la novela de Georges Bernanos) y la idea de una redención inesperada a través del sentimiento amoroso. Esta funciona, como en otras ocasiones en la filmografía de Schrader, a partir del memorable modelo de *Pickpocket* y su inolvidable exclamación final: «¡Qué extraño camino he tenido que recorrer para llegar a ti!». Homenajead a explícitamente en el desenlace de *American Gigolo*, la frase podría servir como afirmación mística relativa al tortuoso camino que lleva a Dios, pero en *First Reformed* expresa más bien el fracaso de la fe como salvavidas de su desesperado protagonista. Es natural que algún crítico haya hecho referencia a *Los comulgantes*, el drama de 1963 en el que Ingmar Bergman nos relata la angustia de un párroco, también confundido en sus humanas pasiones amorosas, en plena era nuclear. Pero allí donde el director sueco ponía en el centro de esta película el tema terrible del silencio de Dios, que formulado de otra manera conduce a la pregunta sobre el sentido de la fe en un mundo lleno de maldad, Schrader deposita la responsabilidad en los seres humanos. Ahí es donde se encuentran lo trascendente y lo profano: el ideal cristiano sucumbe ante una realidad brutal que conduce a la desesperación del creyente. O, incluso, de quien debe guiar a los creyentes.

Esta tensión entre mundanidad y trascendencia es expresada en la película de distintas maneras. En la reunión de grupo a la que se ha hecho referencia al comienzo, la cólera del joven cristiano de base es una respuesta al argumento de Toller de que fe y prosperidad no van de la mano. Posteriormente, cuando el reverendo lamenta ante el director de Abundant Life que la iglesia se financie con dinero de Industrias Balq mientras el mundo sigue calentándose, éste le replica que es fácil pontificar desde una parroquia que se dedica a vender *souvenirs* y sin necesidad alguna de obtener financiación para seguir adelante. Sobre todo, Toller toma conciencia de la degradación medioambiental del planeta tras sus charlas con el activista Joseph, pero se niega a culpar a Dios o a negar su existencia: la responsabilidad es de los seres humanos e incluso de una Iglesia a la que acusa de permanecer en silencio (aunque el papa Bergoglio ya había publicado su encíclica «verde», *Laudatio Si'*). De ahí que adopte como eslogan, escrito en la puerta de la parroquia, la frase que Joseph le había dirigido durante una conversación: «¿Podrá Dios perdonarnos?»

Toller mismo, encarnado inmejorablemente por Ethan Hawke, está lejos de la santidad. Deprimido por el fracaso de su matrimonio, se conduce brutalmente con su pretendiente Esther: le dice que la desprecia y en ese momento se abre la puerta a una distinta percepción del reverendo. En su breve disputa con el director de Balq, negacionista climático en beneficio de su empresa, éste le reprocha que ande juzgando a los demás sin mirarse antes a sí mismo. Este diálogo trae a la película una de las ideas que Schrader transmitía por carta a su hermano en 1969:

Detesto a aquellos que practican el derecho que Dios les ha dado a juzgar las vidas de los demás. Pero sea lo que sea aquello que Dios da, no nos da ese derecho. Ese derecho nos lo ganamos con nuestra implacable búsqueda y autoexamen.

Ya se ha mencionado que Schrader fue educado en el calvinismo y, aunque no es un hombre religioso, el contraste entre la severidad moral y la laxitud mundana ha formado siempre parte de su cine: es difícil olvidar al empresario encarnado por George C. Scott en *Hardcore*, buscando a una hija fugada que resulta haberse dedicado al cine pornográfico y lo ha hecho, acaso, en respuesta a una educación demasiado represiva. No obstante, Toller intenta mirarse a sí mismo y para eso decide llevar un diario durante un año, si bien duda justamente de su capacidad para completar el ejercicio. Las malas noticias que recibe sobre su estado de salud y su incapacidad para relacionarse de manera pacífica con el mundo –sin llegar, no obstante, a los niveles de anomia de un Travis Bickle– desembocan en un descenso al radicalismo: la búsqueda de una catarsis que operaría como una redención en sentido negativo. Sólo la novedad inesperada –y, a mi juicio, dramáticamente fallida, al menos tal como Schrader decide presentarla– de la redención amorosa logra evitar un desenlace trágico, planteando a cambio un interrogante de orden psicológico: ¿es el fanatismo sobrevenido de Toller una reacción a su malestar vital? ¿Proyectamos sobre el mundo nuestros desórdenes privados? ¿O estos últimos pueden interpretarse ya como un efecto causado por el desorden del mundo?

Decíamos al principio que *First Reformed* puede inspirar –aun oblicuamente– una cierta lectura del populismo contemporáneo. El protagonismo que tienen en la película el cambio climático y la degradación moral asociada a los *lobbies* empresariales apuntan en una dirección distinta a la pura introspección de un sacerdote atormentado. Es decir, la de una escisión en la conciencia de un sujeto moderno atrapado entre los bienes y los males de la modernización, entre sus placeres y sus amenazas, sin más recurso que abrazar un discurso de orden performativo que lleva a escena la ilusión del cambio social. Al centrarse en las figuras paralelas de un activista y un sacerdote, Schrader enfatiza el conflicto que sufren quienes no se conforman con la escenificación de una identidad y demandan una transformación inmediata de lo real. Se trata de un camino pavimentado hacia la infelicidad, como nos mostró ejemplarmente Kelly Reichardt en *Night Moves*, historia de unos activistas medioambientales que dan el paso de la protesta a la acción terrorista. Pero incluso sin necesidad de llegar a esos extremos, interpretar el populismo exclusivamente en términos de nostalgia por un pasado idealizado resultaría, al menos desde el punto de vista sociológico, algo simplista.

Ésa es al menos la posición de Ingolfur Blühdorn y [Felix Butzlaff](#), conforme a la cual sería inadecuado ver en el populismo contemporáneo una reacción contra la segunda modernidad realizada en nombre de la primera. Más bien, sostienen, el populismo articula la reacción de la tercera modernidad contra la segunda, siendo esta última la que comienza con los movimientos contraculturales de los años sesenta y su defensa de la autorrealización personal. Ahora, los individuos persiguen liberarse de las normas culturales heredadas de esa época –renunciando a una identidad en sentido fuerte– mientras conservan altas expectativas acerca de su propia realización, expresión y autodeterminación. Esta tensión se produce, en distintos grados, en el interior de una subjetividad moderna que se convierte en arena para el choque entre normas incompatibles entre sí. Por eso, el populismo hace promesas que no podrá cumplir; promesas que a menudo se limitan al plano del discurso: ofrecen la «regeneración performativa» de la subjetividad individual, facilitando una experiencia mayormente ficticia de la identidad colectiva y la soberanía política. En otras palabras, el populismo

apunta hacia necesidades específicas del sujeto contemporáneo, creadas a su vez por el propio desarrollo social; de ahí la dificultad para combatirlo eficazmente. Para Blühdorn y Butzlaff, el resultado de esta reconfiguración bien puede ser la transformación de la democracia, una vez probada la inadecuación de la forma representativa en las nuevas circunstancias sociológicas.

Pudiera ser. De momento, *First Reformed* nos recuerda que el malestar contemporáneo penetra en todos los grupos sociales; incluso en aquellos que se esfuerzan más conscientemente por levantar un dique de contención compuesto de creencias que llevan siglos en circulación. A diferencia de lo que plantean Blühdorn y Butzlaff, la angustia provocada por el choque entre las expectativas creadas por la segunda modernización de los años sesenta y el reconocimiento de sus límites en la tercera *sí* que puede generar una fuerte nostalgia por comunidades capaces de proporcionar una identidad consoladora. Se trata de un escapismo; una fantasía a tiempo parcial. Es la fantasía de la simplicidad, que contrasta dolorosamente con la complejidad del mundo moderno. Para quienes –por razones de orden psicológico o afectivo– esa fantasía no les funciona, la angustia está asegurada: interpretar literalmente la realidad, y no digamos los discursos sobre esa realidad, conduce al desgarramiento de un individuo impotente para alterarla. Es por eso por lo que la salvación individual es proporcionada aquí *in extremis* por una fantasía distinta, que actúa en el nivel intersubjetivo: la del amor romántico y su promesa de plenitud. Si ese *happy ending* constituye o no un espejismo, Schrader nos lo oculta; la película termina de modo abrupto, dejando a la imaginación del espectador el futuro de su protagonista. En cuanto al joven que rechaza a voz en grito el cristianismo de perdedores, hay que suponer que sigue esperando respuesta.