

IX JORNADAS DE HISTORIA Y CINE FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y OTREDADES



**FRONTERAS, DIVERGENCIAS Y
OTREDADES
A TRAVÉS DE LA PANTALLA**



INSTITUTO DE CULTURA Y TECNOLOGÍA

uc3m | **Universidad Carlos III de Madrid**

Imagen de portada: ©Jaime Martín-Monzú Vázquez.

Fronteras, divergencias y otredades a través de la pantalla

Antonio Pantoja ORCID: 0000-0003-4848-0448, Beatriz de las Heras
ORCID: 0000-0003-0289-811X y Fernando Fernández Lerma (eds.)

Instituto de Cultura y Tecnología

Universidad Carlos III de Madrid

Diciembre de 2022

ISBN: 978-84-16829-75-0

Disponible en e-Archivo: <http://hdl.handle.net/10016/35626>



ÍNDICE

1. Introducción

2. Conflictos en la frontera

Atravesando Rio Grande: La frontera mexicano-estadounidense a través del Western Hollywoodense. **Jorge Chaumel** (Asociación para el Estudio de los Exilios y Emigraciones Ibéricas Contemporáneas), pp. 10-29

Fronteras imaginarias. El conflicto palestino-israelí en el cine. **Igor Barrenetxea Marañón** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 30-57

Palestina-Israel: Imágenes visibles sobre fronteras invisibles. **José Miguel Hernández** (Centro de Investigaciones Film Historia/Universidad de Barcelona), pp. 58-66

Europa del Este y la caída del Muro de Berlín. **Eduardo Alonso Franch** (Universidad de Valladolid), pp. 67-80

L'ange comme figure de l'altérité: un imaginaire de la frontière dans "Les ailes du désir" de Wim Wenders. **Marion Poirson-Dechonne** (Université Paul Valéry de Montpellier), pp. 81-94

Representación de nuestras fronteras nacionales y lingüísticas en la ficción cinematográfica española actual. **Antonia Bordonada** (Universidad de Zaragoza), 95-127

Berlín, esquina Schönhauser, de las fronteras culturales a las físicas. El significado del cine y la música en el Berlín previo a la construcción del muro. **Celia Martínez García** (Universidad Internacional de La Rioja), pp. 128-142

“La vida de los otros” (2006) como una película “de frontera”. **Iñaki Mendoza** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 143-153

3. Cultura e identidad. Espacios transfronterizos

Marginalidad y fronteras culturales en el cine sobre la Legión Extranjera francesa en el periodo de entreguerras. **Alejandro Acosta** (Universidad de Barcelona y Universidad Carlos III de Madrid), pp. 155-175

La frontera es la periferia: el cine kinky como reflejo de la Historia. **Ricardo Colmenero** (Universidad de Alcalá), pp. 176-184

Nuevas perspectivas sobre el pueblo selk'nam en el cine de Chile y Argentina. **Marcos López Beltritti** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 185-198

Carne de turista: La frontera entre Europa y España a través de “Una vela para el Diablo” (1973). **Alberto Paz** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 199-209

Ser una y lo Otro: las enfermas de cáncer como cuerpo-frontera. **Alba Gallego** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 210-222

Flechas para posponer el fin del mundo. El cine de los pueblos indígenas como lugar de resistencia y alteridad. **Soleni Biscouto Fressato** (Universidad Federal de Bahía), pp. 223-235

4. Otras fronteras

Lo real y lo ficticio. La representación audiovisual del proceso creativo de un pintor a partir de las películas “Mrs. Lowry & Son”, “Il peccato” y “Helene”. **Pablo Úrbez** (Universidad de Villanueva), pp. 237-254

El espacio del otro en la fotografía de “Nada”. **Elena Valero** (Universidad Complutense de Madrid), pp. 255-277

Arjé: Delimitar la humanidad fuera del papel. La ley eterna de la representación artística como producto de nuestra época. **Santiago González** (Universidad Carlos III de Madrid), pp. 278-303

Cuando Dios se acercó a los hombres: “La frontera de Dios” (César Fernández Ardavín, 1963). **Fernando Sanz Ferrerueta y Ana Asión Suñer** (Universidad de Zaragoza), pp. 304-316

La frontera abierta: “Vidros partidos” o la realidad a escena. **Miguel Rodrigo** (Université Paris 8), pp. 317-334

Cuando Dios se acercó a los hombres:

La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

Fernando Sanz Ferreruela

Ana Asión Suñer

(Universidad de Zaragoza)

Teniendo en cuenta el contexto social, político y religioso que atravesó España durante mediados del pasado siglo XX, este trabajo se propone aportar, a través de una de las películas más destacadas de César Fernández Ardavín, un concepto diferente de frontera: la que separa, pero también conecta a los hombres con Dios. Y, en esa situación de unión, pero a su vez de tensión, sobre todo la que señala -según la doctrina católica- que es Dios quien llama y tiende su mano a la humanidad y le ofrece su ayuda, y nunca al contrario.

1.1. La renovación social, cinematográfica y religiosa durante los años sesenta en España

Tras la llegada de los tecnócratas del Opus Dei al gobierno de Franco en 1957 se experimentó en España un periodo de bonanza que muchos denominaron “milagro económico”. Una circunstancia que estuvo acompañada del comienzo de la construcción de un nuevo país. No solo apareció una nueva clase media hasta entonces inexistente, sino que se produjo un cambio de mentalidad que estuvo acompañado por una voraz entrada del consumismo en el país.

El cine fue protagonista y testigo de todos estos cambios, como se advierte en títulos como *Pero... ¿En qué país vivimos?* (José Luis Saénz de Heredia, 1967) o *El turismo es un gran invento* (Pedro Lazaga, 1968) que trataron directamente la nueva idiosincrasia que atravesaba la sociedad española.

Es necesario tener en cuenta a su vez cómo, tras la vuelta a la Dirección General de Cinematografía de José María García Escudero en 1962, se impulsaron una serie de disposiciones que sirvieron, entre otras cosas, para poner por primera

vez por escrito un código de censura cinematográfica. Además, en 1964 se promulgó la denominada como “Carta Magna de la Cinematografía” donde, entre otras disposiciones, se estableció que cada película obtuviera el 15% de los ingresos brutos en taquilla. En estos instantes también se creó la categoría de “Interés Especial”, pensada para los proyectos audiovisuales que, acorde con los principios del gobierno franquista, contuvieran valores morales, sociales, educativos o políticos. Asimismo, se reformuló y clarificaron las atribuciones de la Filmoteca Española, se impulsaron los cineclubs y se fomentó la actividad filmica en las Universidades españolas.

Dentro de este contexto, los años sesenta fueron testigos del nacimiento del Nuevo Cine Español (1962-1967), formado por cineastas que desearon abordar viejos temas desde una nueva perspectiva (José Luis Borau, Manuel Summers, Mario Camus, Basilio Martín Patino), siempre con una visión de realismo crítico y una actitud revisionista del pasado reciente de España marcada por la añoranza, el pesimismo y el lamento por el tiempo perdido. Buen ejemplo de ello es *La caza* (Carlos Saura, 1965), que constituye la más temprana revisión en clave crítica de la Guerra Civil española. También en esos años surgió la Escuela de Barcelona (1965-1970), compuesta por cineastas catalanes de corte contestatario cercanos a la disidencia antifranquista: Vicente Aranda (*Fata Morgana*, 1965), Joaquim Jordá y Jacinto Esteva (*Dante no es únicamente severo*, 1967), Pere Portabella (*Nocturno 29*, 1969), entre otros, que llegaron a vulnerar incluso la noción de argumento clásico en sus obras, en una osadía nada desdeñable para el cine de su tiempo.

En cuanto al ámbito religioso, con el Concilio Vaticano II (1962-1965) se expresó la necesidad de cambiar la imagen de la Iglesia universal, acabando con la imagen de una institución inmóvil, conservadora por instinto y anclada en el pasado. Un nuevo proyecto, capitaneado sucesivamente por Juan XXIII y Pablo VI, con el que poco a poco la Iglesia fue adquiriendo una nueva imagen, renunciando a privilegios en cualquier forma de estatuto jurídico, respetando la libertad civil en materia religiosa o revisando la liturgia, la concepción del sacerdocio, la misión de los laicos y, en definitiva, las formas históricas de hacerse presente en la sociedad, entre ellas, muy especialmente, los medios de comunicación de masas (fig. 1).

A su vez, con el progresivo aperturismo religioso experimentado ya desde los años cincuenta en España, había comenzado a proliferar un cierto tipo de literatura de corte piadoso/espiritual, con autores como José María Sánchez Silva -*Marcelino, pan y vino* (1953), *La burrita Non* (1955)-, José María Pérez Lozano -*Dios tiene una O* (1959)-, o José Luis Martín Descalzo -*La frontera de Dios* (1956)- que, asimismo, buscaban acercar los principios de la doctrina católica al pueblo más llano -particularmente a niños y jóvenes- más allá de la gravedad de sermones y discursos teológicos, democratizando esas ideas y haciéndolas mucho

más accesibles y cercanas (fig. 2).

Como parece lógico, de forma paralela se produjo una rápida adaptación de estas obras al cine, favorecida por el ambiente religioso español y el propicio momento del Concilio. Eran obras siempre teñidas de un cierto realismo mágico y poético, con un tono de fábula moralizadora, y siempre con un planteamiento muy maniqueo a la hora de configurar los personajes y las acciones, pero de una gran eficacia catequética.



Fig. 1: El Concilio Vaticano II (1963-1965)



Fig. 2: Portada de Marcelino pan y vino (José María Sánchez Silva, 1953)

1.2. La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

La frontera de Dios es una adaptación de la novela homónima de José Luis Martín Descalzo (Premio Nadal 1956), sacerdote y periodista paradigmático del ambiente que hemos trazado, pues no en vano, cubrió como corresponsal de varios medios de prensa todas las sesiones del Concilio durante los casi tres años que duró.¹²⁵

Cuando el Concilio estaba en su momento álgido, en la primavera de 1963, la

¹²⁵ MARTÍN DESCALZO, José Luis, *Un periodista en el Concilio*, Madrid, Propaganda Popular Católica, 1966, 3 vols.

productora Eurofilms confió la adaptación al cine de dicha novela al realizador César Fernández Ardavín, sobrino del también cineasta Eusebio Fernández Ardavín y del dramaturgo Luis Fernández Ardavín; un muy buen artesano del cine que había comenzado a trabajar en la década anterior, realizando algunas películas menores, como la anticomunista *Y eligió el infierno* (1957), pero que había tenido gran notoriedad al ganar, con su adaptación del *Lazarillo de Tormes*, el Oso de Oro en el Festival de Berlín en 1959. Más tarde, en los años setenta, combinó su labor en la ficción con su dedicación al documental, sobre todo de arte, impulsado desde su productora Aro Films.

Acercando de la versión cinematográfica de *La frontera de Dios*, cabe señalar que, como ya sucediera tantas otras veces en nuestro cine con temáticas religiosas de hondo calado -*La fe* (Rafael Gil, 1944), *Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1956), *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1963) etc.- y no exentas de cierta polémica ideológica, como es el caso (intervenciones divinas, milagros, sacrificios, asesinatos...), el proceso de producción de la misma tuvo que afrontar no pocos problemas con la censura, siempre recelosa, desconfiada y ambigua con estos temas un tanto heterodoxos. Así, los asustadizos y escrupulosos miembros de la Junta entorpecieron durante interminables meses la producción de la película, primero realizando no pocas objeciones al guion -no olvidemos que partía de un texto preexistente que además había sido premiado y muy reconocido en el ámbito cultural, lo que demuestra como la censura literaria siempre fue menos escrupulosa que la cinematográfica- y más tarde, como veremos, con la cinta ya rodada, la infravaloró entorpeciendo su exhibición con una calificación económica y moral excesivamente rigurosa.

Así pues, cuando el guion fue presentado a censura en abril de 1963, despertó no pocos comentarios y apreciaciones de algunos miembros de la Comisión Delegada para Censura de Guiones Cinematográficos. Contando como ponentes con el Padre Staehlin y los Sres. Arroita-Jáuregui y Sebastián B. de la Torre, el 8 de abril de 1963 su informe falló de manera favorable la propuesta, advirtiendo que en el rodaje se evitara que cayeran en ridículo las manifestaciones religiosas. Se señalaron a su vez ciertas frases que debían ser suprimidas, como *¿Habéis visto que mierda de pueblo?*, *El cura no nos sirve* o *¿Lo dices en serio? No hay bastantes complicaciones con Dios para que metamos al obispo. No, hijo, no. Te lo prohíbo*. Pero sin duda, la postura que más llama la atención fue la protagonizada por Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso quien, con su peculiar “modo de ver”, daba en la clave con dureza en no pocos de los lastres narrativos de esta historia; criterio que por lo demás resulta muy significativo puesto que representa una tempranísima aplicación de las nuevas Normas de Censura Cinematográfica, que acababan de instaurarse tan solo un par de meses antes, en febrero de 1963:

DADO que la novela del Padre Martín Descalzo es suficientemente

conocida, no creo que haga falta contar las peripecias argumentales, y sí señalar que casi todas, así como la intención de la novela, se recogen en este guion. Por tanto, el guion pretende fustigar toda una serie de defectos y vicios en la manera de vivir la religión los habitantes de un pueblecito español: fariseísmo, codicia, falta de caridad, superficialidad, folklorismo, supersticiones, lujuria y lascivia, etc. Para ello parte de una situación límite y de la existencia de un justo, Renato, a través del cual Dios hace una serie de milagros mínimos, señal del amor y de favor que los hombres no entienden. Con todo esto quiero decir que el fin del guion es teóricamente bueno, y lamento que ese fin se persiga a través de una simplificación de la psicología humana, de los hombres, con vicios y virtudes, tan falta de caridad como la que se denuncia, y a través de una gigantesca mentira. Porque en este guion, lo malo es que todo es falso, todo es maniqueo. Los autores se lo inventan todo, para combatirlo con mayor facilidad. Ni es así un pueblo, ni es así la vida de un pueblo, ni es así la gente, ni puede ser así un guardagujas, que habla que parece Santo Tomás. Y si en la novela se puede aceptar-por cierto carácter de apólogo- la gigantesca mentira, creo que en el cine va a ser muy difícil de aceptar, y mucho me temo que esta película, que quiere ser religiosa, no termine siendo -en cuanto falle su realizador- una monstruosa película antirreligiosa para personas medianamente formadas.

De todas formas, consultadas las normas no encuentro ninguna en que apoyarme para prohibir este guion, aunque sí alguna a que hacer alusión para que se cuide el rodaje de determinadas escenas. Así, las escenas ante la cruz derribada que pueden caer dentro de la norma 14, apartado 1- Así, las escenas en el Ayuntamiento, en que se ve a las autoridades del pueblo actuar a las órdenes del cacique Sátrapa -y en las que la columna visual del guion dice, textualmente, "En una de las paredes un Corazón de Jesús algo cursi, entronizado sobre un fondo raso de rojo (sic.). Naturalmente retratos de Franco y José Antonio. Son viejos retratos, Franco está muy joven en ellos"-, que puede caer en la norma 14, punto 2. Así, la presentación de los sacerdotes y del periodista, que pueden caer fácilmente en la misma norma y en el mismo punto, etc.

Lamento pues, en definitiva, no encontrar ninguna norma en qué apoyarme para la prohibición de este guion, y me sumaría al voto de quienes la encontrasen. De todas formas, conviene señalar a la productora que, de acuerdo con las Normas de Censura, la película no sería autorizada para menores: presentación de adulterio, de relaciones ilícitas, personas que encarnan el bien presentadas con rasgos de ñoñería, norma 26, etc.

*En definitiva: autorizado.*¹²⁶

Después de un parón de seis meses, en los que el proyecto quedó en suspenso, concretamente los días 7 y 9 de octubre de 1963, el guion de nuevo fue valorado por las Juntas de Clasificación y Censura, en este caso para adjudicar a la película la calificación a efectos económicos, y también su clasificación moral, recibiendo juicios bastante severos y poco elogiosos. Así, Manuel Andrés Zavala, de la Rama de Clasificación señaló *que el guión ha sido escrito sin acierto y posponiendo cualquier otra calidad o valor a un afán de trascendencia que no está conseguido. La construcción cinematográfica es también en extremo efectista y retorcida o mejor dicho rebuscada con afanes de originalidad que no se logran. El director no ha podido con el tema que desde luego era difícil de llevar adelante con éxito.*

Por su parte, el Director General de Cinematografía, el mencionado García Escude recomendaba en su informe que se calificara como tolerada solamente para mayores de 18 años, señalando *que la artificiosidad de la novela se acentúa en la película cuya problemática ha de provocar cierto desconcierto en el público medio; no la juzgo gravemente dañosa aunque tampoco positiva.* En cualquier caso, advertía -en una dinámica que no era habitual hasta el momento- *que conviene su examen en pleno, suspendiendo hasta entonces la decisión.* A pesar de ello, el Director General remarcaba que, aun en el caso de que el plenario de la Junta de Calificación y Censura la aprobara, decretaría la supresión de *las referencias al obispo, el plano de la esposa del Sátrapa en la cama, el del protagonista tirando a puntapiés las velas al pie de la cruz, instando por último a repasar los diálogos del párroco y el cura joven.*

En un tono similar, el Vicepresidente de la Comisión de Censura, Florentino Soria, señalaba algo muy similar: suprimir la referencia al obispo, las palabras del confesionario, la mujer del Sátrapa en la cama, etc., advirtiéndole que es un *tema delicado sujeto a confusiones y que despertará escándalo en ciertos sectores. De todas formas creo que no puede considerarse realmente peligroso.*

El resto de los vocales de censura, incluido el severo Marcelo Arroita-Jáuregui supeditaban su criterio a la decisión tomada por el pleno, a excepción de José María Sánchez Silva -recordemos, el autor de *Marcelino, pan y vino*- quien señalaba que *es un film a ratos estimable, de buena intención pero con grave peligro de confundir al espectador no preparado. Caso de su aprobación aconsejaría cortes determinados.*

Por último, los dos vocales religiosos, los padres Carlos Soria y César Vaca opinaban que *no era pernicioso* pero también reservaban al pleno su decisión.

En cualquier caso, en ese mismo momento se acordó adjudicar al proyecto un bajísimo grado de protección económica, correspondiente a la categoría de 2ª A.

¹²⁶ Archivo General de la Administración [A.G.A.], (03) 121, 36/04843.

Tan solo un par de días después, el 11 de octubre de 1963 se llevó a cabo la reunión del pleno de ambas comisiones (clasificación y censura), autorizando por mayoría la calificación de apta para mayores de 18 años a la película que, aunque tenía su permiso de rodaje desde abril, todavía no había experimentado su primera vuelta de manivela. En aquella reunión se comprobó que se habían adaptado los diálogos a lo decretado anteriormente, en los rollos 1, 3, 7, 8 y 9 de la cinta, y a pesar de todo, de los 18 votos emitidos, tres de ellos propusieron la prohibición definitiva del guion, uno de los cuales fue el sacerdote Jesuita Carlos María Sthaelin -uno de los grandes defensores del apostolado del cine-, otro el vocal religioso, Padre César Vaca y por último el periodista zaragozano católico Pascual Cebollada.

Cabe resaltar que, en esta fase del expediente de censura se incluye -como era hasta cierto punto habitual- un sobre con cuatro fotos de rodaje que nada tienen que ver con el espíritu de la película, pues en todas ellas se muestran imágenes de cierto contenido "sexual", sobre todo de la mujer del Sátrapa (Julia Gutiérrez Caba) en ropa interior. Imágenes que sin duda se seleccionaron pues constituían serias "pruebas" que demostraban los reparos morales de los miembros de las comisiones censoras.

Todo lo cual demuestra cómo, a pesar del espíritu renovador inherente en muchos miembros de las comisiones de censura -el propio Director General García Escudero, o el Padre Sthaelin- la obsesión compulsiva por desterrar cualquier mínima referencia sexual, más aún ligada a planteamientos religiosos, era una realidad invariable en el panorama del control de la cinematografía española todavía en los años sesenta.

Finalmente, también en ese segundo tránsito censor, el 10 de octubre de 1963 fue aprobado el presupuesto de la película, que la productora había fijado en 7.727.919,48 pesetas, y que el Ministerio rebajó a 6.050.000 pesetas, con una protección oficial de un máximo de 1.800.000 pesetas. De esa suma, Ardevín cobraría la nada desdeñable cantidad de 500.000 pesetas, Martín Descalzo cobraría 75.000 por sus derechos de autor; él mismo y Pérez Lozano se repartirían otras 175.000 pesetas por el guion, mientras el actor protagonista, Enrique Ávila, percibiría la suma de 150.000 pesetas.

Lógicamente, los responsables de la película discreparon profundamente por el mal tratamiento recibido por parte de censura -la calificación económica de 2ª A y la clasificación moral de apta solo para mayores de 18 años-, hasta el punto de que Gerardo Marote, Consejero Delegado de Europea de Cinematografía S.A., interpuso un recurso el 27 de noviembre de 1963. Con él se solicitaba al Ministerio la revisión al alza de la referida calificación -que, lo cierto, lesionaba gravemente el posible rendimiento comercial de la película, al impedir que se proyectara en salas de estreno y reduciendo al mínimo la cuantía de las subvenciones estatales-, ya que la película *incorpora valores morales, artísticos y técnicos que*

sin deparar a la cinta garantías de éxito comercial la constituyen en cambio digna de merecer una clasificación superior a la que ha sido reconocida (...), el montaje de la película en la versión examinada por esa junta adoleció de ciertos defectos inherentes a la urgencia con que hubo de realizarse. Tales defectos han quedado subsanados en la versión actual de la película. Incluso se solicitaba audiencia en el Ministerio para poder llevar a cabo las explicaciones oportunas personalmente.¹²⁷

La película fue de nuevo -por enésima vez- valorada por las Juntas, que ratificaron su fallo anterior casi once meses después, concretamente el 10 de octubre de 1964, dándose fin con ello a un enrevesado e interminable -más de un año y medio- proceso de producción que, por otro lado, resulta paradigmático a la hora de explicar la ineficacia y las miserias de todo tipo de los entramados administrativos y censores españoles, a mediados casi de la década de los sesenta.

En cualquier caso, el 3 de mayo de 1965 llegó por fin *La frontera de Dios* a los cines. Su argumento transcurre en Torre de Muza, un pueblo castellano azotado por la sequía, que es considerada como una maldición divina, retomando un planteamiento narrativo que recuerda poderosamente al utilizado por Florián Rey muchos años antes en *La aldea maldita* (1930). Ante esa situación, los modestos habitantes comienzan a culpar a la divinidad de la situación y, poco a poco, van perdiendo su fe, a excepción del joven guardavías, Renato (Enrique Ávila), quien no solo la conserva, sino que incluso asiste con asombro a cómo a través de él, la divinidad se manifiesta a los hombres, y comienza a hacer milagros (fig. 3).

Renato encarna la figura de un héroe vulnerable -como también ocurría en el caso del niño protagonista en *Marcelino, pan y vino*-, joven y por tanto más puro y menos contaminado por la vida. De comportamiento intachable, un tanto solitario y con gran vida interior, Renato es un muchacho piadoso que destaca por su devoción religiosa. Su comportamiento modélico le reporta un acercamiento muy directo y especial a la propia divinidad, que propicia que, a través de Renato, se realicen prodigios incomprensibles. Así por ejemplo, se erige súbitamente, ante la presencia de Renato, la cruz de término que coronaba el pueblo y que unos vándalos habían derribado (fig. 4); revive un pajarillo que una de las niñas que protagoniza la película cuidaba como mascota y compañero de juegos; o tocan súbitamente las campanas durante la celebración de una procesión.¹²⁸

¹²⁷ A.G.A., (03) 121, 36/04843.

¹²⁸ Cabe señalar que en la novela los milagros eran alguno más, y sobre todo se encuentra el de la resurrección de la mujer del Sátrapa. Sin duda alguna, y debido a los ya de por sí muchos reparos que la censura interpuso a la plasmación en la pantalla de estos acontecimientos sobrenaturales, los responsables del guion -el propio Martín Descalzo y el periodista, ya mencionado, Pérez Lozano- debieron decidir ser prudentes, no recargar más de

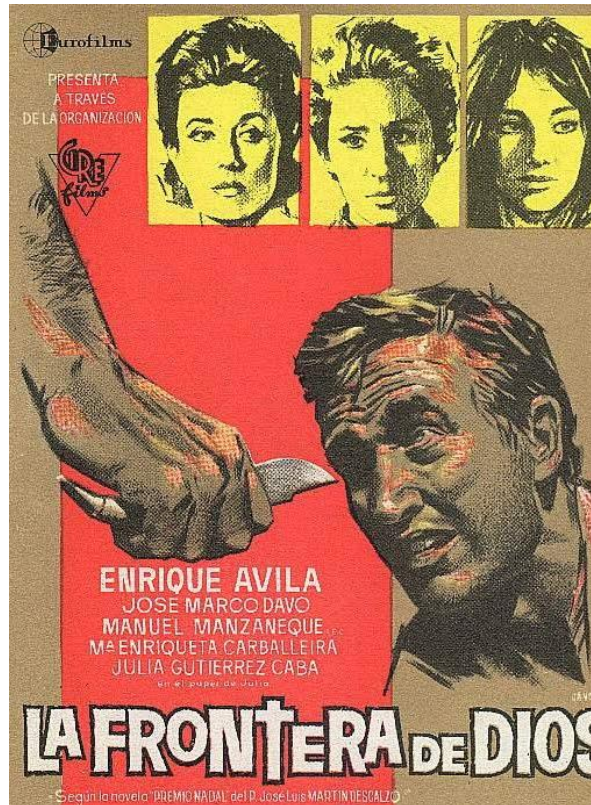


Fig. 3: La frontera de Dios (César Fernández Ardavín, 1965)

Pero como es comprensible, estos sorprendentes acontecimientos sobrenaturales encierran también una parte perversa; a medida que los vecinos van asimilando la presencia de los milagros en el pueblo, comienzan a verlos como algo cotidiano, hasta el punto de que, movidos por su egoísmo, demandan a Renato que les favorezca a cada uno en los problemas que les afectan. Y a pesar de que el protagonista, siguiendo la doctrina cristiana, intenta convencerles de que no es él quien obra los milagros, sino que es un mero vehículo a través del que se manifiesta el poder de la propia divinidad; y de que es Dios y no él quien decide qué prodigio

milagros la historia, eliminando el que sin duda –la resurrección era un tema demasiado delicado- habría sido el pasaje más polémico y discutido del texto.

va a acontecer, y cómo se va a obrar cada intervención sobrenatural, ello desata los odios y recelos de algunos habitantes del pueblo, que no alcanzan a comprender las razones de Renato.

Todo ello nos lleva a abordar el sentido de frontera que se encierra en este relato: la “frontera de Dios” alude al momento en el que Dios pone a prueba a los fieles creyentes para que estos manifiesten su fe; Dios llega hasta ellos, los reta con alguna situación vital adversa que les resulte incómoda o dolorosa, y espera la respuesta de estos que, como el viejo cura propone, puede ser positiva -reafirmar la fe del creyente, como en el caso de Renato-, negativa -renegar de la fe, como los vecinos del pueblo- o plasmarse en la indiferencia religiosa de muchos. Es precisamente el mencionado párroco del pueblo, Don Macario, postrado en la cama y ante su muerte inminente, quien logra explicar con gran clarividencia este asunto: *Vivimos en la misma frontera de Dios y las fronteras nunca son muy cómodas. Si; se consigue pasar algo de contrabando, hay mejor tabaco, mejor café. Pero ¿y las desventajas?... ¿Saber que en una guerra el primero en caer será tu pueblo? Y aquí... ya ha estallado.... He llegado a pensar que Dios va cambiando constantemente de frontera. Baja, pone sus tiendas junto a la ciudad y luego junto a otra, y otra, y otra. Quizá hasta hay un momento en que Dios está de frontera en cada alma, ese minuto decisivo en la vida en que uno sabe que ahí se lo juega todo. Es el momento de la soledad absoluta en el que el hombre se siente desnudo ante Dios, sin nada humano a que agarrarse. Cuando ese momento llega al alma...hay muy pocos caminos que escoger Yo, antes, de muchacho, pensaba que sólo había dos; o entregarse a Dios o asesinarle (fig. 5).*



Fig. 4: La frontera de Dios: milagro de la cruz



Fig. 5: Don Macario explica “la frontera de Dios”

De modo que esa “frontera de Dios” no es otra cosa que la llamada al compromiso de los fieles católicos, que no son quienes deciden acercarse a Dios, sino al contrario. Es Dios quien lleva a cabo el llamamiento y, solamente después, es el hombre quien, con su libre albedrío, emite una respuesta ante la sugerencia divina. En esa tesitura de relación, pero a su vez de choque entre Dios y el hombre, surge la tensión, un conflicto tan habitual en una situación de frontera o de guerra. Un concepto que recuerda poderosamente el que encierra otra película española anterior *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953), donde se muestra que las relaciones entre el hombre y Dios no siempre son pacíficas, sino que surge a veces la tensión, el conflicto -siempre desatado por el comportamiento desviado del hombre-, esa “guerra” que, según el Evangelio, Dios ha venido a traer a la tierra para demostrar que la vida no siempre es tan fácil como puede parecer, que el dolor, el sufrimiento y los problemas existen a pesar de la labor tutelar de Dios, y que es el hombre quien debe actuar, intervenir y “mojarse” para lograr salir de ellos favorablemente.

Y como también suele ser habitual en los relatos de esta naturaleza, finalmente, la presencia de hechos sobrehumanos de naturaleza divina, siempre acarrea y comporta un mensaje con un claro componente apologético y de catequesis.

En este caso, el protagonista va a vivir un proceso de sacrificio (Viacrucis) por la incompreensión de sus vecinos. Ese “calvario” se pone de manifiesto visualmente en varios momentos del tramo final de la película, como cuando Renato, acosado ya por sus enemigos, se queda paralizado en medio de la calle, en oración y con los brazos en cruz, en una postura más que elocuente. Asimismo, en el terreno de las hipótesis, es bien significativo que muy poco después, la niña observa a Renato desde la ventana de su casa en pleno sufrimiento pues sabe que va a padecer injustamente y se encomienda a Dios al igual que Cristo en el Huerto de los Olivos; en ese momento, la pequeña deposita un botijo sobre la mesa, que queda enfocado por la cámara en un plano muy corto y que sin duda aporta el simbolismo redentor del agua -que expresa nacimiento y muerte en la doctrina de la Iglesia- que también tiene su hueco en el relato evangélico de la Pasión en una de las Siete Palabras-*Tengo sed*- que Cristo pronunció desde la Cruz en sus últimos momentos de vida.

En conclusión, Renato sufre, pero obtiene con su sacrificio la redención; la suya -que ya no necesitaba por ser un hombre justo- y sobre todo la del entorno hostil y descreído que le rodeaba. Es capaz de dar ejemplo y modificar el comportamiento desviado de los personajes pecadores quienes, solamente tras la muerte de Renato comprenden el alcance y la injusticia de sus actos. Como un nuevo Cristo, Renato ha tenido que pasar por su Cruz para ser tenido en cuenta, y solo así se manifiesta de forma completa y plena, como si fuera una Epifanía, el personaje de Renato quien, como su etimología delata, se convierte en el “Renacido”, en el “nuevo hombre” hecho a imagen y semejanza de Dios. Y solo en ese momento comenzará a llover sobre el pueblo, coronándose la catequesis que encierra la película: únicamente el sacrificio del justo es capaz de propiciar la misericordia divina, en un planteamiento religioso muy riguroso y exigente, pero muy alejado del sentimiento apocalíptico preconiliar de lo religioso, y mucho más imbuido de la lógica de la de redención por la vía del sacrificio impulsada por el Vaticano II.