

## Santos seculares: El debate religioso en el cine de Martin Scorsese

José Gabriel FERRERAS RODRÍGUEZ

*Universidad de Murcia*  
ferrer@um.es

### Resumen

*A estas alturas de su carrera, no supone ningún descubrimiento afirmar que el cine de Martin Scorsese aparece inducido por un propósito moral y una voluntad de seriedad en el tratamiento de lo religioso. Dentro de esta línea de análisis, sin embargo, se puede advertir una crítica a la religión que a menudo es desatendida en los estudios sobre el director. Y es que a menudo la religión resulta corrompida a través de algunos de sus personajes con una forma de confusión sibilina, la que busca el protagonismo y la egolatría a través de la misma religión.*

**Palabras clave:** Scorsese, religión, personajes, orgullo.

### Abstract

*At this point in his career, it is a well-known fact that Martin Scorsese's films are moved by a moral purpose alongside a willingness to deal with the Religious in a serious way. Together with this analysis, however, there happens to be some kind of criticism to religion that can be read between the lines. Because sometimes in his films religion gets perverted by the protagonists and turned into a sibylline confusion which feeds on constant attention and ego.*

**Keywords:** Scorsese, religion, protagonists, pride.

A estas alturas de su carrera, no supone ningún descubrimiento afirmar que el cine del director norteamericano Martin Scorsese aparece desde sus comienzos inducido por un propósito moral y una voluntad de seriedad en el tratamiento de lo religioso, algo que resulta bastante llamativo en los tiempos que corren, nada condescendientes o más bien remisos y reticentes a abordar de cara tal tipo de temática. El catolicismo del director penetra lo más hondo de su sensibilidad y pensamiento y modela el modo en que él percibe el mundo y lo recrea en sus obras, de forma a veces quizás hasta inconsciente. Pero incluso con independencia de que por su biografía y formación Martin Scorsese pueda ser considerado como un cineasta afecto a los temas religiosos, la propia evidencia del recorrido que puede hacerse por sus películas y las secuencias de las mismas pone sin duda de relieve que es un cineasta con gran sensibilidad y preocupación por las cuestiones de esta índole, hasta el punto de representar esto, sin duda, uno de los aspectos más definitorios de su carrera como director.

Dentro de esta persistente línea de análisis y posicionamiento moral y religioso de Scorsese, sin embargo, se puede advertir en su cine, entre líneas, una crítica a la religión y a lo religioso que a menudo es desatendida en los estudios sobre el director neoyorquino. Se trata de una denuncia y censura que resultará invisible para quien no vaya más allá de lo epidérmico en la inteligencia de sus películas, pero de la que depende realmente haber captado o no el sentido último que el director ha querido imprimir a sus relatos. Scorsese, en este sentido, toma partido con sus películas en el interior de un debate sobre lo que podemos denominar como la "autenticidad de lo religioso". Y es que a menudo, como veremos a continuación, la religión resulta corrompida a través de los personajes de algunas de sus películas con una forma de confusión sibilina, la que busca el protagonismo y la egolatría a través de la misma religión, la forma más refinada y sofisticada de su perversión. Estamos hablando de cuando el orgullo adopta un ropaje cristiano, de la vanagloria del santo, la aureola del salvador o del mártir héroe. Una forma satánica de endiosamiento, una forma demonizada de santidad. Algo a lo que Scorsese ya hacía alusión cuando en 1998 comentaba la vocación religiosa que existió en su infancia durante una entrevista para Gavin Smith: "I wanted to be a priest for a long time, and then I realized I would be a terrible priest, I think I

wanted to be a priest out of ego rather than understanding what a priest is supposed to be".<sup>1</sup>

Pero pasemos a centrarnos de inmediato en algunos de los ejemplos que podemos encontrar de estas cuestiones en la filmografía de Scorsese. El primero de los dos en que vamos a detenernos en el presente artículo hace referencia a la película *Mean Streets* (1973), uno de los trabajos de carácter más autobiográfico que jamás ha hecho su director. El filme carece en su mayor parte de argumento, y se estructura a base de episodios de la vida cotidiana, monótona y repetitiva, de un grupo de amigos en el barrio de Little Italy durante los años 70: La insularidad de su vida, sin apenas relaciones con el exterior, las horas muertas en el bar, donde siempre se citan, las salidas nocturnas en coche a otras zonas de la ciudad para ir al cine, las peleas con otras pandillas, etc. El mayor protagonismo dentro del grupo lo adquiere Charlie (Harvey Keitel), un joven de profundas creencias católicas que se encuentra atrapado en el filme entre buscar la absolución y permanecer a la derecha de su tío, el mafioso del barrio, que tiene la llave de su futuro profesional. Scorsese proyecta en él la propia vocación religiosa que tuvo en su juventud, en buena medida debido al asma y su dificultad para convertirse en un "tipo duro" de la calle. Inhábil para la acción violenta gangsteril debido a su mala salud, el sacerdocio era una vía tradicional de promoción social para los chicos del barrio, y todo ello acabó confluyendo en el personaje de Charlie, que se esfuerza en la película por ayudar al problemático Johnny Boy (Robert De Niro), una "oveja descarriada" que debe dinero a medio barrio y de la que Charlie se convierte en una especie de "ángel guardián" o "buen pastor"<sup>2</sup>: "Cuando uno se ha criado en Little Italy, ¿qué puedes ser sino gángster o sacerdote?" (Scorsese, 1987: 14).

El intento por parte de Charlie de ayudar a JB en el filme parece responder a un deseo de expiación de su mala conciencia, o una aceptación de un merecido

---

<sup>1</sup> Gavin Smith, "The Art of Vision: Martin Scorsese's *Kundun*", *Film Comment*, enero-febrero de 1998, p. 28.

<sup>2</sup> Charlie, por cierto, se siente responsable de Johnny de un modo similar a lo que le sucedía a Rocco con su hermano Simone en el filme de Luchino Visconti, *Rocco e I Suoi Fratelli* (1960), protagonizado por Alain Delon y Renato Salvatori, y uno de los filmes más influyentes sobre Martin Scorsese (Ehrenstein, 1992: 15). Toda la acción transcurre durante la celebración en el barrio de la Festividad de San Gennaro, en honor del santo patrón de los ítaloamericanos, de origen napolitano.

castigo. Ninguno de los amigos de Charlie comprende por qué lo hace, y él se limita a aducir los lazos familiares que le unen con J.B. (son primos lejanos), sin querer dar demasiadas explicaciones. En una temprana escena del filme, vemos al protagonista entrando en la Iglesia del barrio, avanzando hacia el altar y arrodillándose y santiguándose al llegar a él, bajo una figura de Jesús crucificado. Dentro de la Iglesia, Charlie reflexiona acerca de cómo a él no le basta con las “típicas” oraciones que le pide el confesor para hacer penitencia por sus pecados. Para él, se trata sólo de palabras. Charlie quiere pagar por sus pecados a “su” manera, quiere hacer su propia penitencia por sus propios pecados, tal y como él mismo comenta. Y cuando en la escena inmediatamente posterior a la de la Iglesia, vemos a Johnny Boy entrando a un bar, comprendemos que Charlie contempla en él precisamente esa oportunidad que busca de pagar por sus pecados fuera de la Iglesia, casi como si de una “señal” del cielo en respuesta a sus plegarias se tratara. Charlie vivirá su ayuda a J.B. como su “pasión” particular, cargándose con los pecados de aquel a la espalda<sup>3</sup>.

Sin embargo, pronto se verá en el filme que esto no es realmente así, o que subrepticamente el orgullo de Charlie asoma bajo las apariencias. Hay una escena clave en el filme que nos puede ayudar a entenderlo todo un poco mejor. Nos referimos a la secuencia que acontece en la playa de Long Island, mientras Charlie pasea con Teresa (Amy Robinson), el único personaje femenino con cierto protagonismo en el filme, prima de Johnny Boy y con la que Charlie mantiene una relación sentimental. En dicha escena, mientras Teresa muestra su incompreensión hacia la ayuda que Charlie presta a su primo, éste pronuncia una frase de lo más significativo: "Who's gonna help him if I don't?", pregunta. A lo cual, Teresa replica: "You help yourself first". Y es que tan peligroso puede ser para el creyente la incapacidad de perdonar a otros, como la de perdonarse a sí mismo, echando sobre sus propias espaldas toda la responsabilidad, que es lo que parece hacer Charlie con Johnny Boy. La iniciativa de Charlie de llevar la Iglesia a la calle y no contentarse con los sermones de los domingos, en este sentido, es admirable, si no fuera porque quizás, en el fondo, traiciona un problema de orgullo.

---

<sup>3</sup> Charlie, en el filme, ayuda a Johnny Boy, en particular, a disculparse delante de uno de sus amigos, Michael (Richard Romanus), con quien tiene contraída una cuantiosa deuda después de varios préstamos.

Este giro de vanidad que Charlie da a sus acciones por efecto del retorcimiento a que le lleva su orgullo, se ve con claridad, por ejemplo, en otra escena del filme en la que los protagonistas acuden a cobrar una deuda que uno de ellos tiene con un tipo de otro barrio. Cuando llegan al bar para cobrarse la deuda y son recibidos por el dueño, Joey Gattucci (George Memmoli), Charlie es invitado por éste a bendecir la mesa en la que juegan al billar y a los distintos jugadores, mientras él se arrodilla delante del protagonista: “San Charles está aquí, que todo el mundo se santigüe”, dice de rodillas, y Charlie le implora que se levante. Sin embargo, al mismo tiempo, Charlie se muestra muy proclive en la escena a repartir esas “bendiciones” que Joey le pide, en suma, a jugar el papel de “santo”: “No puedes perder con eso”, le dice a uno de los jugadores en la sala tras otorgarle su bendición.

De modo similar, a lo largo de toda la película vemos a Charlie parafraseando a Cristo o colocándose en su lugar, frecuentemente a través de la utilización de pasajes de la Biblia en sus expresiones cotidianas. En cierto momento, por ejemplo, cuando llega a una fiesta que dan los amigos en honor de un chico del barrio que ha regresado del Vietnam, el dueño del bar, Tony (David Proval), recibe a Charlie con un “aleluya”, igual que si diera la bienvenida al mismísimo Cristo<sup>4</sup>. Y cuando pide un vaso de alcohol en la barra, Charlie coloca las manos sobre la copa con los hielitos mientras el barman le sirve la bebida igual que si fuera un cáliz, repitiendo las palabras del cura en la Eucaristía: “God be with you and with his spirit.” Tony y Charlie, a continuación, en la misma escena, evocan el diálogo entre Jesús y Poncio Pilatos (“¿eres tú el Rey de los judíos?”) y, finalmente, Charlie se separa de Tony recordándole que su Reino “no es de este mundo”. En la película no parece, desde luego, que Charlie sea consciente de esta inversión subrepticia de los valores que lleva a cabo con su comportamiento, pero es porque la arrogancia le nubla la vista, tal y como comentaba Scorsese (1987: 15):

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

---

<sup>4</sup> En las primeras versiones del guión, Charlie acudía a esta fiesta incluso disfrazado de Mesías.

consciente de ello. 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.

Dos actitudes están en juego, la del orgullo y la de la humildad, en una misma plataforma religiosa. Y a Charlie le falta esa humildad. A pesar de la entrega y sacrificio personal que hace cargando con las culpas de otros, Charlie alimenta un gran orgullo del que no parece capaz de deshacerse. Se observa, por ejemplo, en una de las escenas finales del filme, cuando Charlie se enfrenta al acompañante de una mujer en el bar de Tony, desafiándole para que arranque de sus brazos a la chica que ha cogido si se la quiere llevar. Ni siquiera en la misma cúspide de la derrota, cuando todas las salidas se van cerrando en torno a él en el filme, Charlie cede un ápice de su orgullo, se mantiene indómito y desafiante reprochando a otro hombre que no sea capaz de arrebatarse a una chica de sus brazos. Charlie se enfrenta no ya por la victoria en la historia del filme, que parece perdida, sino por el desafío de no ser derrotado. Charlie, de este modo, tal y como parece verlo Scorsese, sería la auténtica "oveja descarriada" del filme, el que más necesita ser salvado sin ser consciente de ello, mucho más que el propio Johnny Boy en cualquier caso.

No obstante, la verdadera raíz de la perversión de Charlie se encuentra en la misma paradigmática relación con su "protegido", Johnny Boy, al que realmente nunca trata como a un igual a lo largo de la historia. No es necesario ir más allá para entenderlo todo. Porque es en la trama misma de las secuencias entre ambos donde se confunde el sentido de santidad, que de un modo u otro cree encarnar Charlie, con el orgullo personal con el que se envanece delante de Johnny, y la posición de inferioridad que hace ocupar a éste respecto a él. La relación de Charlie con Johnny se basa desde el primer momento del filme en la desigualdad, y esto se manifiesta, por ejemplo, en la autoridad paternal que Charlie viene a adoptar respecto a aquel, arrogándose el derecho incluso a abofetearle, como hace en varias secuencias a base de collejas y manotazos. Igualmente, Charlie calla

continuamente a Johnny para que no intervenga en las conversaciones, o le busca trabajos cargando y descargando cajas de camiones que rozan lo humillante, con los que no deja de tratarle, inconscientemente, como si fuera un estúpido o un idiota. Johnny Boy, en realidad, parece mucho más consciente que el propio Charlie del comportamiento que éste tiene hacia él, tal y como expresa en una secuencia hacia el final del filme, cuando ironiza delante de Teresa y el personaje interpretado por Keitel respecto a este tema: "I ain't smart, I'm stupid, remember? I'm so stupid Charlie gotta look out for me".

Pero quizás la esencia del conflicto en el personaje de Charlie no se expresa en ningún otro lugar mejor que en una secuencia que acontece durante una partida de billar que juegan los amigos protagonistas en el bar de Tony. Es precisamente este último el que, discutiendo con Charlie sobre el funcionamiento de la Iglesia en el mundo actual, comenta algo que parece tocar muy de cerca de su amigo: "You wanna be saved", le dice. Y, en ese momento, Scorsese corta el plano al golpeo violento y agresivo que Charlie hace de una bola de billar en la mesa, que en ese instante parece traducir efectivamente las "ambiciones" espirituales del personaje. En cierto sentido, todo sucede en el filme como si Charlie, sin confesarlo, realizase sus acciones con la aspiración última de ganarse la salvación. Como si, movido por cierto orgullo, actuase "piadosamente" pero sólo para ganarse en el fondo el perdón de Dios, calculando el beneficio espiritual que de este modo iba a extraer de sus actos. ¿No es más que discutible todo tipo de canonización en vida, todo intento de atesorar méritos para asegurarse de antemano la salvación? Scorsese comentaba estos sucesos del filme para David Thompson e Ian Christie (2003: 48): "Charlie uses other people, thinking that he's helping them; but by believing that, he's not only ruining them but ruining himself. When he fights with Johnny against the door in the street, he acts like he'd doing it for the others, but it's a matter of his own pride".

Charlie, al final de la película, sobrevive de forma casi milagrosa a un accidente que tiene con Johnny Boy y Teresa en un coche, cuando Michael les dispara desde otro vehículo para obtener venganza por no haber recibido el pago de la deuda que tenían contraída con él. Cuando Charlie sale del coche, malherido y bañado en

sangre, lo primero que hace es caer postrado de rodillas al suelo, en una genuina postura de penitencia. Scorsese acerca la cámara hacia su rostro aturdido y queda abierta al espectador la interpretación última de lo sucedido, acaso Charlie al final haya conseguido comprender su orgullo y la necesidad que tiene de suplicar misericordia a Dios para ser salvado y volver a nacer.

La peculiaridad de esta visión scorsesiana de la vivencia religiosa, la encontramos confirmada igualmente en otros trabajos de su autor, y muy especialmente en *Bringing Out the Dead* (1999), película con la que *Mean Streets* constituiría un díptico perfectamente homogéneo a pesar de los años transcurridos entre la realización de una y otra. *Bringing Out the Dead* se basa en un libro con idéntico título en el que su escritor, Joe Connelly, efectúa un recuento autobiográfico de las experiencias como enfermero de emergencias que tuvo trabajando en el barrio de Hell's Kitchen en los años 90. El protagonista, Frank Pierce (Nicolas Cage), es un paramédico (una especie de "tres en uno", entre médico, enfermero y conductor de ambulancia) que al comienzo de la historia lleva ejerciendo como tal desde hace cinco años en el citado barrio neoyorquino. Frank está a punto de sucumbir en la oscuridad de la depresión por llevar meses sin salvar la vida de ningún paciente en una emergencia y, sobre todo, por haber perdido a una chica puertorriqueña llamada Rose, cuyo rostro él cree seguir viendo en los rostros de muchas otras personas de la calle, hombres y mujeres que, con gesto de reproche, le preguntan por qué no la salvó.

La película se desarrolla a lo largo de dos días y tres noches en la vida de Frank, y el núcleo del filme gira en torno a los intentos del protagonista por salvar a un hombre mayor que se ha intentado suicidar en su casa y al mismo tiempo cuidar a la hija de éste Mary Burke (Patricia Arquette), de la que él se convierte en una especie de "ángel guardián". Si Charlie en *Mean Streets* acababa comprendiendo el orgullo espiritual que le estaba moviendo, algo similar sucede en el caso de Frank Pierce en esta película, que pasa por salvador, pero sin que lo sepa, él es el que más necesita que lo salven. Llevado también por un voluntarismo supuestamente generoso de ayudar y servir en su caso a los enfermos, Frank no es capaz de soportar por más tiempo el tormento de ver cómo la gente se le muere en las

manos, y cuando acude a la emergencia de Mr. Burke, a pesar de que éste lleva demasiados minutos muertos, Frank intenta reanimarlo y devolverle a la vida. Al final de la escena, el corazón de Burke vuelve a latir, pero Frank es perfectamente consciente de que esos signos de vida en ese hombre son en realidad impulsos casi vegetativos. Y, sin embargo, Frank lo traslada al hospital y allí le hacen un hueco en una cama, manteniendo de este modo viva la esperanza de la familia Burke de que el padre pueda sobrevivir.

A lo largo de la película, los médicos en el hospital interpretan algunos signos en Mr. Burke como ejemplos de su lucha por sobrevivir, como cuando en alguna escena intenta quitarse los tubos que le mantienen atado al oxígeno. Y Scorsese se pregunta (Thompson, 2003: 233): "The question is: for whose sake is he rescuing Mary's father and the others? It's really for himself. He's in the process of a complete breakdown, in limbo. And when he comes out the other side at the end, it's through the grace that he's given through Mary".

El sustrato en el que anida la perversidad del mal que padece Frank es, de nuevo, como en el caso de Charlie, el del orgullo personal y la soberbia, sobre todo porque este factor interno permanece inamovible y hace inútiles e inservibles sus intentos de ayudar a los demás. Ser enfermero, para Frank, es casi una forma de vivir votivamente, una especie de llamada vocacional, al estilo de la de un sacerdote. Y, sin embargo, el personaje acabará descubriendo que los motivos por los que decidió meterse a enfermero en primer lugar fueron los erróneos. En alguna secuencia del filme, el personaje se compara directamente con Dios, como cuando recuerda la extraordinaria sensación de salvar una vida, sensaciones que le duraban incluso semanas después: "You wonder if you've become immortal. God's passed through you. Why deny, that for a moment there, why deny ... God was you". En otra secuencia del filme, Frank se imagina a sí mismo rescatando a todos los que no pudo salvar del subsuelo neoyorquino, expresión de una potencia que salta por encima de las leyes naturales. Y en otro momento, Frank sólo sale a la calle en ambulancia después de que su jefe le haya "convencido" de que Nueva York le

“necesita”, como si él solo fuera capaz de solucionarlo todo: "You're the best. you can do it all. Go and help the people of New York", le dice el jefe<sup>5</sup>.

Ese orgullo inconsciente de Pierce, no hace más que expresar la falacia de una humildad mal entendida, perversión suprema de lo religioso, que consiste precisamente en buscar la gloria por la vía de la postergación, como aquellos fariseos que cuando iban a dar dinero a un pobre hacían sonar una trompeta para que todos los vieran. Y el filme plantea concretamente la inutilidad de la actuación individual de Frank Pierce, y la arrogancia y el absurdo en que incurre al creerse Dios. De nada sirve que Frank salve a una persona si nada más que él llega al hospital con una emergencia sale otra ambulancia en dirección a otro caso, igual que de nada servía que el personaje de Paco Rabal en *Viridiana* (1961) trate de liberar a un perro que va atado a un carro por medio de una cuerda, si medio segundo más tarde pasará por allí otro perro, atado a otro carro<sup>6</sup>. Cuando por fin lleva años dentro del trabajo en cuestión, Frank acaba dándose cuenta que salvar vidas es muy infrecuente. Y lo que le toca hacer en la mayoría de ocasiones no es más es acompañar a los pacientes en su sufrimiento, compartir su dolor, ayudarles a morir, cuando no hacer simplemente "acto de presencia", como indica Scorsese (Thompson, 2003: 231):

The crux of the story is Frank coming to grips with the idea that he is not God, when he says, 'I'm just a witness, then'. This is something that always interested me from the time that I thought about becoming a priest. The greatest enemy that the priest who gives his life to God has to overcome is pride. I've always wanted to tell that story, and this turned out to be it.

---

<sup>5</sup> Frank Principe, el párroco de la iglesia de San Patricio en Nueva York a la que asistía Scorsese de adolescente, confesaba a Mary Pat Kelly (1991: 32): "Los peores pecados no son los de la carne, sino los de soberbia y el orgullo; los pecados de la carne son signo de debilidad humana, pero el del orgullo consiste en ponerse el hombre en el lugar de Dios, y eso era algo muy serio porque se trataba de un rechazo directo de Dios".

<sup>6</sup> No puede excluirse, en efecto, un paralelismo con algunos personajes del cine de Luis Buñuel, muy admirado por Scorsese. Como *Nazarín*, por ejemplo (la película favorita del español para el director ítaloamericano), Frank y Charlie se lanzan al mundo para socorrer a los necesitados, en busca de la santidad. Pero la buena voluntad de estos personajes, como la del emblemático personaje buñueliano, se revela una máscara para el orgullo que en realidad les mueve.

Frank, en fin, triunfa cuando comprende que debe llegar hasta el final en su entrega y ofrecimiento de amor. Una vez que llegamos al final del trayecto, queda claro que Mr. Burke no luchaba en realidad por vivir, sino por morir, implorando clemencia e intentando liberarse de esos dolorosos tubos para poder descansar por fin en paz. Y en una de las últimas secuencias del filme, Frank por fin se convierte en un auténtico ángel de misericordia y le “libera”. No hay más que mirar, en efecto, la forma con que Scorsese entiende la humildad del personaje al final del filme, y compararla con la forma interesada con que se manifiesta en Frank durante el resto de la película. Hay un abismo entre la simplicidad del Frank que acude a informar a Mary al final de que su padre ha muerto (y que, en el plano final, se recoge en el regazo de ésta, como Jesucristo recién descendido de la cruz sobre las piernas de la Virgen<sup>7</sup>), y el Frank, desgarrado, sí, pero rebelde con que se nos aparecía bajo esa forma heroica de entender su trabajo al principio, el éxito buscado a través de su ayuda a los demás, tal y como el propio Scorsese señalaba en otra entrevista para Michael Henry: “En Mean Streets, Johnny acababa por comprender que Charlie soñaba sobre todo consigo mismo. En Bringing Out the Dead, hace falta primero que Frank toque fondo y reconozca su orgullo”.<sup>8</sup>

Ésta nos parece ser la exacta línea religiosa tanto de Bringing Out the Dead como de Mean Streets. Aunque es inevitable, asimismo, no ver en estas cuestiones un paralelismo con la psicología religiosa del filme de Robert Bresson Diario de un Cura de Campaña, a partir de la novela de Georges Bernanos. No en vano, Scorsese ha citado a menudo al escritor francés y al filme de Bresson, recogiendo aquella frase del filme y la novela con la que el cura protagonista responde al personaje de una mujer que está a punto de abandonar su odio a Dios por haberle arrebatado a un hijo: “Me acuerdo de una secuencia que siempre me ha gustado de Diary of a

---

<sup>7</sup> La Pietá del final es sólo una de las varias metáforas religiosas incluidas en el filme. Los tres días durante los que transcurre la película se corresponden con las noches de un jueves, un viernes y un sábado para concluir justo cuando amanece el domingo, casi como si de un recorrido desde la agonía del Viernes Santo hasta el éxtasis del Domingo de Resurrección se tratase.

<sup>8</sup> Michael Henry, “Les Rues de New York Sont Toujours Peuplées de Fantômes: Entretien avec Martin Scorsese”, Positif, abril de 2000, p. 19.

Country Priest. El cura está escuchando los problemas de una mujer, que ha pasado por un momento difícil. Él le dice algo que siempre he sentido muy profundamente: ‘Dios no es un torturador. Él sólo quiere que seamos compasivos con nosotros mismos’<sup>9</sup>.

Scorsese ha referido esta expresión en diversas entrevistas, y podemos entender que estamos ante una pista de interpretación, y acaso también de inspiración en su carrera. Hay por supuesto una diferencia notable, argumental, estética, temporal, entre las películas de Bresson y las de Scorsese. Pero eso no es importante; podemos decir, incluso, que es indiferente. De lo que se trata es de correlacionar la línea espiritual de todos estos filmes, salvada la distancia que representa la tipología de dos personajes, y de vidas tan distintas entre sí como la de un cura francés y un joven ítaloamericano o un enfermero neoyorquino –aunque algo nos dice la película de la debilidad de Scorsese por asociarlos a todos-. La línea propia de Scorsese a través de sus personajes la hemos venido definiendo como el desprendimiento del orgullo personal, a través de la renuncia al falso juego de un altruismo pretencioso que solo esconde vanidad. Pues bien, en la expresión citada por Scorsese del filme de Bresson es claramente perceptible esta misma idea. Cuando el cura continúa en la novela: “[...] y, además, nuestras penas no nos pertenecen, porque Él las asume, están en su corazón”, está indicando que el error está en querer hacerlas nuestras, es decir, en tomar como mérito propio nuestro dolor, en sufrir por vanidad, lo que en el fondo no es otra cosa que persistir en el orgullo de nuestra afirmación o egoísmo personal. En esto las conductas de los personajes de Scorsese son iguales. Como en el caso de Charlie o Frank, buscando de continuo ayudar a los demás, la historia del cura rural se desarrolla dentro de una continua angustia por encontrar a Dios en la oración. Pero Dios está ausente, no acude a la cita, guarda silencio. Y solo se vislumbra su presencia cuando ruega, no para sí, sino por otros y para otros. El paralelismo sigue siendo inequívoco. En todos estos casos, se habrá dejado atrás una cierta megalomanía y se recupera con ello la humildad. Ese lugar del despojo, del olvido de sí, es también el lugar donde, por ejemplo, el Frank Pierce de *Bringing Out the Dead* encuentra la paz. Y donde, cuando se encuentra por última vez con el fantasma de Rose, la chica

---

<sup>9</sup> David Resnin, “Playboy Interview with Martin Scorsese”, *Playboy*, abril de 1991, p. 32.

puertorriqueña a la que no había podido salvar, recibe esa recomendación: “Nobody asked you to suffer, that was your idea”.

**Referencias bibliográficas**

Ehrenstein, David (1992): *The Scorsese Picture: The Art and Life of Martin Scorsese*. Birch Lane Press, New York.

Kelly, Mary Pat (1991): *Martin Scorsese: A Journey*. Thunder's Mouth Press, London.

Scorsese, Martin (1987): *Conversaciones con Martin Scorsese*. Plot Ediciones, Madrid.

Thompson, David and CHRISTIE, Ian (eds.) (2003): *Scorsese on Scorsese*. Faber & Faber, London.