



TRABAJO FIN DE GRADO

PECADO, REDENCIÓN Y GRACIA. LA INFLUENCIA RELIGIOSA EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE

Alumno Manuel Pereira del Zapatero

Tutor Sebastián Talavera Serrano

Curso Académico 2016-2017

Convocatoria de Septiembre

F. Alumno

F. Tutor

Facultad de Comunicación
Grado en Comunicación Audiovisual
Universidad de Sevilla
2017

PECADO, REDENCIÓN Y GRACIA.
LA INFLUENCIA RELIGIOSA EN EL CINE DE MARTIN SCORSESE

Resumen: El papel de la fe y la religión tanto en la vida personal como en la carrera de Martin Scorsese es de sobra conocido por quienes sienten un mínimo interés por el director, aunque hay veces que su importancia desaparece entre críticas y comentarios que apuestan más por el cliché y la anécdota manida, como su temprana y fallida vocación religiosa, que por la investigación más profunda de hasta qué punto llega ese papel. En este sentido, este trabajo pretende ser un estudio que aglutine los puntos de esta influencia que permean más reiteradamente las películas del cineasta, como son la existencia de una forma irrefrenable de pecado, la búsqueda permanente de cualquier forma de redención o una ausencia total de gracia divina. Los objetos de estudio escogidos son *Malas calles*, *Taxi Driver*, *La última tentación de Cristo* y *Silencio*, obras en las que esas preguntas sobre la fe, cuya única respuesta es la aceptación de un tipo de la misma personal y alejada de dogmas, crean una línea narrativa en el tiempo cuya evolución no es más que otro de los elementos esenciales de su fe y su trabajo.

Palabras clave: cine, estadounidense, religión, catolicismo, cristianismo, Martin Scorsese, *Malas calles*, *Taxi Driver*, *La última tentación de Cristo*, *Silencio*

Abstract: The role of faith and religion in Martin Scorsese's personal life and career is perfectly well known by those who feel a minimum of interest in the director, although some times his importance disappears between critiques or comments that bet more on the cliché and the overused anecdote, like his early and failed religious vocation, than by deeper investigations of the extent of this role. In this sense, this work pretends to be a study which binds together the points of this influence that permeate repeatedly the directors' films, such as the existence of an unstoppable form of sin, the permanent search for any form of redemption or a total absence of divine grace. The objects of study are *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *The Last Temptation of Christ* and *Silence*, works in which those questions about faith, whose only answer is the acceptance of a personal and far from dogmatic type of, create a narrative line in time whose evolution is but another of the essential elements of his faith and his work.

Key words: cinema, American, religion, catholicism, christianity, Martin Scorsese, *Mean Streets*, *Taxi Driver*, *The Last Temptation of Christ*, *Silence*

Índice

1. Marco contextual	3
2. Objetivos y metodología	6
3. La influencia religiosa en el cine de Martin Scorsese	9
3.1. <i>La dualidad en el cine de Scorsese.....</i>	9
3.1.1. El conflicto de la dualidad representado en <i>La última tentación de Cristo..</i>	10
3.1.2. La aceptación de la dualidad en los personajes protagónicos	12
3.2. <i>Las interferencias de la condición humana en la religiosidad</i>	15
3.2.1. Los ecos de la Pasión lejos de Galilea: tentación y tribulación.....	17
3.2.1.1. Pecado, culpa y dolor en <i>Malas Calles</i>	18
3.2.1.2. La verdadera naturaleza de las tribulaciones de fe en <i>Silencio</i>	20
3.2.2. Travis no baila con nadie: el hombre solitario de Dios	25
3.3. <i>El dogma personalizado y la fe vivida a través de la egolatría</i>	28
3.3.1. El camino religioso tergiversado del falso mártir.....	29
3.3.2. La libre interpretación del ángel vengador.....	31
3.4. <i>La redención como única forma de descubrimiento personal</i>	34
3.4.1. La confusión entre ayuda y penitencia de Charlie.....	35
3.4.2. Abandonar la fe para encontrar la redención: el caso de <i>Silencio</i>	37
3.4.3. La redención como camino de ida y vuelta en <i>Taxi Driver</i>	40
3.5. <i>La ausencia de gracia y el final irresolutivo.....</i>	42
4. Conclusión.....	46
5. Referencias bibliográficas.....	49

1. Marco contextual

No creo que esto vaya a salir nunca de mi sistema. Creo que simplemente estoy demasiado obsesionado con ello. Demasiado fascinado con la fe, con el concepto de amar y con cómo deberíamos vivir nuestras vidas. (Scorsese, 1988, citado en James, 1988)

Scorsese pronunciaba estas palabras en una entrevista para el New York Times con motivo del inminente estreno de su última película, *La última tentación de Cristo* (*TheLastTemptation of Christ*, 1988). Con ellas, el director norteamericano condensaba el sentido religioso que ha dominado toda su vida y su cine desde su juventud, a la vez que intentaba mostrar la credibilidad de un hombre profundamente religioso que realizaba una película en forma de reflexión sobre esa fe que siempre le fascinaría. En esta entrevista se puede ver a un Scorsese fatigado de toda la polémica levantada por los fundamentalistas religiosos desde muchísimo antes de la producción de la película, que arrastraría hasta su estreno, pero con una determinación solo a la altura de su fe. Por un momento, Scorsese deja de lado la defensa de su película como prueba de fe para centrarse en la defensa de su propia fe, pues las críticas de los fundamentalistas a *La última tentación de Cristo* como una obra subversiva y sacrílega, y su consecuente desacreditación, no son más que, en última instancia, una desacreditación de su fe personal, algo que nadie debería juzgar más que él mismo. Y su juicio es, si bien no explícito, bastante elocuente: “La filosofía de Jesús es obviamente el único camino en esta vida” (1988, citado en James, 1988). Es esta sencilla frase la que podríamos tomar, si tuviésemos que hacerlo, como única necesaria para comprender la religiosidad de Scorsese, más allá de las continuas revisiones de sus películas y los hechos manidos sobre su temprana vocación y educación religiosa.

La espiritualidad inunda todas las películas de Scorsese de una forma más o menos religiosas, aunque siempre como respuesta a una representación de unos asuntos concretos relacionados con las creencias (Schickel, 2011, citado en Lauder, 2012). Puede que sea en las que para el espectador medio pase más inadvertido, pero es precisamente en algunas de sus obras más alejadas de la temática religiosa explícita, y con un tratamiento más crudo y violento, donde se entiende finalmente el grado de religiosidad que alcanza el director en la realización de sus películas. La simple realización de ellas ya es una muestra de fe en sí, hasta el punto en el que “se convierte

en una experiencia religiosa para aquellos que la ven” (Ostwalt, 1995, citado en Ellis, 2016, p.7). Quizá no sea una experiencia agradable a veces por las formas de su representación, como la definición de “neurótico” que da Baugh al tratamiento de Scorsese de los Evangelios bien ejemplifica (Baugh, 1997, citado en Lindvall, 2004), pero sí una experiencia que puede llegar a transformar a aquellos que estén “abiertos a la transformación” (Ellis, 2016, p.7). Así, la representación de Scorsese de todo lo que se aglutina como “lo religioso” puede no ser lo más ortodoxo que se pueda encontrar, pero es una representación tan creíble como personal e intrínseca al director es, respuesta directa de su vida en las calles. En este sentido, el crítico Schickel escribe que “tal y como la violencia que observó de niño está presente en sus películas, así lo están sus jóvenes anhelos de creer” (Schickel, 2011, citado en Lauder, 2012) y la mayor fuerza de un elemento que del otro en la calle es lo que justifica una mayor o más fuerte representación del mundo material que del mundo trascendental (Lauder, 2012), pese a su deseo inextinguible de esa trascendencia y a su eterna búsqueda de la misma con cada nueva película.

Esa educación religiosa de la juventud de Scorsese, reseñable por ejemplo en las representaciones presentes en *La última tentación de Cristo* (Mahan, 2016), como primer motor de su búsqueda espiritual en el cine se debe estudiar en un contexto de religiosidad concreta para entenderla fuera del estándar que se manifiesta en sus películas. Dejando de lado las obvias referencias bibliográficas sobre su temprana vocación al sacerdocio, más tarde reprendida por los propios sacerdotes, debemos centrarnos directamente en el papel prominente que tendría la Iglesia a un nivel más cercano y personal. Así, debemos subrayar la importancia de la Iglesia como refugio espiritual más que como objetivo vocacional. La grandiosidad del interior de la Antigua Catedral de San Patricio sirve como metáfora de ese refugio (Elie, 2016), el cual aportaba “otra manera de pensar fuera del mundo cerrado, oculto, aterrador y difícil” en el que creció el director (Scorsese, 2016, citado en Elie, 2016). Una confianza basada en “el sentido de lo que predicaban y enseñaban”, y que le proporciona un equilibrio con el mundo de las películas, también bañado por el catolicismo, en este caso del neorrealismo italiano (Elie, 2016). La figura de Francis Principe, sacerdote en el barrio, terminaría por equilibrar ese binomio “fe y cine”, ejerciendo una influencia en el joven Scorsese que le otorgaría una “apertura” en ese mundo viciado en el que vivía, asegurándole que “no había por qué vivir la vida siguiendo en ese bucle cultural” ni

“por qué casarse a los 21” y que había vida más allá de la violencia y los trapicheos de la Little Italy en la que creció (Scorsese, 2016, citado en Elie, 2016).

Ese equilibrio, que llegaba a lo físico como el mismo Scorsese afirma que relajaba la velocidad con la que vivía a causa del asma (2016, citado en Elie, 2016), es el que permeará toda su forma de hacer cine. Y de esta forma, más allá de significar un alejamiento de su original vocación religiosa, la dedicación de su vida al cine parece el verdadero cumplimiento de esa vocación, quizá de la única forma en la que la podía cumplir, una forma de redención que “le ha mantenido vivo y le ha salvado en más de una ocasión (Miró, 2017). Esto adquiere un mayor significado cuando el mismo Scorsese admite que se convirtió en director para aparte de expresar su personalidad, “expresar su relación con la religión” (Scorsese, 1988, citado en James, 1988). Así, todo su cine se convierte en religioso en alguna manera y de esa misma manera hacer cine es su respuesta final a la pregunta interminable sobre la fe, “un acto de fe” en sí mismo, como define ser *La última tentación de Cristo* (James, 1988), el más explícito de todos que se puede resumir en una respuesta sentenciadora a la pregunta de por qué quería hacerla: “para conocer mejor a Jesús” (Scorsese, citado en Thompson et al, 1990).

Quizá por el sufrimiento más que el alivio que significó sacar adelante *La última tentación de Cristo*, quizá por la búsqueda incesante de respuestas de una mente demasiado acelerada, Scorsese “sigue buscando a Dios en cada título y mostrando sus dudas” en cuanto a todo lo religioso (Zurro, 2017). Veintiocho años después de la polémica película, y tras décadas en su cabeza como su proyecto soñado, Scorsese ha vuelto a intentar poner en pie un nuevo acto de fe con el que, aunque no logre contestar a las preguntas, llegue a acercarse un poco más a esa trascendencia que parece negársele en un destino, parece, marcado por la búsqueda. Si por fin lo ha conseguido o no solo queda a su juicio personal, aunque en este trabajo intentaremos poner sobre la mesa todas esas preguntas planteadas en torno a la espiritualidad, la fe, el cristianismo y la religiosidad en sí, así como sus posibles respuestas, en su camino hasta aquí.

2. Objetivos y metodología

El principio desde el que debemos pivotar nuestros objetivos, se encuentra en el hecho de que la temática religiosa, con la que queremos aglutinar todos los aspectos que tocan este trabajo, tiene de por sí una extensión inabarcable en su forma de representación cinematográfica. Con más razón, en concreto la longeva filmografía de Scorsese ofrece una variedad de puntos de vista sobre esta temática, y de una profundidad tal, que en un trabajo de esta índole resulta imposible y de poca utilidad práctica tratar esos aspectos en su totalidad. Así pues, realizar una panorámica de ese alcance espiritual y religioso del cine de Scorsese es el objetivo general de este trabajo, deteniéndonos pormenorizadamente en los ejemplos concretos que mejor representan esa totalidad en lugar de intentar hacer un resumen de cada caso. Estudiar y analizar la filmografía del director en busca de esta concreción que nos ayude a ir a la generalidad, será el punto de partida a partir del cual debemos señalar los siguientes objetivos concretos:

a) Identificar aquellos temas relacionados, explícita o implícitamente, con una temática religiosa y desarrollados con una profundidad de contenido mínima, a partir de lo cual relacionar:

- Estos temas con el origen dogmático del que provienen estos temas, para exponer cómo entiende, coincide y disiente sobre estos temas el director con la base de sus propios valores y juicios.

- Entre sí los distintos tratamientos o puntos de vista que adquieren esos temas dentro de la propia filmografía del director, mostrando una variedad de opiniones o argumentos respecto a un mismo tema.

b) Ejemplificar esas relaciones externas e internas con la fuente directa que resultan las películas con el objetivo de ofrecer un trabajo lo más gráfico posible.

c) Contrastar opiniones ya fundamentadas sobre esa reflexión respecto a temas como la fe, la espiritualidad, la moral o la religiosidad que se realiza en la filmografía de Scorsese.

e) Teniendo en cuenta todo el tratamiento temático, trazar una hipotética evolución de la postura del director respecto a estos temas con el paso del tiempo y sus sucesivas incursiones cinematográficas.

A partir de una obvia documentación y búsqueda de referencias textuales previas (estudios críticos, entrevistas, trabajos especializados, etc), la metodología llevada a cabo en este trabajo tiene como punto cardinal el visionado de la filmografía de Scorsese con el objetivo de contrastar esa documentación con las imágenes y tratar de ir un poco más allá en el estudio. Este visionado se llevará a cabo en tres fases respondiendo a: primero, la elección de una parte de esa filmografía; segundo, la delimitación de los temas tratados que se desarrollarán más tarde; y tercero, el análisis pormenorizado de esos temas en las películas seleccionadas.

La primera fase de visionado responde a la necesidad de acotar el objeto de estudio ante la desmesurada extensión de la filmografía del director para este trabajo. La primera decisión en este sentido, es tomar seis películas, divididas en tres grupos para facilitar la organización de los temas y su evolución en cada grupo e intentando representar la totalidad de las puestas en escena habituales del director. Estos tres grupos son los siguientes:

- a) Películas con temas religiosos explícitos: *La última tentación de Cristo*, *Silencio*(*Silence*, 2016).
- b) Películas con temas religiosos menos explícitos a través de un personaje preponderante: *Taxi Driver*(*Taxi Driver*, 1976), *El cabo del miedo*(*Cape of Fear*, 1991).
- c) Películas con temas religiosos menos explícitos a través de un contexto preponderante: *Malas calles*(*Mean Streets*, 1973), *Uno de los nuestros*(*Goodfellas*, 1990).

Con esta selección, se cumplirían esos objetivos de tratar de cubrir toda la filmografía en cuanto a lo que a años de producción y temática se refiere, a partir de una serie de películas que resultaría la mejor representación de cada grupo. No obstante, aun con esta selección, el estudio seguiría siendo demasiado extenso, por lo que a partir de los consejos del tutor se decide seguir con la agrupación de películas aunque eliminando dos de ellas. De esta forma la selección final sería:

- a) Películas con temas religiosos explícitos: *La última tentación de Cristo*, *Silencio*.
- b) Películas con temas religiosos menos explícitos a través de un personaje preponderante: *Taxi Driver*.

- c) Películas con temas religiosos menos explícitos a través de un contexto preponderante: *Malas calles*.

En cuanto a la organización de las ideas temáticas surgidas tras el segundo visionado, se seguirá un elemento fundamental en la religiosidad entendida por Scorsese. Aplicaremos el dogma calvinista de la Trinidad compuesta por el pecado, la redención y la gracia, que su colaboración con el guionista Paul Schrader acabaría aportando a algunas de sus películas (comenzando por *Taxi Driver*). En este sentido, el trabajo se dividirá según los tres elementos de esa Trinidad de la siguiente forma: segundo y tercer puntos (pecado), cuarto punto (redención) y quinto punto (gracia). El primer punto servirá como puesta en contexto para entender cada uno de esos elementos desde el punto de vista del director mediante el tratamiento de un tema base de toda su filmografía: la dualidad del ser humano.

Más que un estudio individual e independiente de cada película, y al basarnos en ideas temáticas concretas, lo que se pretenderá en el presente trabajo es relacionar las mismas entre sí, tomando como punto de partida *La última tentación de Cristo* y tratando de trazar lazos a través de ellas hasta llegar a *Silencio*, al ser la última referencia del director y formar parte del mismo grupo que la ya mencionada como punto de partida.

3. La influencia religiosa en el cine de Martin Scorsese

3.1. La dualidad en el cine de Scorsese

La doble sustancia de Cristo siempre fue para mí un misterio profundo e impenetrable. [...] Todo hombre participa de la divina naturaleza, tanto en su carne como en su espíritu. Por ello el misterio de Cristo no es sólo el misterio de un culto particular, sino que alcanza a todos los hombres. En cada hombre estalla la lucha entre Dios y el hombre, inseparable del deseo de reconciliación. [...] Lucha entre la carne y el espíritu, rebelión y resistencia... (Kazantzakis; 1960; p. 1)

La primera clave para entender la religiosidad inherente a la filosofía de Scorsese es entenderla como una religiosidad cimentada en el conflicto y el movimiento constante que supone el mismo. A pesar de lo que pueda parecer a primera vista, esta no es una religiosidad independiente de los preceptos cristianos, ya que toma como principal pilar una de las verdades base del cristianismo, como es el dogma de la dualidad de Cristo decretado por el Concilio ecuménico de Calcedonia del año 451: la realidad de un Cristo mitad humano y mitad divino, completamente humano y a la vez completamente divino. Mucho se ha debatido sobre su acierto o no a la hora de tratar ese lado humano, pero es una realidad que tiene su precedente bien fundamentado en el carácter dogmático del mismo.

Es el conflicto derivado de esa dualidad, el que ocurre en la figura de Jesús tal y como lo retrató el director en *La última Tentación de Cristo* (basada en la novela de Kazantzakis) al verse continuamente enfrentadas su parte humana y su parte divina, la que subraya la suerte de todos los protagonistas de su obra. En sus películas, la lucha entre carne y espíritu lleva a esos personajes a recorrer los caminos de la tentación y el pecado, siendo una lucha voluntaria o involuntaria, pero siempre obligándolos a buscar una forma de actuar moralmente en un “mundo de moral difusa” (Bliss, 1995 citado en Lindvall, 2004), o al menos bajo su propio juicio. La redención será la única forma de aliviar ese conflicto que les lleva a moverse en el límite entre las dos mitades. Esta es la importancia de la dualidad en la religiosidad, y por tanto en la obra, de Scorsese, el verdadero motor de las acciones de gran parte de sus personajes en cuanto a su

naturaleza de conflicto vital, teniendo en el Jesús de *La última tentación de Cristo* su ejemplo más explícito y universal.

3.1.1. El conflicto de la dualidad representado en *La última tentación de Cristo*

Como bien señalan Carolyn D’Cruz y Glenn D’Cruz (2008), toda la filmografía de Scorsese gira en torno a este “conflicto entre lo sagrado y lo profano, el cuerpo y el espíritu” (p.94), pero si queremos buscar un punto de inicio a partir del cual entender su forma de poner en escena ese conflicto, deberíamos empezar por *La última tentación de Cristo*. La elección de la película de 1988 como pivote central, se debe, además de tratarse del ejemplo más evidente e inmediato, al hecho de ser la película en la cual se pueden encontrar todos los trazos de la religiosidad que pueden desprenderse de todas las demás (Caputo, 1989), y por tanto una forma de aglutinar todas esas formas en las que se presenta el conflicto.

Para empezar a entender el tratamiento de la dualidad del Jesús representado por Scorsese debemos tener en cuenta las ideas religiosas primeras del director. Esto es un concepto de Cristo totalmente alejado del que se ha acabado imponiendo en la cultura occidental, un concepto cuyo lado divino se come al humano. La importancia del hecho de que esas ideas encontraran en la novela de Kazantzakis una identificación mucho más fuerte que con cualquier otra fuente religiosa lo hace aún más relevante. Aquel concepto será el que el director tratará de derribar “desoccidentalizando” la historia de Jesús y combatiendo todas las ideas ya asentadas sobre la misma a través de elementos totalmente alejados del imaginario colectivo, tales como el tratamiento de los personajes, los vestuarios o la música (Mahan, 2016). Así, Kazantzakis hizo de su relato, contemplador sobre todo del lado humano de Cristo tal y como fue decretado en el Concilio de Calcedonia, la plasmación perfecta de las ideas religiosas que Scorsese tuvo desde siempre, pero no conseguía unificar del todo con lo que se predica en la Iglesia, dándole al director un cuadro sobre el que pintar esas inquietudes personales. En palabras del propio Scorsese (1988): “Ha estado en mi cabeza desde que era un niño – cómo rodaría escenas sobre Jesús. He pensado en ello durante 30 años. [...] Siempre me he preguntado - ¿cómo habría sido estar en una habitación con Él?”. Esta es la pregunta a la que respondería Scorsese una vez pusiese en pie la titánica tarea que supuso la producción de *La última tentación de Cristo*. La respuesta, por supuesto acorde a la personalidad única del director, será esa vuelta de hoja al tratamiento que siempre se le

ha dado a Jesús en el cine hollywoodiense, un tratamiento demasiado divino excluyente por completo de su humanidad (Corliss, 1988a, 1988b; Forshey, 1988; Meredith, 1988; Morris, 1988; Singer, 1988 citado en Snee, 2005). El objetivo del director sería siempre evitar “un Cristo que brille en la oscuridad” (1988) y “alguien con quien sentarse, cenar o tomar algo” (David Thompson, Ian Christie, 1990 citado en D’Cruz et al., 2008). Esto es, compensar ese lado divino en el que se exceden muchas producciones anteriores a la suya a través de un retrato más humano de Cristo, con sus tentaciones, sus miedos y sus dudas, y presentando esa dualidad a través de la confrontación que supone la aceptación de Jesús como hombre de ese otro lado divino. En última instancia, la tarea del Cristo de Scorsese para liberar a la humanidad del pecado tiene más que ver con la aceptación de esa dualidad que con “predicar o curar” (Mahan, 2016). La confrontación que surge de la aceptación de su divinidad, como forma de aceptar totalmente esa dualidad, tiene como base dos elementos claves de la debilidad humana en la lucha: las tribulaciones de fe y los riesgos de la tentación (Mahan, 2016).

Por un lado, el Jesús de Scorsese no solo dudará de su fe como cualquier ser humano, sino que lo hará de su papel de Mesías. Sus tribulaciones tienen como origen la ambigüedad de la llamada de Dios, y a partir de ésta la duda de si el llamamiento que siente Jesús a ser el Mesías es Dios hablándole directamente o el diablo conduciéndole a la tentación a través de la herejía de autoproclamarse Mesías (D’Cruz et al., 2008). En este sentido, no adquiere ninguna ayuda de su mitad divina para su aceptación y la reconciliación de las dos partes, sino que precisamente ella llamará continuamente a la lucha, como quien tiene que ganarse el puesto aun siendo suyo desde el principio. Esta es la idea central del Jesús puramente humano con la que Scorsese reconcilia su figura con el verdadero sacrificio que supone la aceptación de su muerte para la salvación de todos los hombres, y con ello lo acerca al verdadero concepto cristiano de la dualidad más de lo que todas las críticas recibidas en su momento por ser un “Jesús blasfemo”, podrían entender. Con esto nos referimos, a que si Jesús no hubiese sufrido en su lado humano completamente todo el conflicto derivado de su llamada divina, todas las dudas sobre ser el auténtico Mesías, todas las tentaciones y todo el dolor que le tenía preparado la Pasión su actuación no habría sido un verdadero sacrificio, sino solo una jugada ensayada y sin dolor para su lado divino (D’Cruz et al., 2008). De esta forma, Jesús se ganará su lado divino y superará el conflicto a cambio de destrozar literalmente su lado humano como única forma de aceptación de su dualidad.

El otro elemento y completo protagonista de la película es la tentación. Aunque la duda se entiende como una tentación más, puesto que conduce al posible pecado, el concepto de tentación del que hablamos es mucho más terrenal y unido al lado humano de Cristo. Es el elemento que lo perseguirá hasta el final y la última gran prueba que tendrá que pasar para ganarse su puesto divino. Con esto nos referimos, a la ensoñación que sufre Jesús momentos después de ser crucificado. Pese a perseguirle durante toda la película, sobre todo en su estancia en el desierto (a través de una simbología bastante bíblica basada en la visita de una serpiente, un león y una llamarada de fuego), el diablo hace honor a su amenaza de que volvería y lo hace al pie de la cruz en forma de ángel. Allí convencerá a Jesús de que todo ese sufrimiento es solo una prueba y ya la ha superado, que no es el verdadero Mesías y que una vida normal le está esperando. Realmente, esta es la mayor tentación que persigue a Jesús toda la película, una vida normal como forma de dejar de lado todo el conflicto que conlleva su aceptación de ser el Mesías, una liberación de ese sufrimiento y responsabilidad. Aunque no queda del todo claro si para Jesús es más importante tener esa vida normal en sí o lo que ella significa (la simple liberación de su tarea como Mesías y por tanto del trabajo de aceptar algo más allá que su existencia humana). Lo que sí es cierto, es lo que comentábamos antes como su mayor tentación. Pese a estar cerca de sucumbir, en el último momento Jesús se arrepiente y ruega que Dios lo vuelva a aceptar como su hijo, decidido de una vez por todas a cumplir con su misión. Esta es la forma en la que el conflicto acaba, primero con la superación de la tentación y segundo con la eliminación de cualquier duda de que él es el elegido. Así pues, igual que solo la muerte de Cristo promete la salvación, también es la única forma de superación del conflicto de la dualidad, siendo esto imprescindible para alcanzar lo anterior.

3.1.2. La aceptación de la dualidad en los personajes protagónicos

Esta resolución del conflicto de la que hablamos en el caso de Cristo parece perseguir su propósito como eje central de la religiosidad de Scorsese, y así siguiendo una estricta forma de ser cristiana acaba sirviendo de ejemplo en la forma de actuar del resto de personajes de su cine. En este sentido, ningún otro personaje luchará por esa aceptación entre una parte humana y una parte divina, pero sí sufrirá los inconvenientes de su condición humana, además de un conflicto derivado de una mentalidad con una parte religiosa y una parte mundana. Según Deacy (2002), los personajes de Scorsese pueden

no buscar una vida religiosa, pero sí seguir una cierta metodología religiosa en su forma de actuar como seres humanos que están inmersos en un conflicto innato a su condición y que acaba relacionándose con la forma de actuar de Cristo en ese mismo conflicto. Esto se refleja tanto en la lucha de Charlie (*Malas calles*) a la hora de conjugar sus creencias religiosas con una vida en la calle llena de pecados y tentaciones; en la de Travis Bickle (*Taxi Driver*) buscando una forma de limpiar al mundo de sus pecados mientras se redime a sí mismo; y en la de Rodrigues (*Silencio*) intentando encontrarle el sentido a la verdadera fe mientras todo parece convencerle de que no hay ninguno.

Al hablar de estos cuatro personajes, tenemos que diferenciar entre aceptación y resolución del conflicto. De todos ellos, el único que llega a una resolución del conflicto de la dualidad, obviamente por su condición divina, es Cristo a través de su propia muerte, precisamente a partir de su aceptación. Los otros tres solo podrán optar a una aceptación (consciente o inconsciente) de la misma, pero no llegarán nunca a su resolución debido a la interferencia de su condición humana. Esta es la parte fundamental del conflicto como motor de la acción en el cine de Scorsese, el personaje se da cuenta de la existencia de ese conflicto, pero no encuentra la forma de solucionarlo, y en ese momento ya es demasiado tarde. Entendiendo pues la aceptación como el momento en el que el personaje es consciente de la dualidad y la resolución como el momento en el que esa dualidad deja de significar un conflicto, intentaremos interrelacionar estos cuatro casos.

Comenzando por el caso de Jesús, tanto la aceptación como la resolución de la dualidad ocurren al mismo tiempo. La complejidad de este personaje reside, como hemos dicho, en toda la carga de la condición humana que conlleva su naturaleza, pero teniendo que aceptar una carga mayor que es la divina. La particularidad respecto a los demás es que el proceso que el personaje vive hasta su aceptación es progresivo, hasta acabar en la aceptación completa como resolución. Lo que obstaculiza esa aceptación es precisamente las tribulaciones que le asaltan a lo largo del camino. Pese a que el personaje es consciente de la dualidad bastante pronto en su estancia en el desierto, donde le asalta permanente la tentación y tras superarla vuelve aceptando su papel como Mesías, la existencia de una última tentación le hace incapaz de aceptarla, acabando confluyendo el camino de aceptación y resolución en la cruz, donde morir significa tanto la aceptación de su lado divino como la resolución de un conflicto que tiene su aceptación como necesidad última.

A diferencia de Jesús, en *Malas calles* Charlie es consciente de esa dualidad desde el principio, ya que su misión es tratar de seguir sus creencias y el dogma de la Iglesia de la forma más fiel posible (siempre a través de su interpretación personal) aun viviendo en un ambiente que lucha constantemente por impedirlo en la forma de drogas, violencia y personajes que encarnan la tentación y el pecado. Charlie es un personaje “entre la santidad y la tentación, lleno de contradicciones y que inevitablemente tiene que pasar por algún tipo de infierno para encontrar un posible cielo” (Sala, 1998). Esta es la esencia de su dualidad, el conflicto entre su religiosidad y la agresividad necesaria para sobrevivir en la calle, la misma lucha entre cuerpo y espíritu de la que ya hemos hablado en *La última tentación de Cristo*. Aquí la diferencia es que esa lucha se lleva a cabo desde una condición completamente humana, y quizá por ello incluso su parte espiritual le impide mantener esa religiosidad debido a una malinterpretación de las enseñanzas cristianas que le llevan a redimir sus pecados de una forma puramente terrenal. Esta forma es ayudar a Johnny Boy, quien le arrastra continuamente a la tentación y a salirse de su camino. Aunque Charlie lo intente evitar y “de paso” ayudar a Johnny, son esos métodos los que le alejan aún más de la parte espiritual. Finalmente, Charlie llegará a esa aceptación de la dualidad dándose cuenta de lo equivocado de su forma de actuar para vencer el conflicto de la dualidad, aunque obviamente no será capaz de solucionarlo.

Será en *Taxi Driver* donde la dualidad se encuentre más enterrada debido al punto de vista difuso que nos ofrece la mente del protagonista. Travis Bickle actúa como un ser movido por un impulso divino, él se siente el responsable de redimir a toda la ciudad del pecado y la perversidad (Bartleby), ya que parece ser el único entre toda la sociedad que tiene la claridad de mente para ver toda esa perdición a la que va encaminada la humanidad. En su caso, nunca llegará a ser consciente siquiera de la existencia de una dualidad y por tanto de discernir entre las dos partes. La soledad como motor de su condición humana es lo que le lleva a esa aniquilación de toda parte espiritual o terrenal con el fin de seguir sus propósitos, que aunque no se presente del todo explícito está bañado en cierto matiz religioso. El matiz justo para entender esa determinación a ser el salvador (Bartleby), que sería, igual que con Charlie, algo digno de admiración si no fuese por ser un impulso dominado íntegramente por una egolatría fruto de esa condición. Esa lucha externa por redimir a los demás será un reflejo, como en el caso de Charlie, de redimirse a sí mismo, y la única forma de ello será cualquier inhabilitación

de la dualidad, ni aceptación ni resolución, solo encerramiento en una condición humana que se acaba devorando a sí misma.

Finalmente, en *Silencio* parece que se cierra ese círculo abierto en *La última tentación de Cristo*, con un camino de religiosidad especialmente marcado por la dualidad de la misma forma que en el personaje de Jesús. Como una historia renovada de la pasión, el viaje de Ferreras a Japón con el objetivo de buscar a su maestro se convierte en un viaje, a pesar de con la ligera respuesta de Dios en un principio, marcado de principio a fin por las tribulaciones. Es en esas dudas sobre el camino de Dios ante la brutalidad con la que este responde a la fe de sus fieles donde encuentra la mayor dificultad para la aceptación de esa dualidad. Ver como a su alrededor muere una multitud de gente inocente como prueba de su fe sin ni siquiera ser consciente de esa dualidad, es lo que hace a Rodrigues aceptar su propia dualidad en un camino que no es más que la comprensión de la verdadera fe. Se trata pues de un conflicto cuyo origen se encuentra en el exterior, pero que termina teniendo consecuencia en su interior. Realmente, en los fieles que mueren para evitar apostatar no hay, a la vez que ninguna aceptación, ningún conflicto de dualidad, solo un convencimiento mortal de su lado espiritual. Es en Rodrigues donde se despliega sin embargo todo ese conflicto, una lucha brutal entre sus creencias y la duda tan determinante que encierra la condición humana como poco lo es los límites de sufrimiento de los que es testigo.

3.2. Las interferencias de la condición humana en la religiosidad

Hay tantos obstáculos entre nosotros y el espíritu. (Scorsese, citado en Elie, 2016)

Como hemos explicado en el punto anterior, el factor determinante en el conflicto de la dualidad es la condición humana de los personajes, que acaba controlando sus impulsos sean cuales sean sus intenciones. La única y obvia excepción será Jesús, quien sorteará todos esos impulsos hasta lograr superar su dualidad, pero aun así desde una condición completamente humana. De hecho es este retrato excesivamente humano el reprobado por determinados críticos, quienes alegan una disminución de la representación del lado divino hasta el punto de “reflejar solo el lado débil de la humanidad, sin ningún signo de

fuerza, coraje o convicción” (Morris, 1988 citado en Snee, 2005). Sin embargo, estas críticas no tienen en cuenta la parte del retrato que visualiza los límites del ser humano en cuanto a lo que sufrimiento y resistencia se refiere, de una forma en la que no queda lugar a dudas el sacrificio personificado por su personaje. Ese sufrimiento deshumanizador se lleva a su máxima representación, por ejemplo, eliminando cualquier forma de conexión o interacción con otras personas en todo su camino hasta la cruz. Casos como la ausencia de Simón de Cirene o de cualquier palabra con los ladrones crucificados a su lado (Mahan, 2016), habituales ambos en las representaciones clásicas de la Pasión.

De cualquier forma, en nuestro caso no debemos centrarnos en el debate de la hegemonía de la representación humana en lugar de la divina sino en la forma de retratar la misma más allá de la representación de las tentaciones y las tribulaciones. Aparte del ejemplo ya dado, para ilustrar esto debemos citar esa manera de darle la vuelta al tratamiento clásico en dos escenas, en las que se representan dos elementos básicos en el Evangelio: los milagros y la predicación.

El primer caso es el de la resurrección de Lázaro. Como el propio Scorsese afirma en su tratamiento de los milagros, la idea era representarlos siendo “directo y simple” (1988). Esto ayuda a reforzar su humanidad a través de dos caminos, primero ayudándonos a centrarnos en la obra divina pero desde una figura humana (eliminando cualquier simbología o artefacto que refuerce la acción como obra divina) y segundo a través de la identificación con el personaje mediante su actitud frente al milagro. En la resurrección de Lázaro, Jesús abre la tumba sin saber demasiado bien cómo resultará el episodio, uno en el que no hay “ángeles ni luz celestial”, sino solo la crudeza, el hedor y la estupefacción que generaría un capítulo tal cual en la realidad (James, 1988).

El segundo caso es el de la expulsión de los mercaderes del Templo, en el que Jesús se posiciona en contra de los vendedores de ganado y los cambistas que hacían negocio con las exigencias del culto y la ceremonia en el Templo, reivindicándolo como la verdadera “casa de oración” que debería ser. Lo más evidente en esta escena respecto al tratamiento humano es el excesivo esfuerzo que tiene que sobrellevar a lo largo de toda la escena. En ella encontramos a un Jesús desprovisto de cualquier autoridad o fuerza divina y con la única ayuda de sus manos en los jadeantes impulsos por acabar con todo el negocio del mercado. A pesar de identificarse como la voz de Dios, Jesús tiene que gritar para que se le escuche por encima del gentío, y ni así conseguirá que su prédica

tenga alguna influencia en el templo (Landry, 2016). Es ese esfuerzo necesario el que lo desprovee de cualquier representación divina superior. Como afirma Landry (2016), “si Jesús fuese más parecido a Dios no habría tenido la dificultad que tiene” (p. 9). Otros elementos como la posición de inferioridad desde la que responde a los sacerdotes intensifica aún más esa condición. Por último, el tratamiento más “histórico” de este episodio dentro de la línea narrativa lo hace entenderlo como una de las razones evidentes de su final apresamiento y sentencia según las leyes de los hombres más que como un designio divino.

3.2.1. Los ecos de la Pasión lejos de Galilea: tentación y tribulación

Es este retrato humano el que hace que la figura de Jesús representada por Scorsese acabe aglutinando a todos los personajes de su filmografía perseguidos por la dualidad. Ya desde *¿Quién llama a mi puerta? (Who's That Knocking at My Door?, 1967)* encontramos a ese personaje encerrado en una religiosidad atormentada que guiará todos sus actos, pero es en *Malas calles*, donde encontramos al verdadero arquetipo del personaje auto complacido con su religiosidad a través de su colocación voluntaria en una imitación de la Pasión en las calles de la vida moderna. Es concretamente en las calles de la Little Italy de Nueva York donde tendrá lugar esa Pasión particular con Charlie como protagonista, el joven religioso que trata de aunar esas ideas con la supervivencia en un ambiente dominado por la mafia, las drogas, la violencia, los favores y las deudas. La tentación de todo lo que encontrará en esas calles será condensada en el personaje de Johnny Boy, quien interpretará el papel del diablo intentándole llevar continuamente al pecado y convirtiendo su vida en una “actualización de las tentaciones de Cristo en el desierto ambientada en Nueva York” (Riskier, 2017). Aparte, el castigo autoimpuesto de cuidar de Johnny a la vez que evita sus tentaciones como una forma de ganarse la redención le proporcionará un peso más culpable de lo anterior, pues si no tuviese esa voluntad de llevarlo por el buen camino no tendría que superar las pruebas de sus tentaciones. El personaje de Johnny será pues su cruz y su diablo a la vez, mientras que la actitud de Charlie ante esta Pasión será, aunque atormentada, totalmente decidida y sin recaer en ningún tipo de tribulación. Su camino de religiosidad es tan autoritario, de hecho, que reniega de los caminos de la redención propuestos por el sacerdote, lo que le lleva a buscar ese castigo personalizado.

En un extremo opuesto a la ausencia de tribulaciones resultado de esa religiosidad autoritaria de Charlie está la Pasión personal de Rodrigues en *Silencio*, definida en esa misma tribulación de tal forma que el único camino hacia cierta paz de espíritu en su caso será la tribulación en sí. Cómo en cada personaje la presencia de la tribulación se hace más o menos necesaria a la hora de vivir una religiosidad mínimamente coherente es bastante concluyente a la hora de entender una forma de fe que no tiene tanto que ver con el absolutismo de los dogmas cristianos sino con cierta presencia de un juicio propio de los mismos. Entender esto es necesario a la hora de realizar esos juicios, pues ni Charlie ni Rodrigues creen en la tribulación como un camino de fe aunque ese camino aparece en sus vidas en demasiadas ocasiones, y es porque lo hace sin servir a un fin preciso sino a una simple crisis que no les hará crecer espiritualmente.

3.2.1.1. Pecado, culpa y dolor en *Malas Calles*

Los pecados no se redimen en la Iglesia. Se redimen en las calles. (*Malas calles*, 1973)

El centro del conflicto que atormenta a Charlie es un elemento básico en la moral cristiana: la culpa. Es un personaje “torturado por su consciencia católica” en el sentido más literal de la palabra (Lauder, 2012). En su caso la culpa es un sentimiento permanente, pues se trata en el fondo, y pese a su actitud intransigente y dueña de sus ideales, del motor de todo el conflicto dual, y su falta de resolución la causa de su fracaso intentando aunar esas dos partes y de la victoria de su condición humana. Esto se debe a una malinterpretación de los preceptos cristianos (de la que hablaremos más tarde), que, en su intento de redimirse, le hará acabar en la misma culpa con todo lo que hace, a pesar de que, y a la vez, hace todo lo que hace para librarse de la misma. Charlie se encuentra pues en un círculo en el que ese sentimiento de culpa nunca se verá satisfecho y ayudará a forzar el conflicto hasta un punto insostenible que supondrá la ruptura de cualquier lazo en la dualidad.

Esa incapacidad de satisfacer ese sentimiento nace en la propia Iglesia. Para Charlie la penitencia impuesta por los curas no tiene sentido y no es la verdadera solución a sus problemas de fe, por lo que la confesión (otro elemento básico de la moralidad cristiana que elimina a su antojo), ya sea ante Cristo o ante el cura, es completamente inútil.

Bien, acabo de confesarme, vale. Y el cura me pone la penitencia de siempre: diez avemarías, diez padrenuestros, diez lo que sea. Y sabes que la semana que viene volveré y volverá a mandarme otros diez avemarías, otros diez padrenuestros, y ya sabes lo que pienso de esa mierda. Estas cosas no significan nada para mí, son solo palabras. Puede que esté bien para los demás pero conmigo no funciona. (*Malas Calles*, 1973)

En esta última frase se condensa la verdad de su tormento: a diferencia del cristiano medio, él nunca podrá encontrar alivio a su culpa a través de un camino religioso. Si fuese el caso del cristiano medio del que hablamos, ser consciente de esto quizá significaría su decisión de abandonar la Iglesia. En cambio Charlie no lo hace, con lo que podríamos pensar a priori que su fe está por encima de la media. Sin embargo, pensar esto es una equivocación. Charlie está asistiendo a una crisis de fe permanente, pero la duda y el temblor de los cimientos de su vida que acaba significando la religión nunca los contemplara entre sus opciones por ninguna de las condiciones que le rodean. Él se aferrará a su religión con un convencimiento visceral, que le llevará a, en vez de tomar la respuesta razonable, crear una fe y una religiosidad a su medida, colocándose por encima de la moral cristiana y del camino de la Iglesia. Esto es, imponiéndose él mismo el castigo como dueño de su penitencia al igual que lo es de sus pecados:

Si hago algo mal quiero pagar por ello a mi manera y hago mi propia penitencia por mis propios pecados. ¿Qué me dices? Que todo es mentira excepto el dolor, ¿verdad? [...] El dolor tiene dos lados: el dolor que puedes tocar con la mano y el que sientes con el corazón, con el alma, el lado espiritual. ¿Y sabes? El peor de los dos es el espiritual. (*Malas Calles*, 1973)

Así el dolor será el único camino con el que sentirá purgar sus pecados, pero se tratará de un dolor infinito como su culpa. Al definir los dos tipos de dolor lo que está haciendo realmente Charlie es nombrar los dos elementos con los que tiene que ver que su culpa se retroalimenta con sus actos: por un lado es el dolor espiritual el causante de todos sus actos y por otro es el dolor carnal el que calmará, momentáneamente, su culpa. Él no contemplará el dolor espiritual entre sus opciones de penitencia propia, sino como castigo divino, ajeno completamente a él y que resulta, aunque él no lo vea, la verdadera penitencia por sus pecados. Aquí es donde comienza la “Pasión de Charlie”, el autoimpuesto camino del dolor como preferencia respecto al dolor espiritual, como forma de penitencia y como forma última de redención. Un dolor físico a veces en un

sentido más literal (como las repetidas veces en las que pone la mano sobre una llama) y a veces menos (aguantar a Johnny).

La raíz de esa culpabilidad y ese dolor espiritual está en la victoria indudable y premonizada de su condición humana, la cual, a pesar de tratarse de un personaje de temperamento y fuerza, acabará destrozando cualquier posibilidad de armonía con su lado espiritual debido a la presencia permanente de las tentaciones que, como hemos dicho, personifica Johnny. Caer en esas tentaciones continuamente será lo que le cargue con esa culpa insaciable. Las mismas van a ser necesarias e inevitables en el mundo en el que vive el protagonista, pero lo realmente importante es la poca disposición del protagonista por pararlas o evitarlas, no porque no tenga la fuerza necesaria sino por una falta de consciencia respecto a las mismas que solo se compensa más tarde con la consciencia a la hora de la culpa y el castigo, lo que dota a su religiosidad de una incoherencia solo comprensible en el mundo de las calles. La única consciencia que tendrá a la hora de manejar las tentaciones será puramente terrenal y alejada de cualquier remordimiento espiritual, por ejemplo al intentar evitar ver a Teresa no por un temor religioso sino por la advertencia de su tío sobre mantenerse alejado de su familia para no tener problemas.

3.2.1.2. La verdadera naturaleza de las tribulaciones de fe en *Silencio*

Padre Valignano, coincidirás en que sus muertes no fueron sin sentido. Seguro que Dios escuchó sus plegarias cuando murieron, pero: ¿escuchó sus gritos? ¿Cómo puedo explicar su silencio ante eso? Necesito toda mi fuerza para lograr entenderlo. (*Silencio*, 2016)

La convicción y ausencia de duda que guía a Charlie a lo largo de todas sus decisiones a través de las tentaciones, la culpa y el castigo contrasta con la templanza basada en una fe verdadera de los cristianos japoneses retratados en *Silencio*, que van pereciendo poco a poco en pos de esa fe, aunque lo realmente importante es el conflicto que esto genera en su protagonista, Rodrigues. Este tiene una vía estrictamente más religiosa y consciente de los pasos cristianos que, precisamente por ello, conlleva unas tribulaciones mayores en cuanto que contempla conflictos de dualidad mayores al haber una fuerza espiritual coherente, a diferencia del caso de Charlie. Esta fuerza plantea un conflicto tan real como humano, ya que la tribulación de fe es una de las muestras

principales de la debilidad de la condición humana a la hora de vivir la religiosidad, aunque a veces sea necesaria desde el punto de vista de Scorsese. En palabras de Adam Driver, quien interpreta al padre Garupe en su viaje con Rodrigues, *Silencio* es “la historia de una crisis de fe” (citado en Elie, 2016), pero no una crisis de fe al uso, sino una crisis en un plano mucho más profundo en el que entran debates sobre la naturaleza de la fe o qué es la fe verdaderamente.

Para entender las tribulaciones de fe de Rodrigues debemos entender primero la naturaleza de la fe que está en juego, ya que parte de esa duda tiene que ver con la comprensión de esa naturaleza. En este sentido hay que contextualizar esas tribulaciones, en la forma de vivir y entender la fe desde el punto de vista excesivamente sacramental de los cristianos japoneses (Montevecchio, 2017), como choque a la fe entendida por el protagonista. Los japoneses presentan una forma de vivir la fe excesivamente inclinada hacia los signos (Montevecchio, 2017), en un entusiasmo por lo espiritual representado a través de lo material que bien se justifica en lo que Ferreira le dice a Rodrigues: “los japoneses no pueden pensar en la existencia de algo más allá de la realidad de la naturaleza. Para ellos, nada trasciende lo humano”. Aunque Ferreira dice estas palabras para convencerlo de por qué el cristianismo nunca podría asentarse en Japón, refleja bien ese sentido religioso desmesurado de los fieles cristianos hacia los signos de la fe, un sentido nacido de esa reminiscencia cultural pero filtrado a través del simbolismo católico. Es ese significado demasiado trascendental otorgado a los símbolos lo que les impide apostatar y en cambio elegir el camino del sufrimiento hasta la muerte, ya que el modo de apostatar de las autoridades japoneses era pisar sobre una tablilla con una figura religiosa representada en ella. En palabras de Montevecchio, en cierto sentido el conflicto de fe de la película se basa más “en el objeto de la fe cristiana que en la experiencia de esa fe” (2007, p. 3).

En cuanto a la importancia de esa condición humana interfiriendo en la fe, *Silencio* abre tres grandes debates. La falta de comprensión de Rodrigues hacia esa forma de vivir la fe de los japoneses pero por otro lado la admiración por la fortaleza de la misma entraña la primera y mayor contradicción que afecta a su conflicto. Aún más, Rodrigues no conjuga del todo con el hecho de que los japoneses le pidan constantemente símbolos que llevar consigo, pareciendo entender que para él esos símbolos no son tan importantes como la fe misma hasta tal punto que incluso llega a recomendar a Mokichi e Ichizo que pisen la tablilla en el caso de que tuviesen que hacerlo. Pero entonces, ¿por

qué él es incapaz de hacerlo, de pisar la tablilla y apostatar? Precisamente por la importancia que se le da al objeto y la expresión de la fe, y la falta de separación entre ello y sentir verdaderamente la fe. Aquí es donde entra el primer conflicto mayor de la película: la diferenciación entre la profesión y la expresión de la fe (Elie, 2016). En realidad la “simple formalidad” con la que los japoneses definen el acto de pisar la tablilla para convencer a los fieles de que apostaten es totalmente cierta. La incapacidad de diferenciar entre esa expresión de fe que es pisarla y la verdadera profesión de fe, totalmente independiente del acto de pisarla o no, es lo que lleva a esos fieles al sufrimiento, una importancia desmesurada otorgada al símbolo religioso que prevalece incluso hasta hoy en día. La presentación de ese acto de pisar la tablilla como una apostasía es lo que trae el segundo gran conflicto sobre el que versa la trama: qué es realmente apostatar (Arregi, 2017). Rodrigues tiene bastante claro que la apostasía es pisar la tablilla, negando así a Dios, pero por qué invita a los fieles a que lo hagan para que salven sus vidas y sin embargo él no es capaz de hacerlo para salvarlos él mismo abre otro debate importante: ¿y si la verdadera apostasía fuese no negarlo aun cuando haciéndolo podrías salvar esas vidas? Más allá de la cuestión de orgullo que invade todo este asunto, debemos reseñar primero la forma de entender el sufrimiento que tiene la religión católica, y segundo la importancia del ejemplo religioso en la vida cristiana.

En cuanto al primer punto, morir por tu fe, no negar a Dios aunque ello te cueste la vida, parece lo correcto por la “larga tradición” en la religión cristiana de “rechazar dar facilidades a la apostasía” (Guhin, 2017), además de esa abierta señalación a aquellos que apostatan. La existencia de los mártires como modelos de fe es un ejemplo de esto. Es la elevación moral del sufrimiento ante la apostasía presente en el antiguo cristianismo lo que influye en esa decisión.

Para otras religiones no hay un debate tan importante en cuanto a esto, precisamente porque no es necesariamente justo culpar a alguien por negar su fe si de no hacerlo significaría el final de una vida que de otra manera podría haberse dedicado secretamente a Dios. (Guhin, 2017)

En cuanto al segundo punto debemos entender ese orgullo interno más como una forma de elevar la propia existencia a un propósito mayor que a un motivo de vanidad. Realmente el motivo de Rodrigues para no apostatar al final yace en servir como un objeto de fe en las vidas de sus fieles, aunque la causa de que mantengan la misma sea apostatar.

[...] Lo que mantiene la fe viva son los sacramentos, y los que mantienen los sacramentos vivos son los sacerdotes. Esto es lo que hace que el dilema moral de Rodrigues crezca aún más, ya que negar su sacerdocio para salvar esos cuerpos en concreto puede significar dañar sus almas. (Guhin, 2017)

Es por ello por lo que los japoneses se dan cuenta de que matar a los sacerdotes no es la solución, ya que verlos morir por su fe es una forma de dar mayor fuerza a los campesinos, la verdadera solución es que lo vean negar su fe para eliminar ese objeto religioso (Montevecchio, 2017). La importancia que se le da a personas concretas como ejemplo de fe no solo recaerá sobre los fieles japoneses sino en el mismo Rodrigues, ya que en algunos momentos llegará incluso a dudar de su fe en Dios, pero hay algo de lo que nunca dudará y es de que su maestro Ferreira haya apostatado. Es este ejemplo de fe el que le ayuda a él mismo a aferrarse a su propia fe.

En la anterior cita también encontramos la lucha cuerpo-alma que justifica el conflicto interno de Rodrigues, el mismo que él admite al hablar de lo bien que le trata el gran Inquisidor, dándole “tres comidas al día para que su cuerpo traicione a su espíritu”.

Todo esto lleva al tercer y último gran debate, que es el que aglutina los demás y funciona como centro del dilema de Rodrigues: qué es la fe y qué es el pecado. Por un lado el sacerdote dudará de su fe en varias ocasiones, y de sus recomendaciones a los campesinos sobre apostatar podemos deducir que para él el verdadero conflicto no está en hacerlo o no sino en si lo haces falsamente o realmente estas negando tu fe. Pero por otro lado, y esto queda resumido en la prueba final que resulta la visita de Ferreira para Rodrigues urgiéndole que apostate (Montevecchio, 2017), la verdadera tribulación no yace tanto en la duda de la existencia o no de su fe sino en la duda de qué es realmente la fe y qué acción significa negarla más. Aquí se resumen todos esos conflictos anteriores en cuanto que el principal dilema que le atormenta es dejar que los demás sufran o negar su fe y salvarlos (Guhin, 2017). Ese resumen del conflicto consta de las siguientes preguntas:

- a) ¿es lo mismo expresar la fe que profesarla?
- b) ¿qué es más pecado: negar tu fe o dejar a gente morir por no hacerlo?
- c) ¿es ello una verdadera apostasía si en realidad se hace por un bien común?

La falta de respuestas de Rodrigues, identificándose como un simple humano con cuestiones divinas, a estas preguntas es lo que le impide llegar hasta la decisión final de

apostatar. Qué es lo correcto y qué le hace un “verdadero cristiano”, como dice el intérprete. La dificultad de esa decisión yace principalmente en esa forma de entender la religión, o de malentender algunos puntos de ella, al anteponer la simple fe individual a la vida en sí. Una y otra vez Rodrigues es convencido de que si apostata puede salvar la vida de los demás, pero “sentir la oferta como una tentación” es lo que le hace negarse (Elie, 2016). Solo escuchar a Jesús en el último momento, quien le admite haber nacido para aguantar el dolor de otros y, en este caso, para ser “pisado por los hombres”, lo que le hace tomar la decisión final de apostatar, pero sin perder nunca la culpabilidad de hacerlo aun a pesar de saber que ello no acabó con su fe. En cuanto a lo que la apostasía real significa no se puede dar una respuesta objetiva, aunque podemos tener una opinión fundamentada respecto a ello. Arregi por ejemplo expone en su artículo *Religión y apostasía. A propósito de Silencio*, que Ferreira es “el único que no apostata en realidad”, ya que para él la verdadera apostasía es “preferir la religión a la vida propia y ajena” (2017). Esto se puede enlazar con la forma de entender la religiosidad por el padre Principe, mentor de Scorsese, quien afirmaba que “fallar, hacer algo moralmente reprochable es un gran pecado [...], pero la forma de ser del cristiano le debería hacer levantarse e intentarlo de nuevo”. Por otro lado y para finalizar, Peter C. Phan aporta algo revelador a la hora de entender todos estos conceptos:

La pregunta es la siguiente: ¿se nos permite hacer un acto esencialmente malo con el objetivo de conseguir un buen resultado? Si se hace para salvarse a sí mismo la respuesta es no. Pero [...] él lo hace por sus seguidores, por el buen fin de salvar a su rebaño. Él irá al infierno, pero lo hará por el bien de ellos. (citado en Elie, 2016)

En este sentido, como completa Elie, “Rodrigues pisa [...], y ya que su intención es correcta (salvar la vida de los demás), el acto parece correcto” (2016). Al final el verdadero sacrificio cristiano, al contrario de lo que él creía, no era evitar negar su fe para mantener la fe de los demás hasta su muerte, sino negar su fe, aun cuando no lo siente así, y pecar de esa forma para mantener la vida de los demás (Elie, 2016), ya que el verdadero objetivo del cristiano es apostar por la vida. Esto sí que tendrá que ver con su orgullo en cuanto que solo será consciente de lo que es correcto cuando se dé cuenta de que está dejando de negar su fe por sí mismo y no por los demás, y entonces decida hacer algo respecto a ello.

No entender del todo el pecado y, como consecuencia, no entender del todo la fe, es la mayor de las tribulaciones de un hombre que tiene en su mano el destino de la vida de otras personas, y solo el alcance de esa otra forma de entenderlo (no necesariamente la correcta o la incorrecta, simplemente otra forma, y en este caso la única coherente) puede disolver esa tribulación y otorgar la forma de paz más parecida a la redención de todas a las que puede optar.

3.2.2. Travis no baila con nadie: el hombre solitario de Dios

La soledad me ha perseguido durante toda mi vida. Por todas partes; en los bares, en los coches, en las aceras, en las tiendas. Por todas partes. No tengo escapatoria, Dios me hizo un hombre solitario. (*Taxi Driver*, 1976)

En un plano distinto en cuanto a sus motivos pero de una condición humana devastadora en ese camino a la religiosidad o a un estado espiritual “en paz” encontramos a Travis Bickle en *Taxi Driver*. En este caso tenemos una condición humana que no responde a tribulaciones ni tentaciones sino que es una respuesta en sí, siendo causa y consecuencia de ella misma. Esto quiere decir que la condición de Travis no funciona tanto como una variable en la consecución de unos objetivos, como en el caso de Charlie y Rodrigues, sino como un punto de partida y un punto de fin simultáneos. Esto se debe a la principal característica de esa condición: la soledad. El aislamiento consecuencia de esa soledad será la razón de que esta condición acabe siendo circular, ya que aunque el conflicto se desarrolle desde el personaje hacia fuera, en realidad este conflicto exterior no es más que un reflejo del conflicto interno del personaje. Esto se presenta de una forma tan marcada que de hecho todo el relato se puede entender como una alucinación del propio personaje en su camino a la locura, lo que lo convertiría simplemente en un reflejo de ese estado interno, sin personajes externos involucrados en una trama que realmente ocurre en su cabeza.

La soledad es pues uno de los puntos cardinales de la película o lo que es lo mismo, del protagonista, de forma que podemos tomarlo como desencadenante de toda la acción. Pese a ser un sentimiento presente genuinamente en la condición humana, para comprender la forma en la que la soledad afecta a Travis hasta retorcerlo hay que partir de su propia forma de entenderla y vivirla. Para ello debemos tomar una de las frases más famosas de la película, pronunciada por Travis en una de sus rondas nocturnas en el taxi: “*I’m God’s Lonely Man*”. Esta frase pertenece originalmente a un ensayo del escritor

americano Thomas Wolfe, aunque es importante en este contexto por la malinterpretación que le da Travis. Con ella Wolfe originalmente se refería a esa soledad que es parte fundamental de la condición humana, como hablábamos anteriormente, una soledad que “todos tenemos en común” (Viau, 2016), pero no es así como Travis lo entenderá. Esa malinterpretación lo lleva a situarse distanciado de la sociedad en la que vive. Es decir, donde podría tomar un punto de conexión con la demás humanidad, él toma un punto de diferenciación, tomando esa soledad como rasgo definitorio de su personalidad y su destino. Es esa soledad que cree existente únicamente en sí mismo lo que le hace sentirse especial (Viau, 2016), de forma que se configura como rasgo distintivo y prueba de una especie de plan asignado por Dios solo para él (SparkNotes), ya que es Dios quien le ha “hecho un hombre solitario”, introduciéndose aquí ya un nuevo camino hacia una forma de religiosidad ególatra.

La marca de esa interpretación de la soledad es que la situación de Travis no está configurada por una condición humana ajena o impuesta involuntariamente en su genética, sino por una condición creada de alguna forma por él mismo al ser ella la que maneje todas sus acciones. Al final la condición afectará a sus actos sin que él pueda hacer nada al igual que ocurre en el caso de Charlie y Rodrigues, aunque la diferencia está en ser una condición humana retorcida y reforzada por el propio protagonista en vez de una condición contra la que se lucha.

Esa decisión de diferenciarse de los demás a través de la soledad es realmente la última consecuencia de la diferenciación respecto a una sociedad a la que repudia pero que comienza realmente en una incapacidad (primerio involuntaria, después deliberada) de formar parte de ella. Así pues, ese desprecio a la sociedad en la que vive no es más que un reflejo del rencor ante esa incapacidad, ya que, como él mismo admite, en realidad lo que quiere es formar parte de ella, aunque sus acciones siempre vayan en la dirección opuesta. Aquí es donde se empieza a fabricar esa condición autodestructiva como ser social.

En realidad lo que he necesitado siempre es una meta que alcanzar. No creo que uno deba consagrar su vida solo al morboso cuidado de sí mismo. Creo que alguien debería convertirse en una persona como las demás. (*Taxi Driver*, 1976)

Es en estas frases donde mejor se refleja el deseo inicial y el fracaso posterior de ser una persona normal de Travis. En su interior cree que él es el que está equivocado al centrarse tanto en sí mismo en vez de tender lazos con otras personas como los demás. Esta meta es la que definirá todos sus actos en la primera mitad de la película (SparkNotes), ser simplemente una persona, tal y como lo entiende la sociedad en la que vive (Viau, 2016).

Lo contradictorio de su pensamiento se encuentra entre medio de, por un lado, ese deseo de ser como los demás y, por otro, la censura a la forma de vivir de los mismos. Un pensamiento contradictorio que inicialmente se relajará y posteriormente se acentuará. En el primer caso al conocer a Betsy viendo en ella una oportunidad “pura” de formar parte de la sociedad y de “convertirlo en una persona como cualquier otra” (SparkNotes). Es en este momento en el que intentará tener una relación normal, invitándola a tomar café y más tarde pidiéndole una cita para ir al cine, aunque esto acabe con cualquier posibilidad de un noviazgo al decidir llevarla a una película erótica. Esta es la primera señal que se nos da de la imposibilidad de Travis para ser una persona normal. Esa imposibilidad será lo que le lleve al segundo caso, a la destrucción de cualquier camino hacia la normalidad y toma de un camino alternativo que comienza en la contradicción que supone ese rechazo a “consagrar su vida solo al morboso cuidado de sí mismo” respecto a la posterior auto confirmación de ser único y especial. Una contradicción que no es más que la eliminación de cualquier poca esperanza que le quedase en la sociedad y la entrega a un estado de aislamiento aún mayor. Este es un momento que enlaza muy bien con un pensamiento cristiano ocasional que se puede resumir en aceptar ser desdichado en algo por ser una necesidad o un significado de algo mejor.

La construcción de ese estado de aislamiento comienza con la diferenciación que no deja de tener nunca un halo de “gracia divina” y sigue con la soledad como “propósito divino”. Donde queda más clara la construcción de ese espacio de confort desde el que se enfrentará al mundo exterior es en el famoso monólogo frente al espejo. En él hay una frase cuya importancia en el tema de la soledad ya fue señalada por el crítico Roger Elbert, y es la respuesta a la famosa frase de “¿Habras conmigo?” en la que Travis afirma “ser el único allí”. Como Viau también afirma, en este momento Travis “crea una situación social en la que él tiene todo el control” (2016), la situación social controlada en la que creará estar durante toda la película desde esa posición de

aislamiento absoluto. Es también en la simbología captada por Viau en otra escena donde esto queda claro, cuando se nos muestra a Travis viendo a una pareja bailar en la televisión y justo después se nos da una vista de sus zapatos en la solitaria compañía de ellos mismos, los cuales nunca bailarían con otros. Es importante señalar con todos estos ejemplos la relevancia que se da en la película a reflejar esa condición, pues será la misma condición que, una vez tomado ese camino alternativo que mencionábamos antes, conduzca más tarde a la convicción de ser una especie de salvador en la que se refleja toda la moral ególatra del protagonista. Ese camino será en el que la condición solitaria de Travis sea una especie de precio a pagar a cambio de la misión divina de redimir a la ciudad.

3.3. El dogma personalizado y la fe vivida a través de la egolatría

Al hablar de la forma de vivir la fe podemos hablar de tantas formas como personas viviendo la propia, ya que se trata de un ámbito tremendamente personal pese a basarse en unos preceptos bastante rígidos dependiendo de cada religión. Si hablamos de un tipo de fe más personal, alejado de los dogmas de las religiones el espectro se abre aún más, pudiendo encontrar ejemplos de una espiritualidad envidiable desde un punto de vista alejado de lo cristiano o, en el caso que nos atañe, ligados a unas convicciones que lo pueden hacer respetables pero desde luego no correctos. Es la diferencia existente entre la forma de Rodrigues de tratar a Kichijiro y la de Charlie a Johnny.

El peligro de vivir una fe o religiosidad demasiado cerrada es convertirla en algo tan propio que acabe alejándose de cualquier tipo de definición coherente de fe. A veces ese significado que le damos a la palabra fe se desvirtúa tanto con nuestras convicciones que deja de tener sentido intentar convencernos de que estamos viviendo siguiendo un cierto tipo de religiosidad cuando en realidad estamos viviendo unos ciertos tipos de ideales, sean del tipo que sean pero desde luego no identificados con un sentido religioso. Este es el caso de Charlie en *Malas calles*, quien lleva su religiosidad a un extremo tan personal que al final acaba viviendo más de acuerdo a sus convicciones que a su fe. El resultado de esto es una fe diseñada a su medida, una práctica totalmente

contraria a lo predicado en la Iglesia y a la lógica de la existencia de un dogma que unifique la forma de vivir el cristianismo de todos sus fieles.

Como decíamos al principio sobre estos ejemplos, tomar unos ideales cristianos aunque no se tenga una fe excesiva solo con el objetivo de vivir más moralmente y en paz con los demás es totalmente comprensible. Lo que resulta ajeno a cualquier persona coherente que sigue una fe estricta es tomar esos ideales de la forma que crea correcta creyendo que está viviendo el verdadero camino de la religiosidad. Esto puede significar o bien esa interpretación deliberadamente libre de la que hablábamos primero (Travis en *Taxi Driver*) o bien una malinterpretación de esos preceptos cristianos (Charlie en *Malas calles*). En cualquier caso, para al menos entender cuál es el desarrollo de las dos conductas debemos tener en cuenta la influencia inevitable de la egolatría como un elemento más adherido a la condición humana a la hora de tomar esas actitudes que bien se pueden resumir en las de dueños de la verdad absoluta sobre lo correcto moral y espiritualmente hablando.

3.3.1. El camino religioso tergiversado del falso mártir

La fe diseñada a medida de Charlie queda aun más de relieve al darnos cuenta de que el problema no está en el caso ya habitual en estos días del creyente convencido que no practica al no simpatizar con las ideas de la Iglesia, sino en el caso de un creyente que confía en la Iglesia, y práctica respecto a esto, pero decide cambiar aquello que no le convence según su punto de vista. Esa parte de confianza en la Iglesia se muestra por ejemplo en la escena en la que Tony se ríe de Charlie por creerse una historia que le contó un cura sobre el accidente que tuvieron unos jóvenes como supuesto castigo divino al estar practicando sexo antes del matrimonio en el coche que ese cura les había dejado, ya que a él mismo también se la había contado tal cual otro cura totalmente distinto. Otro es la conversación que mantiene Charlie con Teresa en la playa en la que queda clara su devoción por santos como San Francisco de Asís y su voluntad de seguir su ejemplo. En escenas como estas también podemos ver como otros personajes se dan cuenta de la incoherencia de Charlie entre sus actos y sus creencias, con Tony riéndose de su credulidad para las historias contadas para adoctrinar o Teresa al no entender que quiera seguir los pasos de San Francisco de Asís cuando él, a diferencia de Charlie, “no apostaba”. A pesar de todo esto, cuando hablamos de penitencia, como ya hemos mencionado antes, Charlie no cree en la que enseñan los curas y decide seguir la suya

propia. Es aquí donde entra en juego esa egolatría, esa convicción de tener poder moral o religioso para cambiar los preceptos cristianos a su antojo. Esta es la teoría sostenida por Ferreras, quien señala cómo la religión “resulta corrompida [...] con una forma de confusión sibilina, la que busca el protagonismo y la egolatría a través de la misma religión” (2011, p. 111).

En este sentido todos los actos de Charlie a lo largo de la película estarán bañados por su orgullo y egolatría, hasta tal punto que acabará convenciéndose de ser una especie de santo de las calles, de “una forma satánica de endiosamiento, una forma demonizada de santidad” (Ferreras, 2011, p. 111). Scorsese define bien el sentimiento exacto que guía los actos de Charlie:

Para ser sacerdote hay que estar cerca de la gente, en la calle. El hábito no es suficiente. Esta idea se encarnó en Charlie, que se cree un santo. Hay algo más: el snobismo de ese hombre, su orgullo. Él no era consciente de ello. (1987, citado en Ferreras, 2011, p. 114)

Esa postura de santo redentor queda bastante clara sobre todo en su autoimpuesta misión de salvar a Johnny, una misión que se convierte en totalmente egocéntrica por la forma en la que se desarrolla. Parece que Charlie se salta totalmente el paso de salvarse a sí mismo antes de intentarlo con los demás pero en realidad lo que está haciendo con Johnny es utilizarlo para redimirse a sí mismo. Él no cree que tenga que ser salvado, pero sí cree que tiene la responsabilidad de ayudar a los demás. En la conversación que mantiene con Teresa queda bien claro cuando ella le dice que empiece por ayudarse a sí mismo y él responde que se equivoca, que tiene que ayudar a los demás sin pensar en uno mismo. La razón por la que Charlie no se dará cuenta de lo equivocado de sus actos es por esa creencia de seguir el camino correcto, pensando en el prójimo antes que en sí mismo, lo cual sería el camino correcto si lo que hiciese en realidad no fuese utilizar al prójimo. A pesar de creer necesitar penitencia, Charlie no cree que necesite ser salvado, al menos conscientemente. Al contrario, acaba reflejando en la gente esa necesidad propia de ser salvado. Aquí es donde falla “la iniciativa de Charlie de llevar la Iglesia a la calle [...], admirable, si no fuera porque quizás, en el fondo, le traiciona un problema de orgullo” (Ferreras, 2011, p. 113). La egolatría de Charlie le lleva más lejos en esa tarea de ayudar a la gente como santo que es, ya que él no se contenta simplemente con ayudarlas, sino que quiere salvarlas.

A lo largo de toda la película vemos varias escenas en las que Charlie actúa como un verdadero Mesías, con un aura de santidad que no es más que su orgullo llamándole desde el fondo de sus creencias (Ferrerías, 2011). Una de ellas es la escena en la que visitan a Joey Gattuci para cobrar una deuda y este lo presenta como “San Charles”, a la vez que pide a todo el mundo que se santigüe ante él. La vanidad de Charlie le hace entrar en el juego gustosamente, y acaba bendiciendo a todos a su paso. En otra escena, más explícita al tomar directamente frases bíblicas y ponerlas en boca de los personajes, cuando Charlie acude al bar de Tony, este lo recibe preguntándole que si es el Rey de los judíos, a lo que Charlie, en vez de entender lo blasfemo de la situación se ríe y contesta gustoso: “mi Reino no es de este mundo” (Ferrerías, 2011). Así, mientras el desarrollo de sus acciones lo llevan cada vez más a ese final inevitable de ruptura con su forma de vivir la fe, parece como si él se elevase cada vez más en su santidad, llegando a identificarse con el mismo Jesús. Una vez más, es ese orgullo el que le lleva a ese comportamiento antirreligioso que supone “una inversión subrepticia” de sus propios valores (Ferrerías, 2011, p. 113).

Aunque con todos estos símbolos y reminiscencias de la Biblia parezca que se intenta construir una imagen de espiritualidad y santidad alrededor de Charlie, en realidad lo que pretende Scorsese es hacer justo lo contrario, demostrar cuán equivocado está en ese camino religioso de falsa fraternidad. La desacreditación de su “obra solidaria” consiste en colocarlo en esa posición de santo para que el espectador comprenda la poca credibilidad que tiene el personaje como lo que intenta ser. Esta construcción acaba como una advertencia de ese peligro de entender la religión con una individualidad narcisista y autárquica. En última instancia, debemos recordar las tribulaciones de Jesús en *La última tentación de Cristo* a la hora de entender las voces que lo llamaban a proclamar su sitio como hijo de Dios por miedo a caer en esa tentación ególatra de admitir ser lo que quizá no era. Estas tribulaciones que lo atormentan son justo lo contrario a lo que siente Charlie, una convicción y una resolución desmesuradas a acabar convertido en un mártir.

3.3.2. La libre interpretación del ángel vengador

El modo en el que Travis en *Taxi Driver* lleva a cabo sus convicciones se puede identificar completamente con el de Charlie, aunque debemos añadirle un matiz diferente a su faceta de salvador. A pesar de nacer de esa diferenciación de los demás

que le otorga la soledad, la concepción ególatra de Travis tiene en su razón de ser dos elementos: primero, la certeza de tener una misión directa de Dios (no tanto desde un punto de vista teológico sino de una explicación piadosa a su soledad), y segundo, la superioridad moral como individuo de una clarividencia superior en una sociedad ciega (clarividencia quizá consecuencia del primer elemento).

Esas voces que siempre quiso evitar Jesús en *La última tentación de Cristo* son las que Travis escucha pero no vienen ni de Dios ni del diablo, sino de su propia cabeza. Unas voces que empiezan a sonar solo cuando no encuentra el camino para abrirse paso en una vida normal, aunque todo nazca de la malinterpretación de los hechos y esa incapacidad no sea entendida como tal sino como una llamada a la que tiene que responder diligentemente y que le llevará a ser lo que realmente tiene que ser, un salvador. Así, el convencimiento ciego que ahoga a los personajes de Scorsese tendrá en Travis su máximo exponente. Pese a no presentarse como un personaje especialmente religioso, el protagonista actuará como inmerso en un plan divino preconcebido y será ese convencimiento el que hará que todo acabe según lo planeado, no porque actúe según lo correcto sino porque cualquier final será satisfactorio para él una vez aceptado su destino, ya acabe destrozado o destrozando a cualquiera, a diferencia de otros personajes de Scorsese que aunque demasiado tarde, al menos llegarán a entender el conflicto en el que se encontraban.

Toda la superioridad moral tiene su base en un principio en teoría bien fundamentado, desde el punto de vista de Travis, como es la pureza de espíritu de la que parece enorgullecerse. Al principio de la película, cuando el protagonista acude a solicitar el trabajo de taxista, responde con una frase bastante elocuente en este sentido cuando el empleado le pregunta por su hoja de servicio: “limpia, muy limpia, como mi consciencia.” Travis tiene la consciencia tranquila ya al principio de la película, pero será significativo al final, al darnos cuenta de que mantiene la consciencia igual de limpia a pesar de la violenta resolución del conflicto. En este momento entenderemos la verdadera magnitud en la que se mueve la moral profundamente individualista y megalómana de este personaje. Todo esto no es más que el reflejo de esa egolatría al tratar matices religiosos y morales.

Como consecuencia de esa consciencia tranquila, Travis se puede permitir el lujo de juzgar a los demás. Pasea en su taxi deseando que una lluvia limpie toda la suciedad de las aceras de la ciudad, hasta que pase de esa posición de “vigilante” (Viau, 2016) a la

de ángel vengador, con el exclusivo permiso de su consciencia limpia y la llamada de Dios. La puesta en marcha de esta tarea de salvar a la ciudad es puramente ególatra aunque podamos esforzarnos y entender a Travis como el santo que pretende ser, ya que, una vez más y al igual que con Charlie, lo que pretende ser una obra solidaria pierde toda su credibilidad al realizarse desde el narcisismo y “cuidado de uno mismo”, que supone esa inversión de los valores religiosos. Desde esa tranquilidad de consciencia Travis piensa que él será salvado (Bartleby), por lo que no realiza sus actos en pos de esa salvación propia sino de la salvación de los demás, él realizará sus actos para redimir a la humanidad, al ser el elegido para ello. Aquí es donde entrará esa personificación como mártir, al decidir incluso “arriesgar su vida” para hacer lo que hay que hacer (Viau, 2016), sacrificándose por ser el salvador.

Esa actuación nunca triunfará por una “vía religiosa”, por lo que acabará impartiendo la justicia a partir de sus propios valores, incluso si eso significa “acabar con el prójimo” (Bartleby). El modo en el que Travis decide qué vida es necesaria y cuál no está íntimamente ligada a esa superioridad moral que cree poseer. Esa misión de salvar a los demás no pasa por redimirlos y otorgarles el perdón que una moral católica, en el caso de tratar de actuar religiosamente, exigiría, sino directamente borrándolos de la historia. Él quiere salvar a todos, pero la libre interpretación de esos preceptos desde su postura individualista le hace decidir que hay algunas personas que simplemente no pueden ser salvadas e incluso impiden la salvación de otras. Es verdad que esas personas que decide apartar acabando con ellas son personas de no precisamente una alta calidad moral, como proxenetas o mafiosos, pero ni aun ello le da el derecho que cree tener a decidir sobre sus vidas y además pensar que está haciendo un bien destinado por Dios, creyéndolo además a pesar de que no haya “heroísmo a la hora de mostrar el acto de Travis, sólo sangre, dolor y muerte” (Salas, 1998, p. 40).

Después del baño de sangre en el que resulta su misión mesiánica Travis vuelve a su trabajo como si no hubiese ocurrido nada, no solo sin ningún remordimiento por sus pecados, sino con la convicción de haber hecho las cosas bien, una vez más desde esa postura superior. Quizá gran parte de culpa de ello lo tenga el tratamiento heroico de estos actos por la sociedad representada en los recortes periodísticos de la habitación de Travis, pero no debemos olvidar dos puntos ajenos a esta realidad: uno, la posible alucinación en la que pueden ocurrir todos estos hechos y el obvio tratamiento favorable que Travis se va a dar en ella; y dos, en el caso de ser hechos reales el desconocimiento

por parte de la prensa de las convicciones de Travis, capaz de llevarse por delante a cualquiera que crea correcto. En este sentido es importante recordar que el primer objetivo de Travis era el senador Palantine, un asesinato que, de haber ocurrido finalmente si el protagonista no hubiese reculado en el último momento, no le habría valido un retrato de héroe sino de terrorista por parte de la prensa, siendo al final cualquiera de los dos casos el mismo hecho atroz y censurable realizados con la misma convicción moral ciega de un hombre encerrado en su ego.

3.4. La redención como única forma de descubrimiento personal

Mi voz está intercalada con la de Harvey a lo largo de la película y eso para mí fue una forma de intentar ponerme de acuerdo conmigo mismo, de redimirme. Es muy fácil obligarse a ir a misa los domingos. Para mí, eso no es la redención: es cómo vives, cómo te comportas con los demás en la calle, en la casa o en la oficina. (Scorsese, 1989, citado en David Thompson et al., pp. 79-80)

Indudablemente ese impulso de buscar la absolución a los pecados, de alcanzar la redención, es un impulso genuinamente cristiano y una parte fundamental de la forma de vivir la fe, y como tal será un proceso profundamente influido por la misma. Según Roark, “algunos progresan más que otros, pero hasta un punto, todos los personajes de Scorsese buscan la redención” aunque esta solo tenga representación finalmente en el “baño de sangre” (2016). Scorsese habla de la forma de buscar la redención de Charlie como un reflejo de su propia voz, aunque esta afirmación bien se puede extrapolar a toda su filmografía. Deacy llega a considerar cada película en sí como una forma distinta de explorar el tema de la redención (2002, citado en Ellis, 2016). Así, todos los personajes de Scorsese buscarán consciente o inconscientemente la redención, pero ninguno la buscará de una forma tradicional desde el punto de vista cristiano. La redención es el segundo paso en la Trinidad de Pecado, redención y gracia, aunque será el final en el caso de la mayoría de los personajes, ya que será una redención destructiva y autocomplaciente. Fundido entre sus convicciones personales y esa determinación de llevarlas a cabo sin importar los obstáculos, el camino a la absolución se convertirá al

final en una serie de actos en los que el concepto de lo correcto queda al único juicio de la moral ególatra del protagonista.

En los casos de *Malas calles* y *Taxi Driver* lo correcto será tergiversado hacia el beneficio personal, tomando la ayuda al prójimo como una forma de autoayuda. En el caso de *Silenciola* falta de una forma alternativa de entender la fe y por tanto la redención será el obstáculo hasta la misma. Lo que queda claro es que ningún personaje acabará siguiendo el camino de Jesús en *La última tentación de Cristo*, quizá por el convencimiento vanidoso de una fe por encima de cualquier dogma, siendo al final el único punto en común entre todos esa búsqueda de redención necesaria reflejada en la Pasión como historia universal.

3.4.1. La confusión entre ayuda y penitencia de Charlie

La redención es precisamente el último elemento para comprender el personaje de Charlie, y también el último factor de su carrera desatada hacia su final inevitable. Según Ferreras, “todo sucede en el filme como si Charlie, sin confesarlo, realizase sus acciones con la aspiración última de ganarse la salvación” (2011, p. 116). Esa búsqueda de redención será por tanto una carrera deliberada que intente pausar toda la carga pecaminosa de su vida en el barrio y de su propio instinto de supervivencia que no contempla el lado espiritual. Cada paso que da Charlie está encaminado a su redención, pero sin darse cuenta que en realidad da esos pasos hacia atrás, impulsado por su falta de humildad y su confusión a la hora de entender qué es exactamente ayudar a los demás. El primer punto en el que confunde su camino hacia la redención es en el convencimiento y el atosigamiento con el que realiza todo, el cual le lleva a pensar que sabe lo que necesitan los demás y que es la persona indicado para dárselo. El segundo punto es la confusión entre ayuda desinteresada y penitencia. Cuál será esa penitencia que le dará la redención lo tenemos claro al ser la causa de todos sus problemas: cuidar de Johnny y tratar de salvarlo. Esto queda claro desde el principio de la película cuando Charlie habla en la Iglesia de buscarse su propia penitencia y rápidamente enlaza con la escena de Johnny entrando en el bar, como una respuesta a su búsqueda de penitencia (Ferreras, 2011). Charlie ayudará pues a Johnny con una actitud de santo misericordioso, como quien tiene esa misión de ayudar a los demás, como comentaba con Teresa en la escena de la playa, pero en realidad intentando solo ayudarse a sí

mismo, usando a Johnny como una especie de chivo expiatorio para alcanzar esa redención.

El primer error que se desprende de esa confusión entre ayuda desinteresada y penitencia es la postura desde la que se acerca a Johnny, que será siempre de control y superioridad (Ferrerías, 2011). Charlie no ve un alma descarriada a la que debería intentar ayudar, sino un castigo divino por sus pecados, y actuará conforme a esto. El carácter indomable de Johnny, que será lo que cause problemas a Charlie, hará que esa superioridad se vea cada vez más aumentada a medida que su control sobre él se vuelva cada vez más difícil. Esto se traducirá en un comportamiento más violento, tanto psicológico como físico, que ya no tendrá que ver de ninguna forma con una absolución de los pecados ni mucho menos la salvación de Johnny, sino con una simple cuestión de orgullo. Charlie, que se cree superior, no puede permitir que alguien como Johnny se le escape a su control, ya que es imposible que a él se le vaya de las manos la situación (Ferrerías, 2011). El hecho de que Charlie no acabe de entender que no pueda ayudar a Johnny es bastante irónico, ya que a pesar de estar convencido de que su penitencia es encauzarlo, Charlie se desespera con todos sus intentos fallidos, y aun así no se da cuenta de que es lógico que si reincide en sus pecados su penitencia se alargue más de lo que él piensa. Obviamente como esos pecados se retroalimentan al tratar de llevar a cabo su penitencia el buen camino para Johnny nunca va a llegar, o al menos no de la mano de Charlie, y así la única solución a la relación es la confrontación.

Su orgullo a la hora de lidiar con Johnny se ve reflejado también en sus propios obstáculos para ayudarlo. Johnny tiene una deuda con Michael que no le perdonará y Charlie solo intervendrá para ganar tiempo a que reúna el dinero y para que Michael tenga paciencia y confíe en él. Sin embargo, muchas veces a lo largo de la película Johnny le dice a Charlie que le pida el dinero a su tío, ya que no hay otra forma de solucionar su deuda con Michael. Charlie no le echa cuenta aunque quizá Johnny le esté dando el único permiso explícito para ayudarlo, y aunque la razón por la que no se lo pida a su tío sea el temor a que sepa lo involucrado que está con Johnny, bajo esa decisión yace ese orgullo intrínseco. El orgullo que le impide pedir ayuda a alguien más que no sea él mismo e incluso admitir que necesita esa ayuda. Nos encontramos pues en un punto en el que no pedirá ayuda con Charlie a pesar de que él tampoco puede darle esa ayuda. Sin embargo, esa especie de responsabilidad paterna quedará ahí hasta el final, a medida que su fachada de orgullo y vanidad se venga cada vez más abajo.

El choque de fuerzas desmedido de aquel que salva y aquel que no quiere ser salvado tiene un final obviamente muy alejado de la redención. Cuando Scorsese afirma:

Me gustaría hacer una película en la que el sacerdote descubra, después de haber querido salvar a los demás, que él es quien más necesita que lo salven. Al final, Charlie quizá comprende que no estaba ayudando a los demás, que destruía sus vidas, que sólo se ayudaba a sí mismo. (1987, citado en Ferreras, 2011, pp. 114-115)

a lo que se refiere es a una destrucción literal. En los últimos momentos de la película Charlie va cayendo en una espiral en la que pierde completamente el control. Finalmente, en la autodestrucción que le supone la obsesión con la vista de una redención inexistente acaba arrastrando a Teresa y a Johnny, en la escena en la que Michael los persigue para saldar la deuda disparando a este y el coche de Charlie acaba destrozado contra un muro con todos sus ocupantes cubiertos de sangre. Más que verlo como un castigo divino, debemos ver este accidente como un castigo puramente humano, una consecuencia inevitable de los actos precedentes. Podemos encontrar algo bastante profético en el sentido de la malinterpretación del mensaje religioso y su correspondiente camino, pero al final esto es solo la consecuencia de los actos terrenales de Charlie.

Al salir del coche “malherido y bañado en sangre”, postrándose en una “genuina postura de penitencia” (Ferreras, 2011, p.117), es obvio que Charlie ha comprendido lo equivocado de sus actos y su forma de ser orgullosa y ególatra, pero a partir de aquí podemos tener dos interpretaciones. Una, que no ha alcanzado la redención y solo ha recibido la consecuencia lógica de una tensión que llega a unos límites insostenibles. O dos, más importante a la hora de hablar del concepto de redención de Scorsese, que es entender esa consciencia sobre sus actos como una forma de redención en sí misma, la única posible para un personaje como Charlie, a través de la que poder mirar a Dios directamente como nunca lo ha hecho y suplicarle “misericordia para ser salvado y volver a nacer” (Ferreras, 2011, p.117).

3.4.2. Abandonar la fe para encontrar la redención: el caso de *Silencio*

No sé si hay redención, solo que hay algo que es intentar hacer las cosas bien. Pero, ¿cómo lo haces? Yo pienso que la forma correcta de vivir tiene

que ver con el altruismo. ¿Y cómo actúa uno así? No creo que lo puedas hacer conscientemente. Tiene que ser algo que surja en ti, quizá a través de muchos fallos. (Scorsese, citado en Elie, 2016)

La búsqueda de redención en *Silencio* será una vez más esa práctica inconsciente de la que habla Scorsese, un camino que se desarrolla de una forma totalmente opuesta a la que el protagonista cree correcta, y en la que tiene que dejar de lado parte de ese orgullo que le impide avanzar para encontrarla verdaderamente. Pese a ser un caso parecido al de *Malas calles* en esto y mucho más, el orgullo que tiene que dejar de lado Rodrigues es, a diferencia del de Charlie, un orgullo intrínsecamente cristiano, que es el que provoca, a veces inconscientemente, el sufrimiento del prójimo ante la valoración tan visceral que este tiene en la moral cristiana (Guhin, 2017). Con esto nos referimos a la continua negativa de Rodrigues a apostatar a pesar del sufrimiento que ello inflige a los fieles japoneses, decisión que es apoyada, solo y aun así excesivamente, por el propio orgullo de estos ante la posibilidad de un sacrificio físico que les acerque más a Jesús en vida. Al final el orgullo es la mayor razón para no apostatar, como el gran Inquisidor le recuerda: “el precio de tu gloria es su sufrimiento”.

En todo esto tiene que ver como ya hemos dicho el concepto de sufrimiento presente en el cristianismo, entendido como una forma de redención en sí misma. Hay una pregunta que yace incluso en el fondo de la determinación a preservar su fe a pesar de las torturas de los cristianos japoneses y es la misma que el intérprete le formula a Rodrigues: si Dios existe, ¿por qué quiere que sufran ese dolor? (Byrnes, 2017). Pues bien, se deriva de la valoración del sufrimiento desmedido en un entendimiento cristiano literal, ese que los fieles japoneses encarnan y que justifica el dolor como prueba de fe, como “preparación” y requisito para la vida eterna, esa que está “más allá de cualquier sufrimiento de este” (Guhin, 2017). El deseo de seguir los pasos del dolor y sufrimiento de Cristo, cuando estos se llevaron a cabo precisamente para que nadie más tuviese que experimentarlos, es lo que termina de justificar esta decisión. Así, como hemos dicho, esos pasos serán el camino de redención para los fieles japoneses quizá por inercia, pero nunca lo podrá ser para Rodrigues, ya que es el mismo orgullo que desea llevarle por el mismo camino el que le impide darse cuenta de su verdadero camino de redención, que no es otro que un camino de verdadero entendimiento de la fe que en última instancia significará negarla. En palabras de Scorsese, “Rodrigues pierde la fe para ganarse la fe”

(citado en Richards Cooper, 2017, p. 10), de forma que al final solo podrá encontrar la redención en la propia apostasía.

Para hablar de esa forma de ganarse la fe perdiéndola hay que tener en cuenta el elemento más importante en ese paso que es la figura de Kichijiro por un lado y entender ese camino de entendimiento de la fe por el otro. Se trata en realidad de una especie de “renovación de fe”, ya que Rodrigues no entiende bien la fe, o solo un punto de vista de ella que es el que nunca le dará la redención. Por ello, no se trata tanto de perderla y volverla a ganar como tal sino perderla para poder comprenderla y entonces ganarla como siempre debería haber sido. Kichijiro es precisamente el inicio del camino porque supondrá la repetición de ese “patrón del guardián de su hermano” presente en *Malas calles* (Elie, 2016). Igual que Charlie decide ser el guardián de Johnny y tratar de evitar que tome el camino equivocado, Rodrigues tomará a Kichijiro en esa tarea de guardián a medida que este “apostata una y otra vez” hasta que finalmente incluso lo traiciona a la oficina del gran Inquisidor (Elie, 2016). En esta coincidencia de patrones sin embargo encontramos una diferencia muy marcada que será la que determine la redención del sacerdote. Mientras Charlie toma a Johnny como vehículo de su propia redención, pero convencido de estar haciéndole bien con una falsa actitud altruista, Rodrigues realmente se comporta buscando el bien de Kichijiro, aunque con cierto orgullo de ser quien le perdone por sus actos de debilidad desde su postura de una fe superior, dándose cuenta finalmente de que él es su involuntario vehículo de redención. Es en la debilidad de Kichijiro, y en el reconocimiento de ella con sus continuas confesiones, donde reside su fe (Elie, 2016), esa que Rodrigues no entiende y que tendrá que aceptar. La postura de Rodrigues ante esa debilidad es la de la persona orgullosa que nunca negará una fe fuerte, ejemplificando la equivocación de que esa fortaleza significa una postura más cristiana que la del débil que es humillado una y otra vez en su apostasía (Elie, 2016). A pesar de siempre haber tenido la respuesta delante, en esa debilidad de Kichijiro, el sacerdote no alcanzará la redención que podría encontrar hasta que sienta esa misma debilidad personalmente, cuando escuche la voz de un Jesús compasivo instándole a que pise sobre él y entienda esa “fe de la debilidad” (Montevecchio, 2017).

En ese camino de Rodrigues al “corazón profundo del cristianismo”, como Scorsese lo describe (citado en Richards Cooper, 2017), Kichijiro será por tanto vehículo, más que de redención, de compasión (Scorsese, citado en Whipp, 2017). El guía turnara los

papeles y se convertirá en maestro que, en su humildad de no creer que sea un buen cristiano por tener miedo (Scorsese, citado en Whipp, 2017), le hará entender la debilidad y encontrar la fe en ese camino de negación que le acompañará hasta el final de sus días, encontrando una cierta paz en él que será lo más parecido a la redención que podrá encontrar en vida.

3.4.3. La redención como camino de ida y vuelta en *Taxi Driver*

Taxi Driver es la primera película en la que el guionista Schrader, en su trabajo con Scorsese, “aplica la Trinidad propia de la teología calvinista de pecado, redención y gracia” (Salas, 1998, p.39), y por ello es donde más explícito se hace la ausencia o presencia de las tres, a pesar de esquivar una tendencia demasiado religiosa en su tratamiento. La mayor característica del camino a la redención de Travis es su dirección de ida y vuelta desde esa posición de aislamiento desde la que comienza la trama. Desde el principio de la película se nos explicita la búsqueda de una meta en boca del propio Travis y su deseo de llevarla a cabo, aunque sus formas se tuerzan hasta olvidar cualquier camino y solucionarlo con esa “catarsis a través de la violencia” (Salas, 1998, p.40).

Es esa meta inicial la que se refleja en el deseo de formar parte de la sociedad como una persona más, un camino de ida directo a la redención, la integración como forma de salvación, hasta tal punto que si hubiesen triunfado sus intentos de ser como los demás el final de la trama habría sido muy distinto. La condensación de toda esa búsqueda de la redención todavía en su forma pura la encontramos en la figura de Betsy. Justo después de hablar de esa meta y el deseo de ser como los demás, Travis nos habla de la primera vez que la vio. De esta forma se nos presenta su meta, justamente igual que cuando Charlie habla de buscarse su propia penitencia y al momento se nos presenta a Johnny. Esa primera vez en que ve a Betsy, Travis la ve aparecer “vestida con un vestido blanco” como si fuese “un ángel”. En esta descripción tenemos, en realidad, la descripción de qué es la redención para Travis. Él habla de ella como la única oportunidad de purificación entre toda la suciedad de Nueva York. Para enfatizar aún más ese carácter redentivo que personifica ella, Travis recurre a la imagería religiosa, primero dándole importancia al blanco del vestido (color asociado a la pureza y a la representación virginal) y segundo recurriendo a la imagería religiosa explícita del “ángel” (Bartleby). La mejor forma de redención para una personalidad como Travis

sería entonces la paz de espíritu que le proporcionaría la pureza de Betsy como única forma de vivir tranquilo dentro de una sociedad con la que no simpatiza realmente.

Cuando sus intentos por tener una relación con ella se desmoronan comienza el viaje de vuelta al aislamiento, desde el que se tomará otro insospechado camino a la redención que no será más que un alejamiento de la misma con el mismo final destructivo y autodestructivo de Charlie. Aquí es donde comienza la confusión entre redimirse a sí mismo y redimir a los demás. En este momento no se cuestionará sus propias dificultades para relacionarse con la sociedad e intentará mejorar, sino que aceptará la drástica creencia de que la sociedad se equivoca, que está enferma. Él creía que Betsy le podría redimir pero se da cuenta de que “es como todas las demás”, a partir de lo cual decidirá “redimir” a esa sociedad. O es el camino que cree tomar, ya que en realidad su finalidad sigue siendo la misma de siempre que no es más que la de redimirse a sí mismo, ahora disfrazada en su misión de salvador de la humanidad.

En este punto es donde más queda demostrada la necesidad de Travis de contacto humano y de salir de esa soledad para encontrar la tranquilidad (de hecho su verdadera redención sería acabar con la soledad), ya que vuelve a tomar a una persona, en este caso la prostituta Iris, como punto cardinal de su objetivo. Al igual que Charlie, tomará sus decisiones para ayudar a esa persona sin contar en su totalidad con ella, guiado por un impulso ciego de sentirse bien consigo mismo en un contexto que le abruma. La elección de Iris como su nuevo camino de redención no es casual, ya que, al igual que con Betsy, ve en ella una forma de pureza extraña entre la multitud. Para él Iris es “como una santa” (Scorsese citado en Grierson, 2015), impresión que se nos transmite desde la presentación de su habitación como una especie de altar lleno de velas. Scorsese afirma que Travis “no se puede imaginar a los proxenetas tratándola de la forma en que lo hacen” (citado en Grierson, 2015), por lo que decide salvarla y sacarla de esa situación.

A partir de aquí el camino a la redención y el camino a la locura más desatada confluirán hasta el estallido final. De hecho para algunos críticos como Salas, tras el “pecado de nihilismo en una sociedad sorda y que no percibe las mermas de su propio destino”, el único lugar en el que Travis encontrará la redención será en la misma locura (1998, p. 39). Una vez la tarea de salvación de la ciudad y la tarea de salvación de Iris confluyan (cuando el intento de asesinato de Palantine falla), su camino se reducirá a un camino tan solo de destrucción, sin ninguna convicción ni objetivo real. Puede que

entonces Travis encuentre una redención diabólica que tenga en esa locura su manifestación más explícita, pero no podemos olvidar un elemento con tal simbolismo que permea toda la filmografía de Scorsese en los momentos de mayor significado epifánico: la sangre. Para Blake, la sangre tiene en el simbolismo del director un sentido redentor y sacramental (1991, citado en Lindvall, 2004), que entronca con el simbolismo que tiene en el propio cristianismo, estando redención y sangre “inherentemente conectadas” (Roark, 2016) en todas sus películas y siendo a la vez resultado de “tomar asuntos divinos” en manos de hombres (Roark, 2016). Así, al igual que Charlie de alguna forma encuentra la redención en el coche destrozado y cubierto de sangre, Travis parece encontrarla bañado literalmente en la sangre de sus chivos expiatorios personales en la habitación de Iris. Sin embargo, esta redención es bastante pasiva en el sentido de que Travis no parece entender nada al final de toda la trama, no encontrará ninguna gracia, ni siquiera el más leve atisbo de la misma, solo la que él se quiere otorgar a sí mismo como ser magnánimo en su consciencia. Al contrario, será una redención que le traerá de vuelta a ese estado de aislamiento inicial, condenado en su condición humana transmutada en locura.

3.5. La ausencia de gracia y el final irresolutivo

Así comprendo cómo lo sagrado y la violencia tienen para Scorsese una raíz lejanísima. Para él la religión no es de los ángeles, sino de los hombres. Triunfa la gracia en lo que me dice. Y los destellos de sus ojos la revelan. «Estoy circundado de una forma de gracia», me dice con una sonrisa. (Spadaro, 2016)

Como ya hemos dicho, la sangre es el elemento indispensable en el camino a la redención de los personajes de Scorsese, elemento que marcará precisamente esa ruptura del camino y la imposibilidad de llegar más lejos en cuanto a lo que su religiosidad le permite. Este es el punto en el que un personaje puede dilucidar más allá a pesar de todos sus defectos y errores, el punto en el que, al menos por su insistencia, se le abre una puerta para echar un vistazo más allá de la redención, un vistazo a lo que nunca podría ser pero a lo que nunca podrá siquiera optar, que es la gracia. Teniendo en cuenta sus numerosos significados dentro de la teología católica en general, para hablar

de la ausencia de esta gracia en las películas de Scorsese debemos tomar la definición generalista: la verdadera conexión con Dios tras la expiación de los pecados, en cuanto que su llamada es irresistible para aquellos elegidos. Por tanto, la gracia entendida como la verdadera salvación, o lo que esto también significa: nacer de nuevo. Este es el sentido de gracia que se escapa por los bordes del clímax final de sus películas.

La religiosidad presente en la filmografía de Scorsese es una religiosidad tan personal, llena de un debate interno tan intenso que no vienen a ser más que monólogos interiores de sus propios protagonistas (Deacy, 2002, citado en Ellis, 2016). En esa religiosidad personal no hay espacio realmente para una respuesta tajante sobre la salvación, y eso es lo que hace que sus personajes nunca lleguen a la revelación de una gracia que les otorgue la verdadera salvación. Podrán ser conscientes de sus pecados y llegar a redimirse, pero su condición humana es tan aplastante que cualquier voz que Dios pudiese poner en su interior nunca sería escuchada, quizá también por el ruido exterior de un mundo crudo y asfixiante. Para Scorsese, no tiene por qué existir necesariamente esa salvación, o al menos puedes no ser consciente de ella:

En el momento de tu muerte, si estás consciente, ¿sabrás que has alcanzado la salvación? ¿Cómo lo sabrás? Lo cierto es que no lo sabes mientras vives. Lo único que puedes hacer es vivir una vida lo más digna posible. Si caes, debes levantarte de nuevo e intentarlo una vez más... (2016, citado en Spadaro, 2016)

No encontramos un ejemplo gráfico de esa falta de gracia justamente porque la historia del camino de todos los personajes se detiene, como máximo, en el momento de su redención. Ese final irresolutivo es el ejemplo más gráfico de la ausencia de gracia. Ni siquiera en *La última tentación de Cristo* se nos da un ejemplo de la gracia después de la redención de Jesús pese a ser el único personaje que obviamente la alcanza, sino que el relato acaba justo en ese momento en el que Jesús se reconcilia con su dualidad. En resumen, ese final irresolutivo de *La última tentación de Cristo* es quizá el mejor enlace con las demás películas para entender el concepto de gracia que a Scorsese se le escapa de las manos. Pues al igual ocurre, por ejemplo, en *Taxi Driver*, donde de alguna forma Travis recibe su redención pero no encuentra ni pizca de gracia en las sucias calles de Nueva York (Salas, 1998).

Ese final irresolutivo tiene su razón más directa en la ausencia de catarsis que caracteriza a la fe según Scorsese. Esa que en sus películas, al igual que en el resto del cine, en la literatura o en la música, encontramos en el clímax, una catarsis que buscamos ante su ausencia en nuestra vida real (Scorsese, 2016, citado en Spadaro, 2016). Por eso, a pesar de la existencia de una catarsis dramática en sus películas, al final de las mismas puede parecer que no ha habido algo parecido a ella debido a esa ausencia de catarsis en la fe que protagoniza el protagonista, al igual que ocurre en la vida real. Esa ausencia de catarsis es la ausencia de gracia. Es por ello que muchas veces la trama y el camino del protagonista parece sin final, por la existencia de un vacío que complete ese círculo, y que no deja más que el cabo suelto que no es más que la representación de quizá su afirmación más acertada entre todas sus dudas: existe una incertidumbre eterna por el futuro de las vidas que se debaten entre el pecado y el espíritu que es una forma de fe en sí misma. En cierto sentido, eso es la vida para Scorsese, un círculo continuo pero que nunca termina de cerrarse, y eso es la fe, un “proceso continuo” de perderla y ganarla (Scorsese, 2016, citado en Spadaro, 2016), por eso no puede dar un final como tal a las historias de fe que presenta en pantalla.

Por otro lado, sin embargo, debemos entender una forma diferente de gracia que impregna las películas de Scorsese, una gracia “incomprensible sin el polvo y las sombras” (Spadaro, 2016), aquella de esa religión “no de los ángeles sino de los hombres” (Spadaro, 2016). Scorsese relaciona su forma de rodar como una forma de aprender a mirar, y es ahí donde se encuentra esa gracia, como Spadaro afirma:

[...] En realidad, ser tocados por la gracia significa ver las cosas de una cierta manera, de una manera diferente. Los milagros ocurren, pero a veces los milagros son los hechos de la vida, y quien recibe los milagros es capaz de descifrarlos bien, de verlos con los ojos apropiados. (2016)

Con esta definición en mente podemos discernir una vez más la extrema relación entre la fe de Scorsese y sus personajes: ese otro modo de mirar que al final resulta en prueba de la existencia de cierta forma de gracia. Pues no podemos negar que la mayor característica del personaje arquetipo del director es su particularidad y su diferenciación de la masa de gente que mira en la misma dirección y realiza su camino según unas pautas marcadas. Todos los personajes de los que hemos hablado tratan de buscar miradas, aunque totalmente nefastas y repudiables, realmente alternativas, que le llevan a sus objetivos. Y tanto el impulso de esa búsqueda alternativa como el hecho de

resultar superviviente al mismo, no pueden sino tener cierta forma de gracia. Al final todos los personajes adquieren cierto tipo de salvación si la entendemos desde el punto de vista de Scorsese, que es la salvación que busca el conocimiento de uno mismo. El proceso interminable de “altos y bajos”, de “exaltación y oscuridad”, debe tener algo de la gracia de Dios en ese impulso de seguir su curso (Scorsese, 2016, citado en Spadaro, 2016). Los personajes no lograrán esa salvación final desde el punto de vista divino, pero sí pueden admitir estar tocados de esa “cierta forma de gracia”, como dice tener el propio Scorsese. Una gracia de los hombres, que los lleva a buscar siempre, consciente o inconscientemente, aquella gracia inalcanzable de Dios, como hace el director mientras sigue dirigiendo películas o lo que es lo mismo, “mirando diferente”.

4. Conclusión

Al final de *Silencio* asistimos a cómo la fe cristiana de Rodriguesse ha visto reducida a una vida japonesa estándar tras su apostasía, al igual que ocurre en el caso de su maestro Ferreira. Ambos comparten el mismo semblante serio, meditabundo y castigado de quien ha fallado en su camino de fe, y por tanto fallado a su Dios, y tiene que vivir con esa carga el resto de su vida. Sin embargo, en el caso, al menos, de Rodrigues su fe le acompañará hasta el final de sus días. Entonces, ¿de qué manera ha podido fallar en su camino de fe? ¿Acaso no es lo principal de este camino mantener la fe, pese a todos los posibles obstáculos? Es en esta contradicción, donde descansa el sentido último de la fe y la religión para Scorsese, la importancia de la fe como tal, y no como respuesta a dogmas, símbolos físicos, instituciones o cualquier factor externo que pretenda influir en ella.

Al recopilar todos los temas tratados por el director, así como la forma en la que son tratados, nos damos cuenta de que lo que ha realizado a lo largo de toda su filmografía es una panorámica sobre las inabarcables formas de fe que se pueden resumir bien en el carácter tan personal que posee la misma. Pese a su temprana confianza en la Iglesia y su saludable relación con el sacerdocio, toda su puesta en escena de la fe parece ir en contra del mensaje de estos, lo cual no es una deliberada lucha contra esa postura institucional, sino la respuesta a su propia fe, una fe personal que no puede ser encauzada por los estándares del catolicismo. Parece como si desde siempre se le hubiese estado escapando la religión de las manos, pero nunca la hubiese dejado escapar, viviéndola de la única forma en la que él es capaz de vivirla, al igual que lo hace cada persona. En este sentido es igual que Charlie, Travis o Rodrigues, cada uno de ellos tratando de vivir su fe de la forma en la que sus circunstancias la han creado y lo permiten. La culpabilidad de Ferreira y Rodrigues tras su apostasía no es más que el fracaso al responder ante una institución y un dogma, pero no ante la propia fe, lo único ante lo que se debería responder en estos casos. Con esto no quiere decir que haya que ir necesariamente en contra del dogma y el estándar, solo que contra lo que nunca se debería ir es contra la propia fe, y en el caso de llegar a un conflicto en el que haya que elegir entre los dos, tener claro cuál es el camino a seguir para mantener tu fe. Así, lo que Scorsese parece concluir es que cada fe es un dogma en sí mismo, lo que no quiere decir que tenga que ser impuesto a los demás, ya que ese dogma solo sirve para uno mismo. Ahí es donde fallan sus personajes, respetables en tener una fe personal, pero no

en apostar por su supremacía. Esa es la razón del carácter personal de la fe que expresa Scorsese en todas sus películas, porque la fe estricta, estándar, no tiene cabida en su universo cinematográfico, solo la respuesta que se le pueda dar a lo siguiente: ¿si tienes fe interior qué más da su relación con el exterior?

Por tanto, respondiendo a los objetivos de este trabajo, la relación de los temas tratados con el dogma católico es una relación de conflicto, ya que son los diversos caminos de ida y de vuelta de él los que alimentan la evolución dramática de sus películas. Caminos de ida en cuenta que toda fe nace de ese dogma aunque después sea desvirtuado (como la fe de Charlie o Travis) y caminos de vuelta en cuanto que en el momento en el que se pierde hay una necesidad de volver a buscar ese punto de inicio del dogma (como la fe de Jesús o Rodrigues). En cuanto a la relación de estos temas entre ellos puede parecer que tengan más similitudes que con el dogma, pero el caso es que surge el mismo conflicto. Al ser cada fe una fe particular, entre ellas también existen discrepancias, aunque todas tengan puntos en común como puede ser la influencia de la egolatría en la fe de Charlie o Travis. Tratar de relacionar la fe que siguen estos dos personajes resultaría igual que tratar de relacionar cada una de ellas con el dogma católico.

Así, donde al tener en cuenta la panorámica podemos creer ver un retrato de un tipo de fe, contradictoria, personal y combativa, en realidad vemos la dificultad de un retrato único de la misma. En la evolución que trazan los temas tratados a lo largo de su filmografía podemos visualizar la propia fisionomía de la fe para Scorsese, reflejo del camino de altos y bajos de su propia fe. Esta es su fisionomía, la de un proceso continuo, como ya hemos señalado anteriormente, cuyo mejor ejemplo es la realización en sí misma de sus películas, en cuanto que ya ha quedado claro que hacer cine es su demostración de fe. El director seguirá teniendo fe mientras siga haciendo películas y seguirá haciendo películas mientras tenga fe, ya que para él el camino de la fe es un camino incompleto, más un fin en sí mismo que un medio hacia algo más. En este sentido reniega de cualquier forma de merecimiento del paraíso, sino que apuesta por una forma de vivir correcta por sí misma y no para ganarse algo tras la muerte.

Así, al estar ligada la forma de hacer cine del director con su experiencia vital sobre la fe y ser esa misma este proceso continuo e interminable, un análisis de la evolución de esos temas tratados puede, aunque no marque un punto final totalmente cerrado en ellas pues se seguirán sucediendo esas etapas, darnos dos conclusiones finales a este trabajo. La primera, referida exclusivamente al valor cinematográfico, es que la evidente

madurez de Scorsese como cineasta en sus formas de puesta en escena de la fe, el cristianismo y toda la temática religiosa en general, ha marcado en su cine una evolución en concreción y profundidad que le ha llevado a poner sobre la mesa de la manera más honesta y creíble posible el mismo debate último sobre la fe que puede afligir al creyente y que muchos artistas a lo largo de la historia habían conseguido en otras disciplinas antes o después a lo largo de su madurez al igual que él. La segunda, referida al valor espiritual, es que, a pesar de la evolución en su presentación ya mencionada, a lo largo de su carrera esos temas siguen conteniendo las mismas preguntas sobre la fe y la misma falta de respuestas desde el principio, siguiendo intentando añadir más de las segundas que de las primeras hasta su última película. En este sentido Scorsese sigue siendo el mismo niño desorientado entre la Iglesia y la calle, con todas las tribulaciones como ser humano que es, pruebas de ese proceso constante. Al fin y al cabo, y a pesar de su deseo de responder a esas preguntas, su objetivo siempre ha sido más presentar el conflicto que resolverlo, hacer una demostración de fe mediante el cine como lo que es: un fin y no un medio para resolver misterios que nadie tiene la habilidad de hacerlo.

En este sentido, puede haber una mayor madurez en el planteamiento de esas preguntas, una mayor credibilidad en la seriedad con la que las presenta o un retrato más de alguien que también se las hace, pero la pregunta sobre qué es la fe siempre subyacerá en la carrera del director hasta la última obra que realice. En el sentido espiritual, quizá esta sea la mayor evolución, la que sigue encontrando preguntas sobre un tema que le ha perseguido toda su vida e incluso sigue manteniendo su determinación a seguir persiguiéndolo. Esto es, entender la evolución como insistencia, aportando con ello aún más al legado artístico que resulta la plasmación de temas por encima de nuestra capacidad para resolverlos en un medio estético como es el cine. Además de la aportación personal que significa que alguna de las respuestas parciales que nos ha dado con él nos pueda servir, al menos, en un momento concreto de nuestra vida, al igual que sirvió en un momento concreto de su filmografía.

5. Referencias bibliográficas

Snee, B. (2005). The Spirit and the Flesh: The Rhetorical Nature of The Last Temptation of Christ. *Journal of Media and Religion*, 4(1), 45-61. doi:10.1207/s15328415jmr0401_4

Kazantzakis, N. (1995). *La última tentación de Cristo*. Madrid: Debate.

Lindvall, T. (2004). Religion and Film. Part I: History and Criticism, *Communication Research Trends*, 23(4), 20-30.

D'Cruz, C. y D'Cruz, G. (2008). The Body of Christ: Blasphemy as a Necessary Transgression? En Burns Coleman, E. y Fernandes-Dias, M. (Eds.), *Negotiating the Sacred II. Blasphemy and Sacrilege in the Arts* (pp. 93-101). ANU Press. Recuperado de www.jstor.org/stable/j.ctt24hb6q

Mahan, J. (2016). Celluloid Savior: Jesus in the Movies. *Journal of Religion and Film*, 6(1), artículo 2. Recuperado de <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol6/iss1/2>

James, C. (1988). Fascination With Faith Fuels Work By Scorsese. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/1988/08/08/movies/fascination-with-faith-fuels-work-by-scorsese.html?pagewanted=all&mcubz=1>

Thompson, D. y Christie, I. (Eds.). (1999). *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Barcelona: Alba Editorial.

Riskier, P. (2017). *How Martin Scorsese's faith informed his most iconic characters*. Recuperado de <http://lwlies.com/articles/martin-scorsese-silence-faith-religion/>

Elie, P. (2016). The Passion of Martin Scorsese. *The New York Times Magazine*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/11/27/magazine/the-passion-of-martin-scorsese.html?mcubz=1>

Landry, D. (2016). God in the Details: The Cleansing of the Temple in Four Jesus Films. *Journal of Religion and Film*, 13(2), artículo 5. Recuperado de <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol13/iss2/5/>

Sala, A. (1998). *Martin Scorsese. La perversión del clasicismo*. Barcelona: Manga Films.

- Lauder, R. (2012). *His Catholic Conscience: Sin and grace in the work of Martin Scorsese*. Recuperado de <https://www.americamagazine.org/issue/5130/film/his-catholic-conscience>
- Ferreras, J. G. (2011). Santos seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese. *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 7, 110-123.
- Viau, D. (2016). 'Taxi Driver' (1976) And The I'M GOD'S LONELY MAN Moment. Recuperado de <http://thatmomentin.com/2016/01/28/taxi-driver-1976-and-the-im-gods-lonely-man-moment/>
- Essay about Religion and Purification in Taxi Driver*. (s.d.). Recuperado de <https://www.bartleby.com/essay/Religion-Purification-in-Taxi-Driver-FKJ2VK4ZVJ>
- Taxi Driver. Important Quotations Explained*. (s.d.). Recuperado de <http://www.sparknotes.com/film/taxidriver/quotes.html>
- Deacy, C. (1999). Screen Christologies: Anevaluation of the role of Christ-figures in film. *Journal of Contemporary Religion*, 14(3), 325-337.
- Grierson, T. (2015). *Martin Scorsese in ten scenes*. Londres: ILEX.
- Ellis, R. (2016). Bringing out the Meaning: Deacy, Nolan, Scorsese, and what films 'mean'. *Journal of Religion and Film*, 13(2), artículo 1.
- Guhin, J. (2017). *Scorsese's Catholic Dilemma*. Recuperado de <http://iasc-culture.org/THR/channels/THR/2017/01/scorseses-catholic-dilemma/>
- Arregi, J. (2017). *Religión y apostasía. A propósito de 'Silencio'*. Recuperado de <http://www.deia.com/2017/03/19/opinion/columnistas/reflexiones/religion-y-apostasia-a-proposito-de-silencio>
- Byrnes, P. (2017). *Martin Scorsese's Silence shows he has begun to talk to God again*. Recuperado de <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/martin-scorseses-silence-shows-he-has-begun-to-talk-to-god-again-20170215-gud9ow.html>
- Montevecchio, C. (2017). Silence. *Journal of Religion and Film*, 21(1), artículo 26. Recuperado de <http://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/26/>

Cooper, R. R. (2017). Trials of Faith. Martin Scorsese and Silence. *Commonweal*, 144(2), 8-17.

Whipp, G. (2017). Through 'Silence,' Martin Scorsese examines his own spiritual journey. *Los Angeles Time*. Recuperado de <http://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mn-0110-martin-scorsese-silence-20170110-story.html>

Spadaro, A. (2016). <<Silence>>. Interview with Martin Scorsese. *La Civiltà Cattolica*, 4(3996). Recuperado de http://www.laciviltacattolica.it/wp-content/uploads/2016/12/3996_interview_scorsese.pdf

Miró, F. (2017). *Martin Scorsese y la religión como arma de doble filo*. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/cine/Martin-Scorsese-religion-arma-definitiva_0_598090278.html

Roark, D. (2016). *Silence, Guilt, Christ and Martin Scorsese*. Recuperado de <http://www.rogerebert.com/balder-and-dash/silence-guilt-christ-and-martin-scorsese>

Schickel, R. (2011). *Conversations with Scorsese*. Nueva York: Knopf.

