



Con la colaboración
de la UNIVERSIDAD
PONTIFICIA DE SALAMANCA

SE222208

SUPLEMENTO
Vida Nueva

EDITORIAL

El milagro de ser humanas

Una espiritualidad femenina que prioriza a la persona antes que al dogma. Las mujeres ya no son solo víctimas, santas o vírgenes, sino protagonistas de complejos recorridos que atraviesan todas las tradiciones religiosas: del islam al cristianismo, del judaísmo a las espiritualidades orientales. Este número de *Donne, Chiesa, Mondo* explora cómo el cine está construyendo una memoria colectiva sin precedentes de la espiritualidad femenina en la que las mujeres son mujeres reales. Son frágiles, rebeldes, a veces escandalosas, caen y se levantan, aman y dudan, se consagran y se pierden. Una nueva feminidad sagrada, libre para ser humanas.

Este nuevo paradigma emerge claramente en la evolución de la figura de las religiosas que recoge el cine. En *Doubt*, **Meryl Streep** es una monja estadounidense conservadora, severa y poco propensa al cambio, que choca con un párroco progresista, trayendo a la película el tema de la renovación de la Iglesia en los años sesenta. En *Dead Man Walking*, **Susan Sarandon** interpreta a una monja que valientemente decide ayudar a un hombre condenado a muerte que afirma ser inocente (la historia real de la hermana **Helen Prejean**, ahora de 86 años, conocida por su compromiso contra la pena de muerte). La monja en la gran pantalla ya no es solo la esposa silenciosa de Cristo, sino una mujer que vive su propio tiempo y cuestiona, elige y se opone. El camino de la vocación se encuentra con la rebelión. La santidad moderna no busca la perfección, sino la capacidad de habitar la duda sin perder la fe. Sin embargo, la santidad no solo pertenece a quienes hacen votos. El cine contemporáneo revela formas de sacralidad que se manifiestan en la vida cotidiana. Como la de la dulce y protectora

madre de *El árbol de la vida*, de **Terrence Malick**, quien introduce la distinción entre dos formas de vivir la vida, el camino de la Naturaleza (egoísmo, supervivencia, orgullo) y el camino de la Gracia (amor, humildad, compasión); o como la de la errante de *Nomadland*, de **Chloé Zhao**, quien tras perderlo todo elige vivir como nómada. Son figuras que preservan una relación con lo divino hecha de silencios, gestos sencillos y fidelidad cotidiana. Es una espiritualidad del umbral, discreta, esencial, no institucionalizada, que algunos consideran una poderosa forma de oración contemporánea.

Continuando con esta exploración, el cine no rehúye la historia de mujeres que parecen predispuestas a una espiritualidad más carnal, total y mística: el cuerpo femenino no es un obstáculo para la revelación, sino su instrumento. La santidad pasa por la carne, el dolor, el amor, el parto y las caricias. Es una espiritualidad encarnada que no huye del mundo, sino que lo transforma desde dentro. Emblemática es **Ingrid Bergman** en *Europa 51*, de **Roberto Rossellini**, en la piel de la esposa de un diplomático que tras la muerte de su joven hijo (quien se suicidó por sentirse abandonado), decide dedicar su existencia a aliviar el sufrimiento ajeno. De igual manera, **Laura Samani** en *Piccolo corpo* cuenta la historia de Agata, una joven del noreste de Italia a principios del siglo XX que da a luz a una niña muerta y no acepta que su hija permanezca como un alma perdida en el limbo porque el sacerdote no puede bautizarla. En estas narrativas, la maternidad se convierte en una forma de acceder a lo sagrado. No solo biológico, sino simbólico, espiritual y comunitario. La empleada de hogar Cleo, en *Roma*, de **Alfonso Cuarón**, que →

DONNE CHIESA MONDO

Suplemento mensual

CONSEJO DE REDACCIÓN

RITANNA ARMENI
GABRIELLA BOTTANI
YVONNE DOHNA SCHLOBITTEN
CHIARA GIACCARDI
SHAHRZAD HOUSHMAND ZADEH
AMY-JILL LEVINE
GRAZIA LOPARCO
MARINELLA PERRONI
MARTA RODRÍGUEZ DÍAZ
CAROLA SUSANI
RITA PINCI (COORDINADORA)

EN REDACCIÓN

SILVIA GUIDI
VALERIA PENDENZA

Esta edición especial en castellano
(traducción de ÁNGELES
CONDE) se distribuye de forma
conjunta con VIDA NUEVA y
no se venderá por separado

www.osservatoreromano.va



LAS NUEVAS SANTAS Y LAS BATALLAS POR LAS MUJERES

El 19 de octubre de 2025, el Papa León XIV canonizará a tres figuras femeninas con un denominador común: transformaron la fe en acciones para la mejora de la condición de la mujer.

VINCENZA MARIA POLONI: dignidad para las marginadas

Nacida en Verona en 1802, fundó las Hermanas de la Misericordia junto con **Carlo Steeb**, revolucionando la asistencia a las mujeres más vulnerables. Su labor se distinguió por su atención a madres solteras, viudas indigentes y enfermas abandonadas. No solo ofreció una mano caritativa, sino que también restauró la dignidad de estas desheredadas enseñándoles oficios y proporcionándoles herramientas para la independencia económica. Sus religiosas educaron a las mujeres para la autosuficiencia.

MARÍA DEL MONTE CARMELO: fuerza en la diversidad

Nacida en Caracas en 1903 sin brazo izquierdo, transformó la discapacidad en un motor de cambio social. Fundó la Congregación de las Siervas de Jesús convirtiéndose en un referente para todos los venezolanos socialmente excluidos. Desarrolló un enfoque innovador que demostró que la diversidad física era un recurso, no una limitación. El milagro para su beatificación –la curación del brazo de una médica– simboliza cómo su legado continúa vivo.

MARIA TRONCATTI: con las mujeres de Shuar

La misionera nació en 1993 en Corteno Golgi (Brescia), Hija de María Auxiliadora, representa un ejemplo de la lucha por los derechos de las mujeres. Al llegar a Ecuador en 1922, se asentó en la selva amazónica entre los indígenas Shuar. Luchó contra los matrimonios forzados. Promovió con valentía los matrimonios cristianos basados en el libre consentimiento, devolviendo a las mujeres Shuar el derecho a decidir su propio destino. Su respeto por la cultura local demostró que los derechos de las mujeres son universales.

cuida del esposo, la esposa, la abuela, cuatro hijos y un perro de una familia adinerada, acoge la vida, la acompaña y la protege. Las madres espirituales del cine nos enseñan que la generatividad femenina va más allá de la biología porque es la predisposición del alma a nutrir y a hacer crecer.

Al ampliar nuestra mirada a diferentes tradiciones religiosas, en el cine descubrimos una vez más que la investigación espiritual femenina no puede limitarse a una sola fe. Las protagonistas de *La bicicleta verde*, *Persépolis* y *The Breadwinner* desafían la sumisión, pero defienden su fe y reinventan una relación personal con Dios. Wadjda, de la película *La bicicleta verde*, es una niña de 10 años que vive a las afueras de Riad, decidida a superar los límites que le impone su cultura. Marjane, de *Persépolis*, es una niña de 9 años de Teherán, rebelde e inconformista, que rechaza las rígidas normas de la sociedad iraní. Parvana, de *The Breadwinner*, es una niña de once años que creció en Kabul bajo el régimen talibán.

La fricción entre religión y modernidad emerge así en el cine como un tema constante. El judaísmo ortodoxo de *Kadosh*, el islam de *El viaje de Nisha*, el ambiente cristiano-ortodoxo de *Dios es mujer* y *se llama Petrunya* son contextos donde las protagonistas se ven llamadas a elegir entre heredar, rebelarse o reconstruir. La fe se pone a prueba y las mujeres encuentran la fuerza para trazar nuevos caminos. Particularmente significativa, desde esta perspectiva, es la imagen de la peregrinación, recurrente en el cine contemporáneo como metáfora del camino espiritual femenino, en la que los viajes físicos se convierten en representaciones de profundas transformaciones.

La joven Cheryl de *Wild*, en un momento difícil de su vida tras el fin de su matrimonio, los problemas de drogas y la muerte de su madre, emprende un largo y solitario viaje por las montañas del oeste de Estados Unidos. Tres meses de caminata por desiertos también interiores, un segundo matrimonio y dos hijos. El milagro de nuestro tiempo –nos sugiere la gran pantalla– es haber aprendido que se puede buscar a Dios sin renunciar a la propia humanidad. En un mundo que exige a las mujeres serlo todo –fuertes, dulces, puras, decididas–, el cine reconoce lo sagrado en los rostros imperfectos de quienes buscan el sentido de sus vidas y nos recuerda que podemos ser simplemente humanas. En esta humanidad, aunque herida, se esconde algo eterno; algo que, para quienes creen, se asemeja a Dios.

Hemos decidido dedicar un número especial de *Donne, Chiesa* a esta historia coral en colaboración con la Rivista del *Cinematografo*, y con la ayuda de Don **Davide Milani**, director, y **Valerio Sammarco**, de la redacción.

Il Cinematografo es una revista mensual italiana de información cinematográfica fundada en 1928. Es una de las primeras publicaciones italianas del sector y la más antigua aún en activo. Publicada por la Fondazione Ente dello Spettacolo, que promueve la cultura cinematográfica en Italia bajo mandato de la Conferencia Episcopal Italiana. Desde 2019, la Fundación también organiza el Lecco Film Fest. Promovido por Confindustria Lecco y Sondrio, es un festival innovador en el panorama italiano por su contenido y lenguajes, ya que ofrece una mirada íntegramente femenina al mundo del cine, la cultura y la sociedad.

El silencio que habla y la soledad elegida

Dos directoras narran el viaje interior de las ermitañas

Esto es lo que soy”, susurra Arsa con solemnidad, negándose a la compañía de nadie. Firmada por el dúo de videoartistas y cineastas Masbedo (**Nicolò Massazza** e **Iacopo Bedogni**), *Arsa* (2024) es la última película, en orden cronológico, que narra el viaje solitario de algunas mujeres que, impulsadas por distintas motivaciones y de diferentes maneras, han elegido el ermitañoismo como una dimensión espiritual, entendida desde el punto de vista laico. Un tema que el cine contemporáneo declina de diferentes maneras, pero todas unidas por la creencia de que, a través del aislamiento voluntario, las protagonistas pueden vivir la experiencia íntima de lo sagrado en gestos cotidianos sencillos y al margen de los dogmas. Mujeres que caminan, esperan, escuchan, buscan, crean, resisten y custodian la memoria.

Arsa es una adolescente huérfana de padre, artista y artesano, que decide vivir sola en una cabaña en la isla de Stromboli. Creyendo en la autosuficiencia a toda costa, se protege de la contaminación turística viviendo en simbiosis ecológica con una naturaleza salvaje, pero a la vez generosa. La de *Arsa* es una forma de revolución resiliente y silenciosa, dedicada a escuchar el silencio y observar lo invisible que se esconde en todo, incluso en los residuos abandonados por los humanos y traídos a la orilla por el mar, que la joven recoge cada día en las playas. Porque para esta ermitaña, la naturaleza es un altar que se debe contemplar a diario y preservar de cualquier intento de profanación. Y en su existencia dedicada a la soledad, la independencia y la ecología, *Arsa* también se convierte en guardiana de los recuerdos de su padre, aquellos que le enseñaron a regenerar los residuos transformándolos en pequeñas obras de arte.

Puntos comunes

Aunque en un contexto espacio-temporal e histórico diferente, la existencia de *Arsa* tiene puntos en común con la de Fani, la joven esposa de Franz, quien permaneció en casa esperando cartas de su esposo, objetor de conciencia por ser católico, pero reclutado a la fuerza en el ejército de la Alemania nazi durante la Segunda Guerra Mundial. Inspirada en la vida del austriaco **Franz Jägerstätter** a través de su correspondencia, *A Hidden Life* (2019) de **Terrence Malick**, presenta a su coprotagonista Fani como la expresión de una espiri-



tualidad silenciosa, que vive la espera en la intimidad del hogar en un pueblo perdido en los Alpes, donde los gestos sencillos de cada día se convierten en oración. Ella es una ermitaña forzada que convierte el aislamiento en una vida cotidiana sagrada como forma de resistencia y resiliencia en paralelo al encarcelamiento de su esposo.

En clara oposición a establecerse en un punto fijo, viajar en solitario como dimensión de la identidad –y, por lo tanto, como gesto ético-espiritual dentro del secularismo– es lo que caracteriza al menos dos de los títulos más significativos que se centran en mujeres solteras en la carretera. Se trata

de *Wild*, del difunto **Jean-Marc Vallée**, con guion de **Nick Hornby**, y *Nomadland*, de **Chloé Zhao**. Inspirada en las memorias autobiográficas homónimas de **Cheryl Strayed**, *Wild* retrata a la joven en su viaje por los senderos del Pacific Crest Trail: “una peregrinación” en busca de sanación y redención para el cuerpo, la mente y el alma de las múltiples heridas de la vida (duelo, separaciones, drogas). El santuario al que aspira Cheryl es interior y, en su opinión, se puede alcanzar a través de la ósmosis/resistencia mística con/hacia la naturaleza salvaje (el *wild* del título), así como renunciando a las comodidades de lo cotidiano para aprender a afrontar las propias fragilidades a diario en una soledad deliberada.

Mientras que el camino casi expiatorio de la joven estadounidense corresponde a un segmento existencial, el viaje de su compatriota Fern, de mayor edad, define una elección permanente de vida nómada. La protagonista de *Nomadland* es una figura contemporánea, ermitaña y errante. En abierto contraste con los dictados del capitalismo deshumanizante, Fern ofrece una propuesta ética existencial, en total autonomía y soledad, pero abierta a la comunicación y la solidaridad con quienes la rodean. Su nomadismo eremítico adquiere así la geometría de un espacio de trascendencia, contemplación y sacralidad laica.

Cuando la crisis conduce a Dios

El cine se ha hecho eco del renacimiento espiritual femenino

TIZIANA M. DI BLASIO

Si el cine es por naturaleza el arte de la visión, requiere formalmente de un lenguaje no verbal y temáticamente de una dramaturgia que explore las fenomenologías de la crisis. Entonces, el cine de autor las recoge con una poética original, entre la búsqueda y el misterio, en una pluralidad de géneros: del drama a la comedia, del musical a la fantasía, del biopic al terror... Y lo hace a través de intérpretes como **Ingrid Bergman**, **Audrey Hepburn**, **Jennifer Jones**, **Sophia Loren**, **Anna Karina**, **Silvana Mangano**, **Vanessa Redgrave**, **Julie Andrews**, **Susan Sarandon** y **Meryl Streep**.

Y si la mirada sobre la crisis también abarca la esfera espiritual se debe a teóricos que han investigado la presencia/ausencia de Dios y a autores que, de manera directa o indirecta, irreverente o hasta blasfema, han elaborado itinerarios interiores de correspondencia o discrasia entre fe y herejía, vocación y rebelión, vida activa y vida contemplativa. Del clasicismo ascético de *Les Anges du péché* (1943) de **Robert Bresson**, a la provocación surrealista de *Viridiana* (1961) de **Luis Buñuel**; del conflicto político-religioso de *La Religiosa* (1966) de **Jacques Rivette**, al panfleto grotesco de *Los demonios* (1971) de **Ken Russell**; de la burla boccacciana del *Decamerón* (1971) de **Pier Paolo Pasolini**, retomada por los hermanos **Taviani** en *Maraviglioso Boccaccio* (2015), hasta las sugerencias de la mirada femenina de **Márta Mészáros**, **Margarethe von Trotta**, **Liliana Cavani**, **Anne Fontaine**, **Margaret Betts**, **Maura Delpero**.

En esta variada casuística, un punto de partida válido para la reflexión puede ser la lectura de la crisis propuesta en *Europa '51* de **Roberto Rossellini** (1952), inspirada por **Simone Weil**, **Herbert Marcuse** y un suceso. La protagonista, Irene (Ingrid Bergman), una mujer de clase media-alta, se ve sacudida en el vacío de su existencia por la muerte de su hijo, quien se suicida por carencias afectivas. Ante un vacío insalvable, se cuestiona en un camino de ascetismo sobre el significado último de

su propio dolor y, al hacerlo, cae en “el pecado mortal” del inconformismo puesto que no se adapta a la insinceridad programática de las instituciones totalitarias. Ni su familia, ni su primo marxista, ni el sacerdote, ni el juez, ni el psiquiatra, exponentes del orden establecido, podrán comprender la elaboración del dolor de Irene, su distopía y las decisiones radicales resultantes, tolerando la desnudez de la que habla Weil en sus *Cuadernos*. Internada en una clínica psiquiátrica, será considerada una santa por aquellos a quienes había amado de manera desinteresada y poco convencional.

Con sorprendente actualidad, Rossellini, anticipándose a los temas de la periferia y de los últimos, fija la atención de Irene en los desfavorecidos que viven al margen y en la dura vida de los obreros de las fábricas. Con “un documental en el rostro”, el autor narra un doloroso viaje existencial al final del cual emergen la locura y la marginación, pero también la esperanza y la fuerza moral en un proceso de purificación en los caminos del dolor. De esta manera, la enunciación rosselliniana revela que cada gesto de amor es una experiencia de lo divino y una búsqueda de lo Absoluto.

Lo trascendente

La evocación enclaustrada, inducida por la secuencia final de la reja, confirma lo que Irene había declarado al juez, quien la presionó sobre el significado de sus verdaderas intenciones: “Quiero compartir la alegría de los felices, el dolor de los que sufren, la angustia de los que desesperan. Preferiría perderme con los demás que salvarme sola. Solo quienes son completamente libres pueden integrarse con todos, solo quienes no están legados a nada están legados a todos los seres humanos”. En la secuencia final, abierta, la protagonista, mirando a cámara se dirige directamente al espectador. A partir de las imágenes, purificadas salvo por el rostro, la idea de lo trascendente se filtra en el espacio que dejan el vacío de los cuerpos.



‘EUROPA’51’

El uso de la representación del rostro concebido como una abstracción de cualquier coordinada espacio-temporal es retomado por la personal estilización de **Alain Cavalier** en *Thérèse* (1986), encarnada por **Catherine Mouchet**. Con su reinterpretación de la figura histórica de Santa **Teresa del Niño Jesús**, nos adentramos en el corazón del *claustrum*, donde la esencialidad del rostro también funciona como clave hermenéutica, un *vis-à-vis* con Teresita, en una narración sin hiato entre la ligereza y la profundidad, la vida y la muerte. El resultado de este procedimiento que apela a un marcado virtuosismo iconográfico, no es un retrato apologetico/hagiográfico, sino el de una mujer con un objetivo preciso y definitivo: convertirse en santa.

La novedad consiste en un itinerario de ascetismo estilístico similar al espiritual del protagonista y, en coherencia con esta elección, el *claustrum* funciona como espacio/tiempo para una reflexión sobre la vocación, dejando que los vacíos hablen más que los llenos, la rarefacción



más que la condensación y los silencios más que los sonidos. La dramaturgia del lugar cerrado cautiva incluso a un autor como **Michelangelo Antonioni**, aparentemente distante de los temas espirituales, pero extremadamente sensible al vacío existencial y la ausencia de sentido.

El propio director revela su fascinación tras leer el diario de la monja de clausura **Catherine Thomas**, titulado *My Beloved. The Story of a Carmelite Nun*. Aunque confiesa su desinterés por el ascetismo, consciente de que la razón no puede explicar la clausura, Antonioni afirma: “¿Qué respuesta pueden dar estas monjas si, por disciplina, han optado por no responder? La dificultad de comprender su vida no depende del rigor de la Regla ni de cómo la viven. Depende de nosotros, que no buscamos una pausa para reflexionar en el misterio de su experiencia”, y cita a Santa **Teresa de Ávila**: “Sufrir o morir, esos deben ser nuestros deseos”.

Desde las tres primeras páginas del diario, el director se adentra en el tema de “Sufrir o morir”. Eso lo lleva a visitar

catorce monasterios de clausura y a entablar relaciones epistolares con algunas monjas. Antonioni le hace a una de ellas una pregunta indiscreta: “¿Y si me enamorara de ti?”.

A la que sigue una respuesta sorprendente: “Sería como encender una vela en una habitación llena de luz”. El largometraje finalmente no se rodará, pero el tema y los diálogos se retomarán en *Al di là delle nuvole* (1995), destilándolos en el episodio titulado *Questo corpo di fango*.

En este relato una joven (Irène Jacob) acepta recorrer la ciudad de las cien fuentes, Aix-en-Provence, (donde el agua de los manantiales y la lluvia evocan regeneración), con un desconocido encarnado por el actor **Vincent Pérez**, quien le pregunta sobre su vida fascinado por su misteriosa serenidad. La cámara acompaña este paseo hasta el final del encuentro. Él le pide una nueva cita, pero la joven responde: “Mañana me voy al convento”.

Desde la conciencia de una vocación correspondida, con *Sangue del mio sangue*, de **Marco Bellocchio** (2015), (evolución del

cortometraje anterior *La monaca* (2010)), se aborda, aunque tangencialmente, el tema opuesto del monacato forzado en el siglo XVII vinculado a la institución del mayorazgo que preveía la herencia exclusiva del primogénito violando la libertad de elección individual y la institución del fideicomiso. Un fenómeno generalizado a pesar de que el Concilio de Trento, en el *Decretum de regularibus et monialibus* (1563), declaró anatema contra quienes violaran el libre albedrío también mediante coerción psicológica.

Sobre el drama existe una vasta literatura en la historia del género, incluyendo adaptaciones cinematográficas que han narrado la vida en el *claustrum*, (un lugar de autoafirmación para algunas mujeres y una residencia forzada para otras), dando lugar a un subgénero particular, “la nuns-ploitation”, que ha insistido, a menudo con morbosa complacencia, en la sexualidad, la tortura y las posesiones.

De un calibre muy diferente y ambientada en distintas épocas, la película de Bellocchio narra la historia de una monja “forzada”, Benedetta (**Lidiya Liberman**), que seduce al confesor Fabrizio (**Pier Giorgio Bellocchio**) induciéndolo al suicidio. Su hermano gemelo, Federico intenta sin éxito convencerla de que confiese ser una bruja. La mujer terminará emparedada en una diminuta celda con solo una rendija.

Prácticas mágicas

Rodada en Bobbio, provincia de Piacenza, en la prisión construida en un ala de la Abadía de San Colombano, como historia de espacios interconectados textual y metalingüísticamente, la película se basa en una serie de elementos diseñados para representar la mentalidad de una época impregnada de prácticas mágicas y ascético-disciplinarias.

De hecho, comienza con una puerta cerrada, un elemento que conecta figurativamente diferentes épocas como un “cosmos de lo semicerrado”, según la concepción de **Gaston Bachelard**, que se cierra/abre a topografías interiores. La metáfora de la dualidad interior/exterior, luz/sombra, finalmente encuentra su culminación en el muro/no-muro de la celda, en la fuerza imaginativa de una liberación, no solo material, al volver a la luz. Vemos a Benedetta resucitar en la desnudez de un cuerpo incorrupto después de una desgarradora purificación/desencarnación, como una especie de anástasis, resurrección de ese eterno femenino, memoria y alma del tiempo.



“Lo femenino” es resistencia

EMANUELA GENOVESE

En los guiones lo sagrado se convierte en rebelión y gracia

La mujer es quién hermoso el mundo... Nos trae la gracia que renueva las cosas”. Las palabras del Papa **Francisco** introducen a la perfección la relación simbiótica y visceral que existe entre lo femenino y el séptimo arte. Un puente entre lo visible y lo invisible, “lo femenino” en el cine de autor es la vía privilegiada de trascendencia, el espacio donde lo divino se manifiesta en la fragilidad de la condición humana. A través de las obras de cineastas de todo el mundo, gnósticas y agnósticas, ateas o creyentes, surge un hilo conductor que une a las mujeres con la búsqueda espiritual, la lucha interior y la revelación de la gracia. En las películas las mujeres no son simples personajes, sino figuras que encarnan el misterio, el sufrimiento redentor y, a veces, la radical alteridad de Dios.

El sacrificio y la rebelión

El gran cineasta ruso **Andréi Tarkovski** ha relacionado lo femenino con la memoria, la nostalgia y el sacrificio. En su película *Sacrificio* (1986), María, la esposa del protagonista Alexander, destaca por su actitud de resiliencia silenciosa, una aceptación del destino que en muchos sentidos recuerda la iconografía y la espiritualidad marianas. María no se opone al destino que se cierne sobre la familia: la amenaza de una guerra nuclear y el colapso del orden existencial. A diferencia de otros personajes que reaccionan con angustia, histeria o huida, María se mantiene firme

aceptando el dolor y la incertidumbre con una calma casi sobrenatural.

Esta actitud evoca la figura de María al pie de la cruz, testigo silenciosa del sacrificio de su hijo. Como ocurre en *Stalker. La Zona* (1979), con el monólogo final de la esposa que es una profesión de fe en el amor como única fuerza capaz de resistir el caos. La directora **Liliana Cavani**, en *Francesco* (1966) y *Al di là del bene e del male* (1977), explora el misticismo a través de mujeres que desafían las convenciones como **Clara de Asís**, que abraza la pobreza como libertad (interpretada por **Susanna Nicchiarelli**), y **Lou Salomé**, que busca una verdad más allá del dogma. Para Cavani, lo femenino es una fuerza profética y destabilizadora, como encarnan las santas rebeldes de la tradición cristiana.

El lugar donde se manifiesta la gracia

En **Krzysztof Kieslowski**, las mujeres nunca son simples personajes. A veces, son vehículos de preguntas metafísicas, figuras entre lo visible y lo invisible, entre el destino y la libertad, entre el cuerpo y la trascendencia.

En muchos casos, son el rostro humano del misterio. En las películas de la trilogía *Tres colores*, el director polaco se centra en figuras femeninas que experimentan dolor y pérdida, y que en ese trauma, entran en contacto con una dimensión más profunda y espiritual de la existencia. En *Azul* (1993), Julie (interpretada por **Juliette Binoche**) pierde a su esposo e hija en un accidente

e intenta borrar todo vínculo, cada recuerdo. Es en ese intento donde comienza un viaje interior. Julie descubre que la libertad absoluta está vacía y que solo la conexión con los demás, la compasión y el amor, le permiten encontrar sentido. La espiritualidad es radicalmente humana, hecha de duelo, silencio, música, visiones... A través de la mujer todo se encarna.

En *Rojo* (1994), **Irene Jacob** interpreta a Valentine, una joven que encarna la compasión, la escucha y el cuidado de los demás. Su encuentro con el juez misántropo los cambia a ambos. Ella ni predica ni juzga, sino que escucha. Y la escucha se convierte en un acto espiritual. En el cine de **Kieslowski**, donde la ubicación física de la iglesia está casi ausente, las mujeres se convierten en el lugar mismo donde se manifiesta la gracia. No predicán, actúan. No explican, sienten. No dominan, se exponen. Su fuerza reside en la compasión, en la capacidad de acoger el misterio sin necesitar respuestas.

Roberto Rossellini, en su fase religiosa, confió a mujeres como **Ingrid Bergman** (en *Europa '51*, 1952) el papel de portadora de Cristo. Irene, la burguesa que descubre la santidad entre los desheredados, se convierte en una **Teresa de Ávila** moderna, loca de amor. La espiritualidad quizá no sea mística en el sentido tradicional del término, sino que se encarna más bien en gestos sencillos, en el trabajo, en la espera, en la paciencia. Las mujeres en las películas de **Ermanno Olmi** suelen ser

presencias silenciosas, pero centrales; guardianas de una ética del hacer y el sentir, que se manifiesta en lo concreto de la vida cotidiana. En *El árbol de los zuecos* (1978), las mujeres son quienes cuidan de la familia, apoyan al marido, crían a los hijos, pero también quienes transmiten la fe, quienes rezan y quienes transmiten valores más que palabras. En películas como *El oficio de las armas* (2001) o *Cien clavos* (2007), aunque el protagonista es masculino, es en la relación con la mujer donde surge la posibilidad de otro camino, no violento, humano y misericordioso.

Aquí no podemos dejar de recordar *Cuentos de Tokio* (1953) dónde el director japonés **Yasujiro Ozu**, aunque no cristiano, creó un retrato de la abnegación femenina. Noriko, la nuera devota, encarna una bondad no recompensada, similar a las vírgenes prudentes del Evangelio.

Lo femenino para el otro

La mujer también se convierte en guía espiritual del hombre a través de su simple presencia, su mirada, su capacidad de escuchar, de vivir el tiempo sin dominarlo. En *Diario de un cura rural* (1951, basada en la novela homónima de **Georges Bernanos**) de **Robert Bresson**, un director ascético y riguroso, la condesa con su dolor silencioso es la interlocutora de un sacerdote en crisis. A través de ella se produce una revelación: la gracia actúa con humildad. También en *To the Wonder* (2012) de **Terrence Malick**, el protagonista masculino está dividido, es racional, incapaz de amar completamente, y la mujer representa lo que él no puede contener, es decir el infinito en una forma frágil y concreta. Baila en los campos, ama con intensidad y gracia, sufre: es materia y espíritu, juntos.

Esa gracia es una referencia directa en *El árbol de la vida* (2011). En la voz en off, el personaje de la madre es el portavoz de un camino espiritual: "Hay dos caminos en la vida, el de la naturaleza y el de la gracia. Debes elegir cuál de los dos seguir". En estos autores, la figura femenina nunca es un objeto de narración, sino que se convierte en vehículo para una experiencia de lo sagrado, de una tensión hacia lo Absoluto que se encarna en la realidad. Ya sea la pureza mística de **Juana de Arco**, la dolorosa humanidad de Irene en *Europa '51* de Rosellini, la silenciosa revelación de la madre en Malick... lo femenino se convierte en vehículo para una trascendencia que, como en el propio cine, se manifiesta a través de la imagen, el rostro y la luz que se filtra a través de la oscuridad de la condición.

'HER STORY'



De Chad a China, historias de emancipación

MIRIAM RACCOSTA

Siempre se ha afirmado que el arte cinematográfico es el medio más fructífero para moldear el imaginario colectivo, pues posee la capacidad de transformarlo en los pilares de nuestra comprensión de la realidad. En la práctica, el sentido mismo del cine, según el filósofo **Edgar Morin**, reside en saber representar lo imposible y a menudo invisible, logrando generar nuevas perspectivas explotando su potencial imaginativo y formativo, escapando al poder fosilizador de la estatidad.

Esta característica se presta bien a la investigación cognitiva de la cuestión de las mujeres al ofrecer perspectivas críticas que correlacionan legados antiguos y esperanzas presentes. Historias fílmicas de mujeres que se han distinguido al proponer, no solo una aceptación pasiva de la injusticia, sino también una lógica de oposición activa para la protección de la integridad personal y común. Una mirada adecuada para describir esferas culturales occidentales conocidas y, sin embargo, pertinente para investigar escenarios geográficamente distantes. Las referencias se dirigen a cuestiones específicas relacionadas con el folclore local, las desigualdades y la lucha continua contra las prácticas ideológicas opresivas. Las recientes filmografías fuera de la UE han ofrecido retratos de emancipación, cubriendo el papel implícito

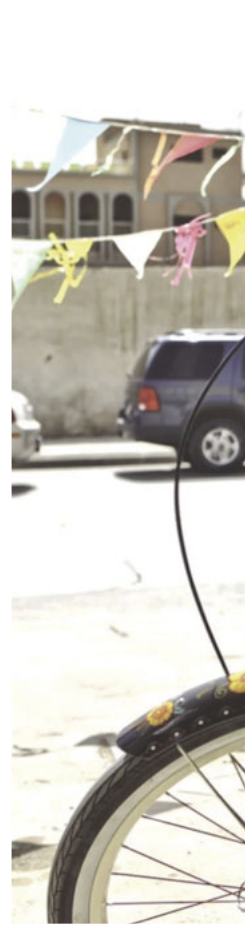
de intérpretes sociales comprometidos con la exhibición de contradicciones y esbozando figuras modernas que encarnan la sabiduría y la conexión con tradiciones trascendentes.

Es el caso de **Amina**, una madre soltera de Lingui, que en Chad lucha contra las reglas comunitarias para que se reconozcan los derechos de su hija, embarazada tras una relación no consentida; o el de Noura en *Le rêve de Noura*, obligada a afrontar un calvario judicial machista para evitar la cárcel a causa de una relación considerada ilegal pese a haber comenzado tras una demanda de divorcio.

Sistema complejo

Pero también *Her Story*, una comedia irreverente contra la violencia de género en China, o *Like a Rolling Stone*, sobre los roles domésticos impuestos a los que la protagonista se rebela a pesar de conservar la idea oriental de la vida individual como parte integral de un sistema complejo, del que la sociedad forma parte.

Entre la ficción y el realismo, el cine global se ha convertido así en testigo de historias inéditas, destacando la importancia de las mujeres como guardianas de la memoria, defensoras de costumbres espirituales vivas y luchadoras por la preservación del patrimonio cultural.



Voces libres bajo el velo

PIERO LOREDAN

*Tres películas reflejan la fuerza
de las mujeres en Oriente Medio*

En los últimos veinte años, numerosas películas han ofrecido una imagen de la condición de la mujer en Oriente Medio destacando su anhelo de libertad y emancipación en el contexto de la cultura y la religión islámicas. Entre ellas, *La bicicleta verde*, *Persépolis* y *El pan de la guerra-The Breadwinner* ofrecen distintas ideas para la reflexión.

La bicicleta verde

La película de **Haifaa Al-Mansour** de 2012 es revolucionaria en sí misma porque es el primer largometraje realizado íntegramente en Arabia Saudita y la primera película en la historia del país dirigida por una mujer.

La heroína de la película es Wadjda, una chica vivaz de temperamento rebelde. Vive a las afueras de Riad entre una madre resignada con dolor a las tradiciones locales y un padre a punto de casarse por segunda vez.

Apasionada por el rock, a diferencia de las demás chicas, viste vaqueros y zapatillas deportivas y sueña con comprarse una bicicleta ecológica. Es un atrevimiento ya que para una mujer saudí montar en bicicleta es provocador, incluso blasfemo; además, no tiene suficiente dinero.

Decidida, la joven protagonista emprende su valiente batalla y decide participar en un concurso de recitación coránica, cuyo premio es una suma considerable. Su madre es una presencia importante en el viaje de Wadjda. A diferencia de su hija, parece que nunca ha deseado romper las reglas. Está preocupada por el ímpetu de

su hija, pero, al mismo tiempo admira su espíritu transgresor.

La película es delicada y refinada, tanto en la representación de los personajes femeninos como en la de los masculinos, perfilados con gran sensibilidad. La situación de los hombres es evidentemente más envidiable que la de las mujeres y sus actitudes demuestran su poca consideración. Sin embargo, más que déspotas agresivos, parecen condicionados por las reglas de una sociedad patriarcal, víctimas de un sistema social arraigado que les hace incapaces de actuar de forma distinta. Desde esta perspectiva resulta interesante la figura de Iqbal, el conductor que lleva a la madre de Wadjda al trabajo.

Grosero y antipático, se beneficia en cualquier caso de circunstancias atenuantes. A lo largo de la película, somos testigos de su sufrimiento como trabajador inmigrante obligado a dejar a su familia para ganarse la vida. Por eso, no ha visto a su hija en varios años. La dimensión religiosa también se aborda con delicadeza. Wadjda, a pesar de su falta de pasión por la religión, se inscribe en un concurso de recitación coránica organizado en su escuela. El Corán se convierte en un trampolín y los versos cantados por la joven protagonista resuenan con dulzura y melodía, portadores de una auténtica belleza.

También es interesante el énfasis particular en el color verde, que ocupa un lugar singular en la cultura islámica. Según diversas tradiciones, el verde es el color del manto y el turbante de **Mahoma**. Además, el Corán afirma que los habitantes del paraíso vestirán ropas verdes de la seda más

'PERSÉPOLIS'



fina. ¿Por qué no ver el verde de la bicicleta soñada por Wadjda como un horizonte de esperanza para la protagonista y para la condición de las mujeres en algunos países de Oriente Medio?

Persépolis

Ganadora del Premio del Jurado en Cannes en 2007, la película de animación *Persépolis* es la adaptación de la novela gráfica autobiográfica homónima de **Marjane Satrapi**, publicada en Francia en cuatro volúmenes entre 2000 y 2004. Al igual que

‘LA BICICLETA VERDE’



el cómic en el que se basa, la película es una evocación conmovedora y reveladora del Irán de los años 80 y 90, vista a través de los ojos de una joven. Relata la huida del Sha de Persia, la guerra entre Irán e Irak, la llegada de la protagonista a Viena y los años de extrema soledad que le siguieron. Su estilo visual puede definirse como “realismo estilizado”, por el tipo de dibujo fiel a la realidad.

Sin embargo, también cuenta con elementos oníricos. El mundo de los sueños irrumpe en los gráficos realistas y ofrece

una perspectiva poética de la escena. En este sentido, a diferencia del cine real, el cine de animación privilegia la integración de “epifanías”, instantes que parecen transfigurar la realidad y que desdibujan los límites entre el espacio cotidiano y el lugar sagrado. Un ejemplo de ello son los tres breves diálogos con Dios, momentos fugaces pero significativos a lo largo de la película. Dios, una presencia tranquilizadora, que muestra el verdadero significado de la justicia y anima en las dificultades sin salida aparente, es la persona a quien podemos expresar nuestra ira ante el sufrimiento injustificado.

En general, la película, es una evocación de un (traumático) despertar a la vida, tanto íntimo como político, es un himno a la libertad y a los valores más humanos, sofocados por el fundamentalismo político-religioso de Teherán y por la Viena liberal. Al igual que en *La bicicleta verde*, una figura femenina familiar es un punto de referencia importante en la trayectoria formativa de la protagonista: en *Persépolis* es la Abuela, una anciana vivaz y divertida con su descarada actitud antisistema.

El pan de la guerra – The Breadwinner

En la película de animación *The Breadwinner* (2017), la protagonista es una niña de

Kabul que lucha por mantener a su familia bajo el régimen talibán (1996-2001). Coproducida por la actriz **Angelina Jolie** y nominada al Óscar, está basada en un libro infantil de la escritora canadiense **Deborah Ellis**. Es el primer largometraje de la directora irlandesa **Nora Twomey**.

La película narra la historia de una niña en su camino hacia la edad adulta. Parvana aprende a abrirse camino en un mundo donde ser mujer es sinónimo de sumisión. Cuando su padre, el único hombre adulto de la familia, es arrestado injustamente, ella decide disfrazarse de hombre para tener la libertad que necesita y ayudar a su familia.

A lo largo de la historia, el mundo de Parvana se expande desde su hogar hasta el barrio y luego a la ciudad. Junto con su amiga Shazia (también vestida de chico para caminar hacia la libertad), las jóvenes se dan la oportunidad de ser dueñas del mundo entero. Al salir solas de casa, aprenden a ser ellas mismas. Al mismo tiempo, la madre de Parvana encontrará la fuerza y el valor para afirmar su dignidad inexpugnable.

Una de las joyas de la película es la legendaria historia de **Solimán** contra el Rey Elefante, que interrumpe regularmente el relato de la heroína, reflejando su búsqueda. La lucha de Solimán contra la fuerza bruta y la oscuridad del Rey Elefante simboliza la lucha de Parvana contra la violencia y el oscurantismo. En el relato de Solimán, al igual que en *Persépolis*, el realismo caricaturesco –reservado para las secuencias argumentales ambientadas en Kabul– da paso a otro estilo.

Haciendo uso de la estética de los tapices persas tradicionales, las imágenes de la historia de Solimán evocan la atemporalidad del relato y, al mismo tiempo, hacen tangible su poder espiritual, una contribución intangible pero necesaria para afrontar la realidad cotidiana.

Las tres películas presentan, cada una a su manera, el viaje de tres jóvenes mujeres hacia la afirmación de su incorruptible dignidad humana. Y en ninguna de las tres películas hay esquematismo, es decir, no hay “Bien” (representado por mujeres) ni “Mal” (representado por hombres). Además, con aperturas espirituales a múltiples niveles, estas películas abordan la dimensión interior y la búsqueda de sentido de cada persona.

Finalmente, en ningún caso se ataca a la religión musulmana ni al Dios de Mahoma. Es el fundamentalismo religioso el que se pone en tela de juicio.



Rivka y Malka, Nisha, Petrunya son mujeres de nuestro tiempo. Pertenecen a diferentes culturas y religiones y comparten un profundo sentido de libertad condicionado por su pertenencia a una tradición religiosa específica, vivida o sufrida, al límite de una observancia rígida y restrictiva. No buscan difamar la religión a la que están vinculadas, sino expresar un fuerte deseo de libertad, sustentado por la necesidad y la urgencia de respetar su condición de mujeres. Contar su historia nos ayudará a comprender elementos que se prestan a una reflexión que, en relación con las tradiciones de las distintas “religiones del libro”, reconduzca a la humanidad a su cualidad más original: la semejanza con Dios. Una comprensión que no puede eludir la religiosidad, pero tampoco las exigencias de nuestro tiempo.

Rivka y Malka son hermanas, protagonistas de *Kadosh* (Amos Gitai, 1999). La mayor está casada con un rabino que practica el judaísmo ortodoxo. Ambos anhelan un hijo que nunca llega. A Rivka se le acusa falsamente de ser la estéril. Además del daño, debe sufrir la burla del repudio. Malka está prometida en matrimonio con un hombre elegido por la comunidad, a quien no ama porque es violento. En cambio, se siente atraída por un joven músico que le corresponde. Rivka y Malka, a su manera, sufren la violencia de una comunidad que, en nombre de la ortodoxia, las obliga a someterse a normas fundamentalistas, muchas veces irrespetuosas con la libertad y dignidad conferidas por el Creador. Su destino se consume de forma diferente, entre la trágica resignación y el abandono rebelde.

El fundamentalismo y la sumisión (islam) también son centrales en *El viaje de*

Crear sin cadenas

Las mujeres se resisten al integrismo ante las cámaras

RENATO BUTERA

Nisha (Iram Haq, 2017). Estos dos “valores” religiosos resultan aún más discordantes y distantes en la occidental e indiferente Noruega. Nisha nació y vive aquí con su familia pakistaní. Ella intenta tranquilizar a sus padres y, al mismo tiempo, no aislarse de sus amigos. Sin embargo, las normas la obligan a casarse con un hombre desconocido. El intento de hacerla sumisa resulta doloroso e inútil. Pero su destino no será tan trágico como el de otras jóvenes en su misma situación. Porque Nisha tiene “la suerte” de tener un padre comprensivo que ha encontrado el equilibrio entre la realidad del entorno donde vive y las normas de la tradición (la *sharia*), a millas de distancia en términos geográficos, culturales y temporales.

Decidida a triunfar

El entorno cultural y religioso de Petrunya, protagonista de *Dios es mujer y se llama Petrunya* (Teona Mitevska, 2019), es el cristiano ortodoxo de Macedonia. A sus treinta y dos años, graduada y desempleada, es emprendedora y está decidida a triunfar en una sociedad dominada por los hombres. Incluso las normas de una celebración tradicional de su país (a medio camino entre la religiosidad y la superstición) la excluyen de una prueba reservada solo para hombres. Su gesto impulsivo —saltar para atrapar una pequeña cruz arrojada a las gélidas aguas del río— es considerado irreverente por la mentalidad estrecha de

la comunidad y la expone a la absurda situación de ser arrestada por la gravedad de “la infracción”. Además de la sumisión, las normas generan discriminación.

Incluso el cristianismo “católico” tiene su protagonista, Hipatia, víctima de un fundamentalismo que en la antigüedad cometió atrocidades que deben recordarse para no repetir esos trágicos errores. Hipatia, cuya historia se narra en *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009), es la víctima-mártir de una religiosidad fundamentalista que ha perdido el sentido de la caridad y la misericordia “cristianas”.

Las películas reseñadas nos interpelan sobre la condición femenina en la relación entre religión y contemporaneidad. Es necesario indicar que “las religiones del libro”, en nombre de la fe, a menudo han reducido las aspiraciones, los deseos y la libertad de las mujeres hasta el punto de someterlas a tradiciones donde el machismo se ha impuesto exageradamente. El conjunto de preceptos y creencias constituye *la religio* a la que uno se aferra. Sin embargo, cuando las reglas pierden su esencia y se convierten en cargas insostenibles que limitan y asfixian la vida, la religión solo puede generar infelicidad, frustración e inhumanidad. “Ay de vosotros también, maestros de la ley, que cargáis a los hombres cargas insoportables, mientras vosotros no tocáis las cargas ni con uno de vuestros dedos”, está escrito en el Evangelio de Lucas (11, 46). No pocas veces, esas cargas se traducen en una subordinación irrazonable y excesiva.

Madre, materia sacra

La maternidad real y espiritual se hace hueco en el mundo cinematográfico

ANGELA BOSETTO

Dado que la contemporaneidad es un concepto muy inestable, para desarrollar una reflexión al respecto hay que establecer un punto de partida. Para analizar la actual dimensión sagrada de la maternidad en el ámbito cinematográfico, resulta interesante partir del 75.º Festival de Cine de Venecia (2018), donde compitieron *Roma*, de **Alfonso Cuarón** (ganadora del León de Oro y tres Óscar); y *Suspiria*, de **Luca Guadagnino** (remake de la película homónima de **Dario Argento**). Son dos películas con posturas opuestas en teoría, pero interconectadas por la fuerza disruptiva con la que exploran la idea de “una madre espiritual”.

Desde los albores de la civilización hasta nuestros días, la maternidad permanece ligada a la sacralidad. La ciencia ha explorado todo el proceso con minucioso detalle, pero la chispa “inefable” de la que surge otra vida sigue suscitando un asombro infinito y un profundo temor. Esta duplicidad se refleja en la propia percepción de la imagen que cada persona tiene de su propia madre. Citando a **Carl Gustav Jung**, el arquetipo de la figura materna “se proyecta sobre la madre concreta, atribuyéndole poder y encanto. El prototipo de madre heredado por el niño influye decisivamente en la idea que se formará de su propia madre”. Y, como cada arquetipo presenta aspectos luminosos y oscuros, la imagen materna puede manifestarse, tanto en una forma brillante (conectada a una esfera divina de sabiduría, ternura, generosidad y fertilidad), como en una forma oscura (de ahí la figura de “bruja” o *mater terribilis*). Dado que la dimensión sagrada humana está directamente relacionada con la arquetípica, la idea de la maternidad espiritual es a la vez el punto de apoyo de *Roma* (donde la humilde criada Cleo se convierte en el eje emocional de la rica familia que cuida) y de *Suspiria* (en la que la protagonista, repudiada por su madre y decepcionada por la alternativa esotérica, se convierte ella misma en la *Mater suprema*,

abrazando un matriarcado pagano oculto a la mirada masculina).

Más allá del género de terror (donde está presente la ansiedad gestacional), el cine contemporáneo, especialmente el cine femenino, se inclina a rechazar lo que llama “falsa propaganda sobre los placeres de la maternidad”, explorando sus aspectos más controvertidos, desde los hijos de la violencia (un tema que ahora debaten autores no occidentales, como **Meryem Benm'Barek** en *Sofía*, 2018) hasta la depresión posparto (basta pensar en *Night Bitch* de **Marielle Heller**, 2024, y *Die My Love* de **Lynne Ramsay**, 2025); desde la angustia de perder un hijo (*Pieces of a Woman* de **Kornél Mundruczó**, 2020) hasta el deseo obsesivo de tener uno (*Lamb* de **Valdimar Jóhannsson**, 2021, *Les Enfants des autres* de **Rebecca Zlotowski**, 2022), hasta la negativa a continuar el embarazo (*L'Événement* de **Audrey Diwan**, 2021).

Amar sin reservas

Cabe preguntarse si, en la gran pantalla actual, todavía hay espacio para expresar un concepto de maternidad que vaya más allá del trauma (o la beatificación acrítica), y la respuesta es sí. De hecho, en los últimos años casi parece que el séptimo arte está redescubriendo su profunda espiritualidad. Capaces de amar sin reservas a niños adoptados o menos afortunados (*Vittoria* de **Alessandro Cassigoli** y **Casey Kauffman**, *Once Upon a Time My Mother* de **Ken Scott**, 2025), las nuevas madres cinematográficas no se limitan a cuestionar las convenciones sociales (*Madres paralelas* de **Pedro Almodóvar**, 2021, *Broker* de **Hirokazu Kore'eda**, 2022, *Holy Rosita* de **Wannes Desteop**, 2024), sino que llegan a trascender los límites de la vida misma, para ser entendidas tanto en un sentido existencial (*Piccolo corpo* de **Laura Samani**, 2021, *The Eternal Daughter* de **Joanna Hogg**, 2022) como en un sentido espacio-temporal (*Petite Maman* de **Céline Sciamma**,



'MADRES PARALELAS'



2021, y *Everything Everywhere All At Once* de **Daniel Kwan** y **Daniel Scheinert**, 2022).

Y si de la mirada compasiva de **Maura Delpero** (*Maternal*, 2019) era casi legítimo esperar una reflexión con implicaciones místicas como la de *Vermiglio* (2024). **Julia Ducournau** pasa del híbrido feto-máquina que devasta el útero femenino (*Titane*, 2021) a la apología del abrazo maternal como último baluarte contra la disolución del mundo circundante (*Alpha*, 2025).

Quizás porque vivimos en tiempos de soledad desesperada y, como sugirió el Papa **Francisco**, las madres (de sangre y de corazón) son el antídoto más fuerte contra la propagación del individualismo egoísta.

Santas, éxtasis y escándalo

PAOLA DALLA TORRE

Las místicas han tenido su papel en la gran pantalla

El filósofo **Jean-Luc Nancy** escribió que “no hay espiritualidad sino como tensión corporal”. Si esto es así, entonces el cine, el arte de lo visible, lo sensorial, del cuerpo puesto en escena, resulta un lenguaje idóneo para narrar la espiritualidad y el misticismo de los cuerpos. Durante siglos, el cuerpo ha sido un espacio de tensión para la espiritualidad cristiana, un obstáculo: una frágil sede del pecado, un lugar de deseo y una barrera que superar para acceder a la dimensión divina. Pero en la vida de muchas místicas, esta visión se invierte. El cuerpo se convierte en el instrumento privilegiado de la revelación, el vehículo a través del cual Dios se manifiesta. Es el propio cuerpo, en su vulnerabilidad y exceso, el que se convierte en un espacio sagrado.

Representar la experiencia mística no es tarea sencilla. El misticismo escapa al lenguaje ordinario y, por su naturaleza, excede la forma: es visión, silencio, vacío. Pero incluso aquí, en este continuo fracaso de la palabra, el cine encuentra terreno fértil. A través del rostro, el ritmo, la luz, el tiempo suspendido, puede evocar lo que no puede mostrar. **Paul Schrader**, guionista de *Taxi Driver*, en su libro *Transcendental Style in Film*, describió cómo directores como **Dreyer**, **Bresson** y **Ozu** han hecho de la puerta de entrada para sugerir lo invisible eliminando lo superfluo, ralentizando la acción, haciendo del tiempo una experiencia interior. Una forma de ascetismo estético que es para el espectador, en una experiencia casi contemplativa.

También ocurre lo contrario: lo sagrado entra en el cine a través del exceso, el

conflicto, la carne. En *Benedetta* (2021), una película reciente del “escandaloso” **Paul Verhoeven**, inspirada en la figura histórica de la monja **Benedetta Carlini**, las visiones divinas se alternan con experiencias sensoriales y la santidad se confunde con el poder y la transgresión.

La película, controvertida y deliberadamente ambigua, presenta la espiritualidad como un cuerpo que arde y sangra, desafiando cualquier distinción tranquilizadora entre la fe y la locura. Lo sagrado en el cine puede perturbar, escandalizar e incluso seducir.

Pureza y rebelión

Entre las figuras más representadas y debatidas de la gran pantalla se encuentra **Juana de Arco**. Símbolo de pureza y rebelión, de obediencia y subversión, la guerrera santa ha recorrido el mundo cinematográfico del siglo XX encarnando las tensiones de la época. En *La passion de Jeanne d'Arc* (1928), Dreyer filma el rostro de **Renée Falconetti** con primeros planos desnudos y conmovedores. La santidad se inscribe en la carne, en el sufrimiento silencioso, y en la verdad que brilla a través de los ojos. En *Juana de Arco* (1999) de **Luc Besson**, Juana es, en cambio, una joven perturbada, dividida entre la voz divina y la realidad. Una luchadora, profeta y mujer de acción, más que de silencio.

En el rostro torturado de Falconetti el cine encuentra su icono místico y no hay necesidad de efectos ni milagros, porque Dreyer filma la espiritualidad sin mediación a través de la pura exposición del cuerpo como lugar sagrado. En la Juana

de Besson, el cuerpo es visto como un campo de tensión contradictoria y oscila entre dos polos: por un lado, la guerrera santa, inspirada por Dios; por otro, la joven alucinada, víctima de su tiempo.

Una Juana más hagiográfica es la encarnada por **Ingrid Bergman** en *Juana de Arco*, dirigida por **Victor Fleming** (1948). El cine clásico de Hollywood prefiere una historia equilibrada en la que no se subraya la fuerza del misticismo ni del cuerpo en favor de una biografía con una puesta en escena sencilla y rigurosa que no logra reflejar la profundidad de la figura narrada.

‘LA SÉPTIMA HABITACIÓN’



Otra película con una estructura más tradicional, pero sin duda más lograda en la representación del misticismo, es *Thérèse* (1986), de **Alain Cavalier**. La película narra la breve vida de **Santa Teresita de Lisieux** sin caer en la retórica religiosa. Cavalier adopta una puesta en escena esencial con decorados reducidos al mínimo, luces tenues, ambientes cerrados y silenciosos. La forma está al servicio de la sustancia porque no se trata de mostrar milagros ni éxtasis espectaculares, sino de resaltar con delicadeza la íntima y conmovedora relación que Teresita mantiene con Dios a través de la vida cotidiana, la enfermedad y la fragilidad de su cuerpo.

El director construye la historia como una liturgia íntima. Los gestos de la joven carmelita, como lavar un vaso, recitar una

‘THÉRÈSE’



oración o escribir una carta, adquieren progresivamente un valor sacramental. La experiencia espiritual de **Teresa** se expresa a través de la paciencia, la obediencia y la ternura que reserva para sus hermanas religiosas. El cuerpo es objeto de ascetismo y también un espacio de entrega ya que Teresa es literalmente consumida por la enfermedad y transforma el sufrimiento en un acto de amor radical. La película narra la historia del misticismo no como un espectáculo de lo excepcional, sino como una experiencia cotidiana, oculta y encarnada. Teresa no tiene visiones, no recibe estigmas, no predica, sino que simplemente ama, sirve y ofrece. La película nos invita a redescubrir el poder espiritual de la debilidad y la fe como una forma extrema de abandono y confianza.

El cuerpo místico es también un espacio de poder. Las místicas medievales, desde



Ángela de Foligno hasta Catalina de Siena, desde Teresa de Ávila hasta Verónica Giuliani, vivieron experiencias espirituales que se transmitían a través del cuerpo: visiones, éxtasis, estigmas, ayunos, mortificaciones. Estas no eran solo experiencias interiores, sino verdaderos lenguajes encarnados.

Como se ha escrito en diversos estudios, para muchas mujeres medievales el cuerpo era el único instrumento disponible para expresar su relación con Dios en un contexto que les negaba la palabra pública y el poder eclesial. De esta forma, el cuerpo se convirtió no solo en templo, sino en voz, gesto y resistencia.

Esta profunda y subversiva dimensión del misticismo femenino está en el corazón de la película *La séptima habitación* (1995) de **Márta Mészáros**, dedicada a la



‘JUANA DE ARCO’

figura de **Edith Stein**, filósofa judía convertida al catolicismo, carmelita y mártir en Auschwitz, donde murió. El título alude explícitamente a la obra de **Teresa de Ávila** *El castillo interior*, donde el alma, al pasar por siete habitaciones, alcanza la unión mística con Dios. En la séptima habitación, que para Edith es el campo de concentración, no solo tiene lugar el final de la vida, sino también el acto más alto de ofrenda. Mészáros filma la espiritualidad encarnada de Edith con modestia y rigor: el silencio, la dulzura y la dedicación. No hay espectáculo ni milagro, sino una fe que atraviesa el cuerpo y resiste en el dolor.

Mujeres heréticas

Y es otra directora quien nos brinda otra intensa historia de misticismo femenino. Se trata de **Margarethe Von Trotta**, quien en *Visión* (2009) pone en escena la vida de Santa **Hildegarda de Bingen**, monja benedictina, mística, curandera, filósofa y música del siglo XII. La directora alemana, siempre atenta a las biografías de mujeres “heréticas”, reconstruye con rigor histórico y profundidad emocional la complejidad de una figura capaz de combinar fe, conocimiento y autoridad en un mundo dominado por los hombres.

La película evita deliberadamente los efectos especiales y la espectacularización de las visiones para centrarse en los efectos que producen en la comunidad y en las instituciones eclesásticas. Las visiones no se muestran explícitamente, sino implícitamente encarnadas en el rostro absorto de Hildegarda, en su voz firme que solicita una audiencia con obispos y abades y en sus gestos concretos. Tampoco se niega el cuerpo ya que es un instrumento de lucha y cuidado. Hildegarda, muchas veces obligada a guardar cama por enfermeda-

des repentinas, reacciona con orgullo y creatividad, transformando el sufrimiento en un motor para la misión.

Es esta imagen de un cuerpo silencioso y ofrecido la que nos remite a una de las obras barrocas escultóricas más famosas: *El éxtasis de Santa Teresa* de **Gian Lorenzo Bernini**. En esa carne que se eleva y abandona al soplo del ángel, el cuerpo es la expresión de una experiencia espiritual tan intensa que parece erótica. “La dolorosa dulzura de ese contacto fue tan grande que no podía desear que cesara”, escribió Teresa en su diario. Y en esa contradicción, entre el éxtasis y el deseo, entre el espíritu y la carne, se desarrolla el misterio del misticismo femenino.

Esta conciencia también recorre las reflexiones de **Andrej Tarkovskij**, quien nunca ha representado figuras de santas o místicas. Su cine está impregnado de una profunda espiritualidad, de una tensión hacia lo absoluto que se manifiesta en la propia materia de la imagen. En *Esculpir el tiempo*, escribe: “El arte es una oración. Un acto de fe. Un intento de entrar en contacto con lo absoluto”. El tiempo esculpido por las imágenes es como el alma que se deja transformar por la gracia. Sus personajes atraviesan el dolor, el vacío, la espera. Son peregrinos de significado, cuerpos ofrecidos a lo desconocido. “La verdadera imagen es la que encierra un secreto”, escribe.

Sin santos ni éxtasis, su cine es místico. El cine, el arte de la luz proyectada en la oscuridad es el lenguaje más cercano a la experiencia mística. No porque pueda representar lo divino, sino porque puede evocarlo. Como las santas que hablaban a través de la carne, así el cine habla a través del cuerpo, la luz y el rostro. Y permite al espectador acercarse en silencio al misterio. Incluso a través de un plano.

Las invisibles que lo ven todo

DAVIDE BRAMBILLA

Así ha evolucionado la narrativa audiovisual sobre las monjas

Aunque las monjas deberíamos ser invisibles, Dios nos ha dado ojos y oídos”, dice con rotundidad la hermana **Agnes**, responsable de la gestión de la Casa Santa Marta en el Vaticano, entre los cardenales divididos, culpables de escándalos y engaños, en *Cónclave* (2024) de **Edward Berger**. Un papel compuesto principalmente de miradas y muy pocas, pero absolutamente mesuradas palabras, que le valió a la legendaria **Isabella Rossellini** su primera nominación al Oscar. Y este aura de “invisibilidad” (que la mayoría de las veces se compagina con una presencia atenta, discreta e indispensable en la vida de la Iglesia) no ha impedido al cine representar la consagración femenina –religiosas, monjas y abadesas, reales o ficticias– y que se les otorgue la importancia que merecen, también gracias a la interpretación de grandes actrices o actrices que no pocas veces han alcanzado la fama gracias a ese papel.

Miremos la representación de los modelos femeninos de santidad. De ella, emerge una diversidad de lecturas con las que se ha interpretado, por ejemplo, a Santa **Clara de Asís**, fundadora de las Clarisas. Desde el suave retrato en *Hermano Sol, Hermana Luna* (1972) de **Franco Zeffirelli** hasta el revolucionario y feminista firmado por **Susanna Nicchiarelli** en *Chiara* (2022). O Santa **Teresa de Lisieux** ha tenido el rostro de **Catherine Mouchet**, entonces debutante, en *Thérèse* (1986) de **Alain Cavalier**, una reinterpretación bastante libre de la vida de la carmelita francesa.

En *La séptima habitación* (1995), la actriz rumana **Maia Morgenstern** dio vida a **Edith Stein** en los años más difíciles de su existencia, en busca de un sentido y un propósito para la vida que encontró en el abandono total a Dios y en su consagración con el nombre de **Teresa Benedicta de la Cruz**. Santa **Teresa de Calcuta**, aún viva, tuvo el rostro de **Geraldine Chaplin** en *Madre Teresa* (1997) y, el de **Juliet Stevenson** en *Cartas de la Madre Teresa* (2014), basada en la correspondencia epistolar entre la monja fundadora de las Misioneras de la Caridad y su padre espiritual durante casi cincuenta años. Lo que reflejan estas figuras de santidad es la voluntad, más o menos acertada, de sacar a relucir su lado

más singular con respecto a la vida de la Iglesia de su tiempo, sin renunciar a la dimensión más humana de la fragilidad y la lucha personal o con la sociedad (muchas veces representada como machista).

En *Los lirios del valle* (1963), un trabajador afroamericano itinerante se encuentra en Arizona con unas monjas alemanas pobres y sin recursos que acogen evangélicamente al hombre que acabará construyendo una iglesia para la comunidad mexicana; la *Madre Superiora* de **Lilia Skala** es un ejemplo de resistencia y resiliencia, confianza en la divina providencia y de ardor misionero.

Basadas en hechos reales

Más interesantes son los protagonistas de obras de ficción, o aquellas vagamente inspiradas en hechos reales, que se distinguen por cierta complejidad narrativa y profundidad psicológica. *Historia de una monja* (1953) de **Fred Zinnemann** está inspirada en la historia de **Marie Louise Habets**, una religiosa de la caridad de **Jesús y María**, interpretada aquí por **Audrey Hepburn**. La hermana Lucía choca con la rigidez de las reglas y la obediencia del convento al que ha ingresado libremente a pesar de la reticencia de su padre, y se encuentra después de diecisiete años, (pasados en una residencia de ancianos en Amberes y en una misión en el Congo), abandonando la vida religiosa para dedicarse más plenamente a la caridad hacia los que sufren

En *Agnes de Dios* (1985), dos monjas, **Anne Bancroft** y **Meg Tilly**, lidian con el misterio del infanticidio de un recién nacido cuya madre era una monja. No olvidemos a la hermana **Helen Prejean**, aún viva, de la congregación de las Hermanas de San José de Medaille, interpretada por **Susan Sarandon**, ganadora de un Óscar por *Dead Man Walking* (1995), llamada a ser la directora espiritual de un asesino condenado a muerte. La fe proporcionará tal lucidez que podrá reconciliar la compasión con la justicia y ayudar al hombre a afrontar las consecuencias de sus actos. Las monjas en conflicto entre sí están presentes en *Doubt* (2008) y *Agnus Dei* (2016). En la primera, **Amy Adams** alimenta las dudas de la superiora, **Meryl Streep**, que quiere incriminar a un sacerdote por abuso de menores; mientras que en la segunda las monjas de un convento polaco, divididas entre ser mujeres por naturaleza y esposas de Cristo por elección, intentarán encontrar en la maternidad –fruto de la violencia– una respuesta inusual a su vocación. Permaneciendo en el cine polaco encontramos a Anna, una novicia protagonista de *Ida* (2013) de **Pawel Pawlikowski** que, en vísperas de sus votos perpetuos, es enviada a visitar a su poco ortodoxa tía quien le revelará las heridas de su pasado.

Otro ámbito que no debe subestimarse es el vinculado a temas escandalosos y deliberadamente provocativos. Asociar la



‘DOUBT’

figura “virginal”, o al menos casta, de una monja a la dimensión sexual, ya sea en historias románticas o narrativas eróticas, estimula el interés voyerista del espectador. En *Solo Dios lo sabe* (1957), dirigida por **John Huston**, un cabo de la marina naufraga en una isla del Pacífico durante la Segunda Guerra Mundial, donde conoce a la hermana Ángela (**Deborah Kerr**), abandonada en la isla tras la huida de la población nativa por temor a una invasión. Termina arrastrada por este hacia la perdición. En *Viridiana* (1961), la primera película rodada por **Luis Buñuel** desde el exilio, encontramos a **Silvia Pinal** en el papel de una novicia a punto de tomar sus votos perpetuos, quien durante una visita a su tío, aunque intenta mantener sus ideales haciendo buenas obras, termina envuelta en situaciones decididamente límite.

Los demonios (1971) narra la historia de la hermana Juana de los Ángeles (**Vanessa Redgrave**), superiora de las Ursulinas de Loudoun, físicamente desfigurada por una joroba que la obliga a mantener una postura desequilibrada. Enamorada en secreto del padre Urbano, celosa de su relación con la dulce Madeleine, usará todas las armas a su alcance para hacerla pagar. *Entre tinieblas* (1983), una obra temprana del español **Pedro Almodóvar**, nos transporta al convento de las ficticias Redentrici Umiliate, una congregación cuyas monjas, para comprender mejor y salvar a las almas perdidas, también se dedican al pecado. Entre las más recientes, recordamos *Benedetta* (2021), en la que **Paul Verhoeven** lleva a escena, hasta el límite de la blasfemia, la historia real de la monja italiana del siglo XVII, **Benedetta Carlini** y su relación carnal y sentimental con la joven novicia **Bartolomea**.

En cuanto a los escándalos, Irlanda tierra católica, domina con obras dedicadas, con mayor o menor ferocidad, a la hora de retratar la severidad o incluso sadismo de las monjas que tratan con jóvenes madres solteras, como en *Las hermanas de la Magdalena* (2002), *Philomena* (2013) y *Small Things Like These* (2024). Otros dos géneros diametralmente opuestos, en los que las religiosas han sido protagonistas, son la comedia y el terror. En el primer caso encontramos ejemplos como *Las campanas de Santa María* (1945), *Sonrisas y lágrimas* (1965), *Dominique* (1966), *Dos mulas para una mujer* (1970), las dos *Sister Act* (1992 y 1993) y *Come un gatto in tangenziale* (2021). En el grupo de las aterradoras, hay obras como *The Conjuring 2* (2016), *The Nun* (2018 y 2023), *Crucifixión* (2017) e *Immaculate* (2024).



Camino de liberación

DE GIANLUCA ARNONE

No se trata solo de dar un paso tras otro, sino de atravesarse a una misma”. Las palabras de Cheryl, protagonista de *Wild*, evocan las de San Agustín: “La peregrinación es un retorno al corazón”. Ya sea un viaje espiritual o un camino de transformación, el viaje conlleva una serie de simbolismos que lo convierten en una de las metáforas por excelencia. En las mujeres, esta experiencia adquiere un valor añadido: no es solo un viaje de fe o autodescubrimiento, sino también una forma de emancipación de las limitaciones impuestas por la sociedad.

La peregrinación femenina es un potente espejo donde reflejar la búsqueda de una misma y de la propia voz en el mundo. El cine ha narrado este viaje con eficacia. *Un giorno devi andare* (2013), de **Giorgio Diritti**, y *Wild* (2014), de **Jean-Marc Vallée**, presentan historias diferentes, pero unidas por el mismo deseo de transformación. La segunda se basa en las memorias homónimas en las que **Cheryl Strayed** narra su solitario viaje por el Pacific Crest Trail, un camino que en la película representa la necesidad de superar el dolor de la pérdida y la autodestrucción. Interpretada por **Reese Witherspoon**, encarna a una heroína moderna que se enfrenta a la naturaleza y a sus límites físicos y psicológicos, encontrando la fuerza para reconstruir su vida.

Un giorno devi andare narra la historia de la peregrinación de Augusta (**Jasmine Trinca**), una joven que, tras experimentar un profundo dolor, decide distanciarse de la sociedad occidental para refugiarse en la Amazonia. Su viaje

es una huida, pero también una búsqueda. Inmersa en un contexto nuevo, Augusta experimenta una espiritualidad distinta a la de sus orígenes cristianos y se enfrenta a una nueva visión de la vida y la fe. Ambas desafían los estereotipos del viaje femenino como una escapada romántica. Sus peregrinaciones son pruebas de resistencia, actos de rebelión y, en última instancia, instrumentos de renacimiento.

Es *Holy Smoke!* (1999), de **Jane Campion**, la que cambia por completo la perspectiva, trazando una auténtica teología del viaje femenino en el cine. Aquí, el viaje físico y espiritual se convierten en un acto de liberación y en un choque frontal con las estructuras patriarcales, tanto seculares como religiosas. Una extraordinaria **Kate Winslet** interpreta a Ruth, una joven que, tras una experiencia mística en la India, es “reeducada” por un desprogramador (**Harvey Keitel**). No se acepta su “conversión” por lo que viene sometida a un auténtico exorcismo laico. De igual manera, en *Un giorno devi andare*, Augusta huye al Amazonas.

Su viaje recuerda al de los misioneros, pero con una diferencia porque ella no va para convertir, sino para ser convertida. Al igual que Ruth, Augusta busca a Dios fuera de las instituciones, en una espiritualidad salvaje que la tradición cristiana a menudo ha visto con recelo. En ambas películas, el cuerpo de la mujer se convierte en un campo de batalla entre fuerzas opuestas. Las protagonistas eligen su camino, incluso si las lleva fuera de la sociedad, la Iglesia y las expectativas. Pero, al igual que las místicas medievales, encuentran a Dios solo rompiendo las reglas.



Universidad Pontificia de Salamanca

UNIVERSIDAD DE LA CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA

Comprometidos con un futuro excelente



www.upsa.es

Universidad patrocinadora de este suplemento