

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El silencio de Cristo. A propósito de El sueño de Cristo de Ángel del Val

Autor/es:

López Gandía, Juan; Pilar Pedraza

Citar como:

López Gandía, J.; Pilar Pedraza (1998). El silencio de Cristo. A propósito de El sueño de Cristo de Ángel del Val. Banda aparte. (12):39-41.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42284>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El silencio de Cristo. A propósito de El sueño de Cristo de Ángel del Val

Autor/es:

López Gandía, Juan; Pilar Pedraza

Citar como:

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42284>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# EL SILENCIO DE CRISTO. A PROPÓSITO DE EL SUEÑO DE CRISTO, DE ÁNGEL GARCÍA DEL VAL

JUAN LÓPEZ GANDÍA Y PILAR PEDRAZA



*El sueño de Cristo, 1997*

En 1983 Ángel García del Val nos sorprendió con su película *Cada ver es*, radical, dura y áspera, iluminada por la misma clase de esencialidad que late en *Un chien andalou* (*Un perro andaluz*, 1929) de Luis Buñuel, *Vampyr* (*La extraña aventura de David Grey*, 1931) de Carl Theodor Dreyer, *Eraserhead* (*Cabeza Borradora*, 1976) de David Lynch o *Párpados* de Iván Zulueta. Estas obras, aparte de otras consideraciones, tienen en común el hecho de que, al poner de manifiesto las posibilidades de un lenguaje libre de la norma clásica, reinventan el cine de raíz, definen el montaje más acá de la continuidad, se arriesgan a caer en la afasia y finalmente acaban diciendo lo que tienen que decir. La nueva aportación de García del Val, *El sueño de Cristo* (1997), es otra película insólita. No se adscribe al modelo clásico del cine americano ni a la vanguardia muda, ni a la renovación de los años sesenta. Sólo reconoce como precedentes a los cineastas que han hecho de la sobriedad el lujo supremo, como Carl Theodore Dreyer y Pier Paolo Pasolini, y esto de un modo tan radical que roza el grado cero de la escritura cinematográfica.

Frente a *El sueño de Cristo* lo primero que uno se pregunta es si se trata de una película muda con voces y música o

de una audición con imágenes. En ella no se produce la solidaridad de la banda sonora con la de imagen, propia del cine clásico, ni la dialéctica entre ambas que suele caracterizar al moderno. En realidad las bandas de imagen, voz y música son autónomas y superpuestas, no se funden en un único texto narrativo sino que transcurren como tres franjas paralelas, que el espectador debe tejer por sus propios medios. Hay además un hilo secundario muy interesante: el de los letreros, que remiten a un cine primitivo, leído. La banda de voz tiene una presencia y una importancia decisivas. Es fruto de un trabajo sutil y complejo con las distintas voces. La del "narrador" anciano desgrana un texto que narra pero también reflexiona o explica a unos oyentes que sólo se hacen visibles una vez: son niños nuestra época, nosotros mismos, destinatarios del dibujo con el que se abre la película:

una vista de Jerusalén que es un esquema del mundo. Nubes de sangre sobre una topografía social, los ricos arriba y los pobres en las profundidades oscuras, intestinales, de la ciudad. Pese a la propuesta aparentemente *naïf* del dibujo, no hay un ápice de ingenuidad en esta voz magistral ni en los oídos de sus oyentes. Hay otras voces, todas *off* aunque acompañadas en el encuadre en ocasiones por sus teóricos emisores: la del diablo, la de Cristo, la de la tierra. Hay diálogos referidos por otra voz o por sí mismos, con sus protagonistas de espaldas, a lo lejos. La diferencia de escala con el plano y la distancia las convierte en voces interiores, pero tienen una presencia física tan notable y desgranar unos textos tan sorprendentes que logran imponerse a la imagen.

El protagonismo de la voz *off* da a la película un aspecto falsamente documental, como si relatarla la ruina del cine de la Pasión sobre un fondo agreste, resistente a la fantasía hagiográfica, pero desde un punto de vista radicalmente despojado de retórica. La apariencia documental se acentúa en los pasajes de la iniciación del hijo, cuando quizá por la desaparición del narrador histórico, sustituido por el padre, cobra relevancia el discurso ecológico y mágico y la concepción de la Naturaleza



El sueño de Cristo, 1997

como principio y fin de todo. Al igual que perturba la sorprendente aparición en primer plano de cinco soldados romanos a caballo —hasta tal punto nos hemos acostumbrado a la ausencia y el vaciamiento—, así la recuperación por el narrador del hilo de su historia viene a alterar y a perturbar esa armonía natural, y la fusión padre-hijo en una plenitud sin escisiones ni intrusiones de otros discursos.

Cristo es el demonio y es José, su padre, y es su propio hijo José, de una Miriam que no sabemos si es su madre o su esposa. El crucificado es José, pero son otros y será —no se ve— también él: la advertencia de la mujer de Pilatos, relatada por una voz sobre un fondo neutro de paisaje, es un final coherente. La película de García del Val es la historia del padre y del hijo eternos. No porque vivan para siempre sino porque se repiten en cada generación, pasándose unos a otros las mismas cruces, la misma soledad, la misma caída en la tentación de la venganza. Y aún estamos tentados de reasumir al padre y el hijo en uno solo a quien todo le sobra porque sabe que la plenitud sólo está en los orígenes, en la fusión con la madre. Le sobra el mundo, la naturaleza —él mismo es ya la madre Naturaleza, no escindida—, el cuerpo y el alma, y sólo aspira al silencio. Se ve obligado a dejar el refugio de la soledad y entrar en el *off*, a sembrar la ruina en las ciudades y los santuarios, asediado por las voces insidiosas de su interior y por la presión de un mundo injusto e imperfecto siempre, casi por esencia. García del Val no lleva tal influencia a una dimensión moderna, psicológica como Martin Scorsese. Su valor se sitúa en la propia trama del texto (es un *off* continuo, algo exterior) que acentúa la pureza de las imágenes. No se trata de dimensiones sub-

jetivas o tormentos interiores de carácter psicologista sino de algo que está en la película y no en el personaje.

La imagen carece de *raccord*, no tiene contraplano ni contracampo, es plana y a ella se accede por los laterales, trepando e irrumpiendo, aunque también desde el fondo, privilegio reservado a Cristo, que sale del horizonte como el sol para dar la señal del comienzo de la representación o se adentra en el crepúsculo, indiferente a los reptiles. Cada plano es autónomo y se cierra en sí mismo como una estampa. Nunca hay diálogos, aunque los personajes conversen. Ni hay montaje de continuidad ni constructivo, sino metafórico, guiado por las voces o por el juego de las formas, como el encadenado del círculo de piedras con el sol durante la iniciación del hijo en el silencio.

La severidad del discurso del texto verbal se refleja en la absoluta aspereza de la imagen, que sólo tiene escenarios naturales, inhóspitos, paisajes interiores hermosamente fotografiados por una cámara documentalista, y algunos primeros planos de personajes hieráticos que no son de este mundo ni de ninguno: hojas muertas de un árbol caído irremediablemente. No hay acción ni puede haberla. Desde el principio está abolida por el imperativo del silencio, que parece ser una abolición de un "mundo" que está en contracampo y no se muestra jamás. El mensaje budista de la no-acción para no provocar la reacción del poder, sin embargo, va a verse negado a causa de la última tentación: cuando Nazareth es arrasada y mueren los parientes y amigos de Cristo, calcinados en el santuario rupestre —todo eso lo oímos, no lo vemos—, el doble de Cristo, el diablo, le tienta con la idea de la venganza, y no una venganza puntual sino la instauración de la venganza eterna, la institucionalización de lo

que ya hay: la violencia, "guerra de vida y muerte para el cuerpo y para el alma", "causa incomparable y austera, universal". Él asume la caída en el fuego y la sangre, y esa caída pone en marcha una secuencia de montaje que pertenece a otro cine: el que ha estado acechando en el contracampo y en ritmo de las frases de la voz en *off*, el antiguo cine bíblico e histórico que todavía dormita en las expectativas del público como un vampiro en su cripta. Tiene algo de las catástrofes de Cabiria, con las subidas y bajadas por escaleras en planos inclinados, las llamas reptando por corredores, el estallido de los bustos, la caída en primer término de los muertos como emblemas, como la moneda que simboliza a Roma y el capitalismo. También pertenecen al cine clásico los fuegos producto de la ira, y la sobreimpresión de unos ojos fanáticos, los del Cristo demonio, el purísimo asesino que volverá a subir una vez más por los riscos con su túnica blanca. En Getsemaní, pactada ya su rendición, el subversivo está sentado bajo un árbol. "Su mente quedó en silencio". No sufre los tormentos del Cristo de los teólogos cristianos, abandonado por Dios, a punto de perder la fe en sí mismo, de volverse ateo, sudando sangre a causa de las contradicciones de su situación. El de García del Val, por el contrario, está tranquilo. Va a volver al vientre de la tierra, a reunirse con su padre.

Si toda la película, clásica o moderna, tiene dentro de sí una escena o secuencia o plano que la refleja, una miniatura de sí misma, una frase hermeneútica, la de *El sueño de Cristo* es la secuencia de la sombra de Cristo sobre las rocas haciendo ademanes taumatúrgicos, pases mágicos y bendiciones ambiguas una y otra vez sin contracampo, sin cuerpo, sólo las manos moviéndose por los accidentes de la piedra. Su aparición está ligada a algo que una de las voces en *off* dice sobre el diablo, es decir, está contaminada por lo diabólico, como lo estará todo a partir de este momento en la película. Al verla no podemos dejar de pensar en la sombra de la mano del conde Orlock de F.W. Murnau en *Nosferatu, eines symphonie des grauens* (*Nosferatu, el vampiro*, 1922) oprimiendo el corazón a

Ellen. El procedimiento es el mismo. Pero aquí no hay corazón, no hay un cuerpo pasivo, cálido y entregado a la presencia siniestra sino la dura roca cuyos accidentes interaccionan con la sombra misma convirtiéndola en un arabesco atormentado e irónico, coloreado por la música de Francisco de Zulueta. A lo largo del filme hay dos músicas, que alternan y se entrelazan. Una acompaña más al texto que a la imagen y es hagiográfica, de género pese a su minimalismo y la otra, inquietante, abre tiempos de espera y permanece ligada a la imagen potenciándola, como en el caso de la danza de las sombras.

Por radicales que sean estas propuestas, por mucho que partan de cero, forman parte del cuerpo del cine y arrastran jirones de los géneros clásicos enganchados en sus espinas. Una de ellas es la voz narradora. En el *peplum* y en el cine bíblico esta voz en *off* hereda la misión de guiar histórica y heroicamente al espectador y ayuda a salvar lagunas temporales en el melodrama de la Pasión y a colmar los intervalos. Aquí ha crecido, se apodera del texto, devora las imágenes, las colorea y crea espacios imaginarios. Los escasos elementos iconográficos y de *atrezzo*, reducidos a la mínima expresión, son usados como emblemas del género: cruces, corros de fieles, la moneda de Roma, antorchas, animales simbólicos —serpiente, escorpión, araña. Paisaje y naturaleza grandiosa, pero aquí extrañada, punzante —pitas—, escabrosa —subidas por las laderas—, seca o chorreante pero nunca dotada de la humedad civilizada de la agricultura, porque en este mundo del Cristo agreste, hijo de la tierra, la mano del hombre actúa acariciando el tronco rugoso de un árbol, aliviando el dolor o dibujando gestos taumatúrgicos pero no implicándose en el rudo trabajo de los hombres, tan fuertemente invocado por las voces. El sueño de Cristo, es el reino de la contemplación pura, sin apenas objeto, rítmica, esencial como los cuatro elementos; es el cine que contempla su propio pasado y lo evoca en la frontera entre la venganza y el silencio. "De todas las historias que se cuentan sobre Cristo, ésta es la más sencilla", señala al comienzo la voz de Dicenta. Y también la más terrible.



*El sueño de Cristo*, 1997