

CUANDO LO INVISIBLE SE HACE VISIBLE. HUMANIDAD Y DIVINIDAD DE JESUCRISTO EN EL CINE

Prof. Peio Sánchez
Departamento Cine Arzobispado Barcelona
Director Semana Cine Espiritual
peiosanchez@gmail.com

Nos proponemos en el siguiente capítulo abordar una cuestión apasionante a la vez que difícil. Jesús de Nazaret es un personaje de la historia que se ha convertido en un icono de referencia cultural universal, y que además para los cristianos, sean católicos, ortodoxos o protestantes, es la presencia encarnada de lo divino en lo humano.

Esta relevancia que desde la historia la trasciende ha planteado desde el principio una serie de retos para el cine. Cada época y cada realizador han afrontado a su manera la relación que se establece entre el carácter humano de su persona y su relación-intimidad con Dios. Revisaremos al menos una docena de títulos que han realizado propuestas con matices diferentes. Para nada nos encontramos con un tratamiento homogéneo, cierto que ya se traslucen, y no cabía esperar menos, sensibilidades de cada momento histórico. Pero también hay acercamientos personales de cada director que muchas veces dependen de opciones previas, como el tipo de relación con los textos evangélicos, el propio posicionamiento de fe, las influencia de otros textos bien a través de los guiones o en los asesores, las exigencias propias del negocio cinematográfico e incluso las presiones de sensibilidades y grupos.

1. El personaje Jesús: los perfiles de lo humano y lo sobrehumano

Las películas sobre Jesús pertenecen al género histórico y han de recrear las condiciones de la Judea del siglo I. Pero además también han de reflejar la tensión en la comprensión de su persona; por una parte, un hombre excepcional de la historia; por otra parte, un persona a quien algunos reconocen como Hijo de Dios. Vamos a realizar en primera instancia un acercamiento a ambas cuestiones.

a) *Jesús un judío del siglo I en la pantalla*¹

Los films de Hollywood sobre Jesús son un subgénero de los *peplums* que se caracterizan por un intento más o menos ortodoxo de ambientar la época romana que ronda los primeros siglos de nuestra era. Ciertamente que la investigación histórica basada tanto en los análisis textuales como en los hallazgos arqueológicos nos permite en la actualidad un conocimiento de los hechos y de la vida cotidiana de la época mucho más aquilatada.

¹ Para una introducción a las cuestiones de la historicidad de Jesús de Nazaret puede consultarse J.D. Crossan y J.L. Reed, *Jesús desenterrado*, Barcelona 2001; también E.P. Sanders, *La figura histórica de Jesús*, Estella (Navarra) 2000. Y de forma más exhaustiva G. Theissen y A. Metz, *El Jesús histórico*, Salamanca 1999.

A partir del *Jesús de Nazaret* (1977) de Franco Zeffirelli se puede percibir una mayor fidelidad a la ambientación del mundo judío. El cuidado por el tipo de vestimenta, por la estructura de las viviendas, palacio y templo, la presencia de los paisajes mediterráneos han marcado una puesta en escena mucho más cercana a lo que realmente pudo ocurrir.

También los movimientos sociales de la época han aparecido en la pantalla. Así *La última tentación de Cristo* (1988) de Martin Scorsese intentó retratar el movimiento zelote, la guerrilla nacionalista de oposición a Roma, e hizo pertenecer a Judas a este movimiento. También Alessandro D'Alatri en *I giardini dell'Eden* (1998) nos presenta a Jesús visitando y conviviendo con los monjes de Qumran. Ambas propuestas, hoy históricamente descartadas, nos indican, a pesar de sus límites, el deseo de adecuación para conocer más fielmente al Jesús de la historia.

Todo ello nos ha permitido un acercamiento más verosímil y coherente con la investigación a la hora de acercarnos al personaje. Un nuevo paso lo tenemos en *La pasión de Cristo* (2004) de Mel Gibson donde nos presenta a Jesús y los discípulos hablando arameo lo que es nuevo factor de inserción del personaje en su cultura.

También es verdad que siguen presentes los estereotipos de actores rubios (Willen Dafoe), de estatura más bien elevada (James Caviezel) y rasgos occidentales (Robert Powell) que se alejan del posible tipo mediterráneo de un judío del siglo I². Tampoco es de recibo que el film de Mel Gibson las legiones romanas aparezcan hablando latín, cuando todo indica que su lengua de comunicación, más allá de su procedencia, era *koiné* (el griego común). Y que además, seguramente no eran legionarios sino tropas auxiliares y por este motivo probablemente más crueles. Tampoco parece tener base histórica la insistencia, que en este caso tiene procedencia evangélica, en el papel moderado y mediador de Pilatos. Las investigaciones actuales insisten en la connivencia entre el poder militar romano y la aristocracia del templo judío. Y por otra parte, tampoco parece ser que a Pilatos le temblara la mano en los casos frecuentes de condenas a muerte.

Pero a pesar de que estos límites se plantean, se ha avanzado en la dirección correcta. No nos encontramos ante un relato mítico que demanda una reconstrucción espectacular –véase la trilogía del *El señor de los anillos*– sino ante un relato histórico que exige rigor en su adaptación. Y todo esto viene a colación desde la relevancia del factor histórico para resaltar la humanidad de Jesús: el judío, el hombre que existió en el siglo primero de nuestra era.

b) Dos tendencias contrapuestas y complementarias

Ya desde el principio de la reflexión en torno a Jesús hay dos tendencias que se podrían resumir en dos escuelas teológicas: la antioquena y la alejandrina.

² Sobre la caracterización de Jesús en las películas puede consultarse W. R. Telford "Jesús Christ Movie Star: The Depiction of Jesus in the Cinema" en Cl. Marsh y G.Ortiz: *Explorations in Theology ans Film*, Malden 1997, 127-137.

Mientras la escuela de Antioquía se fija especialmente en la humanidad de Jesús tomando como base los evangelios sinópticos (Mc, Mt y Lc), la escuela de Alejandría parte de la divinidad de Jesús y se fija en el evangelio de Juan. Mientras que los primeros asumen un esquema de ascenso (de la humanidad a la divinidad), los segundos proponen un esquema de descenso-encarnación (de la divinidad a la humanidad).

La traducción de esta tensión en el cine se decanta claramente por una dirección marcadamente antioqueña. Y no podía ser de otro modo ya que la imagen cinematográfica, cuando trata de un personaje histórico, reclama realidad.

Sin embargo, películas como *La más grande historia jamás contada* (1965) de George Stevens insisten en lo que podría ser un planteamiento de descenso al estilo alejandrino. El principio y el final marcado por los frescos de un Cristo pantocrátor, las palabras del prólogo de Juan nos colocan en una perspectiva cósmica y universal, más que concreta e histórica. Definido el punto de partida en la divinidad tras el descenso a la tierra, el Jesús resultante representado en un hierático von Sydow nos habla con estilo lento y solemne que nos recuerda la presencia de Jesús en el cine mudo, véase *Intolerancia* (1916) de D. W. Griffith o el *Rey de reyes* (1927) de Cecil B. DeMille. La preocupación por hacer de él un personaje divino relativiza la presencia de lo judío en Jesús olvidando los rasgos de humanidad, así la última cena es más una eucaristía cristiana que una cena judía y se olvida la profundización en los sentimientos de Jesús. Tenemos aquí un Jesús glacial en la expresión, distante en la relación y rígido en la conciencia.

En el desarrollo del género de películas sobre Jesús la postura de George Stevens era en el fondo una reacción a la acentuación de la humanidad de la película del *Rey de reyes* (1961) de Nicholas Ray. Allí se habían omitido los aspectos más extraordinarios de la vida de Jesús, los milagros son escasamente representados, la transfiguración desaparece y escenas fuertes como la resurrección de Lázaro se suprimen. Tampoco se reflejará la relación de Jesús con Dios salvo en el recitado del padrenuestro y en un par de desesperados "*Padre*" en Getsemaní.

Será *El Evangelio según San Mateo* (1964) de Pier Paolo Pasolini el que recuperará con más tino la figura del Jesús hombre siguiendo fielmente el texto narrativo y postulando un Jesús cercano al mundo de los pobres representados por los actores no profesionales de los cuales muchos son elegidos entre los campesinos del sur de Italia donde se filmó. Pero a la vez se presenta como un Jesús profético que parece devorado por un fuego interior que le mueve a una urgencia de anuncio y denuncia de la injusticia de su tiempo. Aunque muchas veces se ha acusado a Pasolini de una presentación de un Jesús enfadado y que nunca ríe, podemos reconocer que en la pantalla aparece un Jesús profundamente humano que es capaz de sonreír a los discípulos, acercarse a los enfermos y a los niños y llorar tras la ejecución de Juan. Sin embargo, el agnóstico Pasolini además nos ofrece un Jesús que fiel al evangelio está en contacto con Dios. Así en una escena especialmente significativa no muestra a Jesús que una mañana reza arrodillado, señalando

que es desde esta experiencia, resaltada en la intensidad y lentitud de la toma, donde Jesús toma fuerza para su camino.

El movimiento pendular se puede detectar en el *Jesús de Nazaret* (1977) de Zeffirelli que sustituye al Jesús profético de Pasolini por un Jesús acomodaticio que se presenta como un personaje amable y blando. Aquí se modera el dramatismo fuerte tras un barroquismo irreal, la banda sonora en un indicador de esta opción. La supresión del contenido mesiánico de la predicación y de algunas acciones evangélicas como las curaciones de leprosos nos muestran como una insistencia exclusiva en la humanidad va en detrimento de la comprensión profunda del personaje. La eliminación del sufrimiento físico durante la pasión tiene la virtud de hacerla adecuada para todos los públicos pero sin embargo nos aleja de la verdad de lo que ocurrió. En la película de Zeffirelli no hay exageraciones pero tras la aparente simplicidad se esconde un estilo superficial que se quita de encima los elementos inquietantes.

Estos ejemplos nos permiten sostener la tesis de que también en el cine se dan los movimientos pendulares entre acentuación de la humanidad y acentuación de la divinidad, como si cada película formara parte de una trayectoria de recuperación mutua del misterio encerrado en el personaje.

2. El acercamiento cinematográfico a la autoconciencia de Jesús³

Para la comprensión de la identidad de Jesús tiene un peculiar interés la descripción que realizan los distintos films sobre su autoconciencia. La cuestión es qué piensa Jesús en la pantalla de sí mismo.

Para responder a esta pregunta hay que plantearse si tiene una conciencia auténticamente humana, es decir si progresa en el tiempo, si tiene dudas e incluso ignorancia o si se realiza en una libertad que asume los riesgos propios de sus decisiones. Pero a la vez también nos hemos de cuestionar sobre su relación especial con Dios y su percepción de su misión cara a los hombres, o dicho más resumidamente, ¿se piensa a sí mismo como Hijo de Dios?

En tres películas vamos a resaltar tres modelos que expresan en el fondo tres opciones en torno a la relación entre humanidad y divinidad en Jesús:

a) El modelo de la impassibilidad: El Mesías (1975) de Roberto Rossellini⁴

El modelo de la impassibilidad nos presenta a un Jesús sereno y distante, con un sufrimiento muy limitado y que al máximo se puede llegar a preocupar. Este Jesús maestro de sabiduría parece mostrar que en el fondo el destino está marcado y se avanza inexorablemente hacia él.

En esta línea podemos situar el último film del autor de *Roma ciudad abierta* se trata de una adaptación para la televisión de la vida de Jesús. Con un marcado

³ Para la cuestión de la autoconciencia de Jesús puede consultarse: En clave introductoria: H. Kessler, *Manual de Cristología*, Barcelona 2003, 197-199. Para un resumen del estado de la cuestión: O. González de Cardedal, *Cristología*, Madrid 2001, 469-472.

⁴ Para el análisis de *El Mesías* de Roberto Rossellini puede consultarse "Trois visages du Christ" en G. Hennebelle (Ed.) *Christianisme et cinéma*, Paris 1996.

carácter didáctico entronca la vida de Jesús en la historia de Israel y dedica el primer cuarto de hora a situar la historia de Israel desde el éxodo, pasando por la instauración de la monarquía hasta el tiempo de Jesús, con la promesa de un rey justo.

Este punto de vista de enseñar a Jesús, le hace al director tomar una clara distancia del personaje. Nos quiere enseñar lo que ocurrió, cómo actuaba Jesús, qué es lo que dijo, como surgió el conflicto con el sanedrín y como acabó todo. Así durante el metraje los primeros planos de Jesús son escasísimos, siempre aparece en pantalla con sus discípulos y manteniendo la distancia.

En el episodio de la visita de Jesús niño al Templo destaca su claridad de conciencia. El personaje avanza recitando los textos de los relatos evangélicos pero ni se emociona ni emociona. Su compostura permanece sea en el diálogo con la Samaritana o en la expulsión de los mercaderes del templo. Esta ausencia de exploración del sentimiento quiere reducir todo dramatismo en el personaje.

Ciertamente que las condiciones son duras. Ya desde el principio nos ha presentado el primer plano de un niño muerto al ser apedreado, ha aparecido el ejercicio dictatorial del poder de la saga de Herodes, han resaltado las disputas de Jesús con los fariseos sobre la Ley y el Templo, también han aparecido las reuniones del Sanedrín que van tramado la muerte de Jesús. Sin embargo, todos parece que ocupan su lugar.

La puesta en escena es un indicativo claro. Cada personaje va al sitio que tiene asignado, el movimiento es previsible, y todo acaece según lo previsto. Jesús sólo se despeina ligeramente en la oración de Getsemaní, y si bien ha llegado a estar pensativo ahora llega a aparecer preocupado, pero la angustia que describen los textos queda mitigada hasta hacerla desaparecer.

La muerte de Jesús culmina este tratamiento. No hay sangre, el camino al calvario se suprime, la crucifixión también. Únicamente la cámara muestra las tres cruces en un plano distante que se acerca hasta Jesús que muere sin decir nada. El tiempo en que se desarrolla la escena de la piedad con María es mucho más extenso que el momento dramático de la cruz.

Tras el modelo de la impasibilidad aparecen en el fondo que el acercamiento a la conciencia de Jesús es imposible. Lo importante será mostrar lo que nos cuentan los evangelios, y lo demás son atrevimientos imaginativos.

b) El modelo de la escisión: La última tentación de Cristo de Martin Scorsese

En las antípodas de este modelo se encuentra la propuesta de Martin Scorsese. Basada en la novela de Nikos Kazantzakis⁵ la película se abre con una cita de este autor: *“La doble naturaleza de Cristo. El sufrimiento, tanto humano como sobrehumano, de un hombre para alcanzar a Dios, ha sido siempre un misterio profundo y insondable para mí. Mi principal anhelo y la*

⁵ Nikos Kazantzakis, *La última tentación de Cristo*, Barcelona 1995.

fuente de mis alegrías y penas desde la infancia ha sido una incesante y despiadada lucha entre el espíritu y la carne. Mi alma es el campo de batalla donde estos dos ejércitos chocan y combaten". Y este es el programa que el director quiere asumir: "Esta película no está basada en los Evangelios sino una exploración ficticia sobre el eterno conflicto espiritual"⁶

Estamos pues ante un objetivo claramente confesado de investigar en la conciencia de Jesús, en su doble naturaleza de verdadero hombre y verdadero Dios. Y en esta búsqueda se reúnen tres sensibilidades: un ortodoxo hereje para su Iglesia como será Kazantzakis- responsable de la novela previa-, un calvinista radicalmente pesimista como es Schrader –guionista- y en la dirección un católico *sui generis* como es Scorsese.

El resultado no deja de ser interesante. *La última tentación de Cristo* se ocupa preferentemente de investigar en el interior de Jesús. No es pues extraño que Jesús ocupe en muchos momentos la totalidad de la pantalla y que haya enfoques en cámara subjetiva o tomas inestables. Todo ello busca la identificación del espectador y la profundización en la psicología del personaje. Esta exploración subjetiva se acentúa en los silencios selectivos de la banda sonora como en el momento del bautismo o en la resurrección de Lázaro que dejarán únicamente de fondo, el rumor del agua o el zumbido de las moscas. Estamos pues, en una línea de novedad que nos permite profundizar en el reconocimiento de la identidad de Jesús.

Sin embargo, hemos llamado a este modelo de escisión porque en Jesús aparece una lucha radical entre lo humano y lo divino, entre el espíritu y la carne. Esta lucha desde el punto de vista filosófico expresa un dualismo y desde el punto de vista psicológico presenta una vivencia cuanto menos neurótica⁷.

Dios es el que da zarpazos en la cabeza de Jesús, el que se impone alejándolo de su cariño hacia Magdalena, el que en definitiva pide el sacrificio de la muerte frente a la tentación de "amar y cuidar a una mujer, tener familia". Así en la película la divinidad parece ahogar la humanidad, como si la divinidad fuera sólo lo espiritual y la humanidad estuviera dominada por lo carnal.

Es significativa la introducción de dos elementos muy presentes en la obra de este director. La figura de la mujer como deseo y como factor de inestabilidad personal y el amigo cercano en el que el débil protagonista se apoya. Del primer rasgo, nos podemos fijar en el ejemplo de *Taxi Driver* (1976) que en nuestro film se desarrolla en la figura de María Magdalena y la última tentación en el momento de la cruz. Y del segundo nos podemos fijar en la figura del hermano de *Toro Salvaje* (1980), que en nuestra película se puede situar en el

⁶ Cita recogida en "Le Christ n'est pas à son aise au cinéma" en G. Hennebelle (Ed.) *Christianisme et cinéma*, Paris 1996.

⁷ "La gran idea de *La última tentación* es que Jesucristo podría ser cualquiera, cualquiera de nosotros. No es cuestión de hacer decir a la muchedumbre, cada vez que entra en alguna parte. ¡Oh, he aquí el Mesías! No, es necesario que sea totalmente creíble. Jesús debe ser tratado como un hombre... que Jesús conozca todas las debilidades humanas antes de convertirse en Dios" *Conversaciones con Martin Scorsese*, Madrid 1987, 101.

personaje del amigo fuerte que representa Judas. Ambos elementos acentúan el tono trágico del deseo imposible y de la amistad dependiente.

Scorsese plantea la dimensión divina de Jesús, pero sin olvidar su humanidad. Así Jesús confiesa al discípulo del Bautista: *“Dios me dice que eres el hijo del Hombre, eres el Hijo de Dios, más que eso eres Dios”*. Esta conciencia se expresa especialmente en la lucha contra las tentaciones: la serpiente-mujer seductora, el león-ansia de poder y el fuego idólatra y mentiroso. Allí se manifiesta el poder de Jesús a pesar de su debilidad.

Desde aquí tendrá sentido su anticipación a la hora de asumir su misión, como le confiesa a Judas poco antes de morir en la cruz: *“Vamos a unir a Dios y al hombre y nunca podrán estar juntos a menos que yo muera. Yo soy el sacrificio sin mí no puede haber redención”*. Desde esta visión hacia el más allá pide a Judas que le entregue para así cumplir el plan de Dios. Nos encontramos pues ante un Dios que necesita sangre para olvidar, lo que en el fondo le aleja de la visión del Dios cristiano.

La espiritualización de lo divino conduce a la exigencia del sacrificio de la carne. Como si los caminos de la carne y del espíritu también en Jesús fueran pura contradicción y enfrentamiento. Esta escisión es la que marca el modelo de Scorsese y hace de su Jesús un hombre bueno que acepta su debilidad y a pesar de todo cumple en plan de Dios. La obediencia destruye su libertad y muere satisfecho porque ha obedecido pero no confiado en el designio de amor de Dios.

Este modelo de escisión enfrenta en Jesús, y por lo tanto en el hombre, lo divino y lo humano, pero lo grave es que lo divino en Scorsese más que redimir y dar plenitud a lo humano tiende a destruirlo. Jesús deja de ser hombre para ser Dios mientras que el camino de los evangelios nos muestran, desde la experiencia pascual, a un hombre que fue tan plenamente hombre que era la presencia misma de Dios.

c) *El modelo del drama: La pasión de Cristo de Mel Gibson*

Mel Gibson - director en *El hombre sin rostro* (1993) y *Braveheart* (1995) – ha lanzado este gran éxito de público en tono a Jesús.

El hecho de elegir realizar no tanto una vida de Jesús sino las últimas doce horas de ella acentúa claramente el componente dramático. Ciertamente que no se trata del Jesús del modelo de la impasibilidad. Toda la película es la historia del sufrimiento de Jesús presentado de forma, y nunca mejor dicho, desgarrada.

En el fondo de la película late el drama que asola la historia. Por un lado la fuerza del mal que es presentada de forma simbólica en Satanás que se encarna en una presencia misteriosa, visible pero fundamentalmente extranjera. Desde el principio es un ser andrógino –apariencia de mujer con voz de hombre- que en la oración de Getsemaní, leída en clave de las tentaciones,

se hace presente como la fuerza destructora del mal. Esta presencia que se pasea por detrás de los que toman las decisiones de la muerte de Jesús parece mover la historia de los hombres. La crueldad de los soldados romanos en la flagelación nos hablan de la capacidad del Maligno de generar mal sobre mal, odio sobre odio, actúa en el silencio corrompiendo el corazón del hombre. Los niños diablos que proyectan en el exterior la lucha sombría del interior de Judas, la serpiente viejo símbolo del mundo de las religiones, el cuervo que hiere al ladrón despiadado son complementos del círculo del mal. La presentación dramática de la culpa tiene en el suicidio de Judas un símbolo de la muerte eterna, de la muerte animal.

En el otro lado del drama el proyecto de Jesús que es presentado a través los *flash back* de su vida. Un proyecto donde el amor al otro se hace extremo en el amor a los enemigos. Un proyecto que se comunica en sus miradas como a Pedro al que llama a la confesión y a la veracidad, a Pilatos al que cuestiona al fondo de su conciencia, al siervo negro de Herodes que baja la vista para ver mejor, a Barrabás al que parece invitar al cambio o a Verónica a la que regala su rostro. En el lado del proyecto de Jesús aparece Claudia Procla, la mujer de Pilatos, la enemiga hecha amiga; el Cireneo que aprende a llevar la cruz con Jesús y al que su compañía le hace sintonizar; Juan el discípulo joven y fiel; Magdalena la que ha sido salvada y ahora tienen que contemplar el sacrificio. En este lado del drama la figura María es enseña del proyecto de su hijo. En contraste con la figura de Satanás ella camina por el otro lado, mientras una parte de la humanidad derrama la sangre del inocente ella representa a tantos que, en la aparente ineficacia, la recogen.

Este drama se traslada a la persona de Jesús que es rota por el conflicto. La escisión no es un asunto interior entre la carne y el espíritu como en el film de Scorsese, sino un conflicto entre dos proyectos uno de amor y otro de destrucción y el lugar del conflicto es la misma vida de Jesús.

Jesús sufre en su carne el conflicto, y aquí la carne no es la tentación sino donde Jesús entrega su vida. La presencia fuerte de lo carnal y la sangre nos presenta a un hombre al que su cuerpo abierto se ofrece en entrega. El pasivamente sufre el mal culpable que le rodea. No se trata de la culpabilidad judía hacia un judío sino la culpa del hombre frente a su hermano inocente, y ésta es una cuestión universal. Aquí el cuerpo no es lo negativo sino en territorio de la entrega.

Pero no todo es pasividad en el Jesús de Mel Gibson. Hay por lo menos tres gestos de decisión que indican hasta que punto Jesús consciente y libremente está dispuesto. Primero será en la flagelación después de la primera tanda de azotes, Jesús yace sobre el suelo y de repente comienza a levantarse y se coloca otra vez en el lugar de los azotes. Uno de los flageladores dirá, no me lo puedo creer. El segundo momento es el comienzo del *via crucis* cuando Jesús abraza brevemente la cruz como aceptándola y dice: “*soy un siervo hijo de una sierva*”. Y por último, sorprendentemente Jesús se arrastra colocándose el mismo en la cruz. Hay aquí un indicador de decisión que intenta expresar las frases evangélicas: “*Nadie me quita la vida sino que soy yo quien la entrego*”.

Además hay otro personaje silencioso que no aparece pero que está: se trata de Dios. En varios momentos se nos presenta a Jesús mirando el cielo, sea en la noche en luna o en el cielo claro, incluso hay un momento en que Jesús aparece mirando el vuelo de una paloma durante el proceso. También al final del *via crucis* se vuelve hacia el cielo. Esta mirada de Jesús se corresponde con la mirada de Dios que aparece indicada en varios picados sobre el terreno de la flagelación, sobre Jesús caído a tierra y de forma ya más elocuente cuando Jesús muere en la cruz y la cámara se aleja haciendo un picado que concluye al hacerse circular el centro del cuadro desde el que se contemplan las tres cruces y el movimiento de los pocos personajes que permanecen. En ese momento se forma una gota cuyo recorrido seguimos hasta que cae a tierra. El Dios silencioso ha mostrado su lágrima. También Dios participa de la entrega y sufre con el poder del Mal.

El drama que presenta Gibson en el que entra a fondo su Jesús nos muestra con toda clase de detalles hasta que punto llega la maldad del hombre. El director quiere decir “mira ahí esté el mal”. Esto queda significado en el desenmascaramiento de Satanás durante las últimas escenas, que pierde su disfraz y queda al descubierto sobre un campo de huesos. Pero también con esto va a decir “mira pero tampoco el mal tiene la última palabra”. La escena de la resurrección ha de ser interpretada en esta clave.

Por lo tanto, la presentación dramática de la conciencia de Jesús nos ayuda a reconocer como hay una lucha interior y exterior del hombre con el Mal radical y que ante esta lucha la vida de Cristo es una referencia que abre la puerta hacia el futuro.

3. El episodio decisivo: las representaciones de la resurrección⁸

La representación de la resurrección es el aspecto más decisivo de una película sobre Jesús desde el punto de vista de la relación entre su humanidad y divinidad. Veamos algunas de las claves de esta representación en el género de películas sobre Jesús.

a) La resurrección como la presencia de una ausencia

Se trata de representar una presencia que es también una ausencia, y esto supone un reto a los recursos cinematográficos. Así Nicholas Ray en *Rey de reyes* quiso resaltar esa presencia misteriosa mediante una voz en eco y una sombra alargada que representaba a Jesús resucitado y que se cruzaba con las redes de los discípulos para formar una cruz. El panorama se solemnizaba con un *alleluia* y con la salida de los discípulos en distintas direcciones.

También el rasgo de la ausencia se resalta en *Jesucristo Superstar* (1973) de Norman Jewison cuando de forma inexplicada desaparece de los pasajeros del autobús el actor que hace de Jesús. Tras la marcha de todos en el desierto queda una cruz vacía sobre la que se ve amanecer y una forma apenas perceptible nos muestra a un pastor dirigiendo un rebaño. ¿Quién es aquel

⁸ Para una introducción a la Resurrección de Jesús se puede consultar: B. Sesboué, *Creer*, Madrid 2000, 349-379.

extraño pastor que muchos espectadores no llegan a ver, pero algunos alcanzan a reconocer?

En esta misma línea de representar la resurrección como el misterio de una ausencia cabe contar con *El Mesías* que centra el episodio en el sepulcro vacío. Este es descubierto en primer lugar por Magdalena y al que acude María arrodillándose al comprender que algo misterioso ha ocurrido, quedando con los brazos y la mirada dirigida al cielo.

b) La resurrección como un encuentro

Dentro de esta opción hemos de incluir a los directores que siguiendo los relatos de los encuentros con el resucitado presentan a Jesús resucitado pero sobre todo resaltan el cambio que se produce en los testigos.

El *Godspell* (1973) de David Green representanta, en primera instancia, esta dirección. En él no aparece el Cristo resucitado pero aparecen las repercusiones de su resurrección en los discípulos. En la escena final se nos muestra a los discípulos descendiendo a Jesús de la cruz y cantando con palmas "*Viva Dios*" y "*Preparad el camino al Señor*". Es la culminación de aquellas dimensiones que había aparecido especialmente resaltadas en el Jesús-payaso: el canto, el juego y al alegría. El gozo de los discípulos paradójico en un entierro muestra cómo la muerte se ha vencida. Dicen los antropólogos que un pueblo que se ha quedado sin cantos es un pueblo sin esperanza, el canto será aquí la señal de un futuro abierto.

En el *Jesús de Nazaret* se Zeffirelli se hace una propuesta de reconstrucción con tres pasos tomando como base a una síntesis de los textos evangélicos. El primer momento será el descubrimiento del sepulcro vacío por las mujeres. En este episodio aparecen los soldados para presentar el valor del testimonio objetivo del sepulcro. Algo extraño e inexplicable ha sucedido. Como indicadores dos personajes vestidos de blanco que trabajan la tierra y que dicen a las mujeres que no busquen a los vivos entre los muertos.

El segundo momento se sitúa en la casa que sirve de refugio para unos discípulos llenos de miedo. Hasta allí llega María Magdalena que cuenta de forma afectada y casi en una especie de trance cuenta como ha visto el sepulcro vacío se le ha aparecido Jesús. Aquello provoca un debate por la incredulidad del grupo. Únicamente Pedro dirá que la cree: "*Si creo. El quería que fuera así*". Esta escena insiste en el proceso interior de los discípulos. Como señalarán al visitar el sepulcro vacío es cuando empieza todo.

El tercer y último momento, es ya un encuentro con Jesús. Aparece con el rostro iluminado y sentado en el centro de los discípulos. Al fondo unos rayos de luz marcan un ambiente de revelación. Jesús se despide encomendando prolongar su misión. La cámara termina con un primer plano que se desplaza especialmente a los ojos y se funde con una nueva imagen del sepulcro vacío.

Esta propuesta es narrativamente correcta en cuanto presenta el proceso de comprensión de algo fuera de la ordinario, sin embargo manifiesta cierta

afectación en la interpretación y la fidelidad narrativa deja de lado los elementos simbólicos, lo convencional se hace limitado en este caso.

El *Evangelio según San Mateo* es quizás la mejor representación de la resurrección de las que hasta este momento cuenta el cine. Cuando las mujeres encabezadas por María (Susana Pasolini, su madre) y los discípulos acuden al sepulcro suavemente podemos escuchar el Gloria de la Misa Luga congoleña, en el momento que el sepulcro se abre por una fuerza misteriosa suena la palabra Amén que indica la superación del poder de la muerte. La aparición de un joven-ángel comunica la noticia. Este momento ha de ser colocado en paralelo al episodio de la anunciación con que se inicia el film: la misma música, el mismo enviado y una misma intervención sobrenatural.

Aquí se inicia un movimiento de alegría y urgencia. Los discípulos a los que se añaden otras personas corren sorprendidos desde lo cotidiano, unos llevan herramientas en la mano, otros llevan a sus hijos pero todos tienen prisa y no miran hacia atrás. Llegan al pie de una colina donde encuentra a un personaje de Jesús pronunciando las últimas palabras del evangelio de Mateo: *“Id y haced discípulos de todos los pueblos...”* La fuerza de este movimiento expresa de forma significativa la experiencia del encuentro que activa a los discípulos. Y tampoco es una casualidad que sigan sonando los cantos de alegría que desde África, tierra de pobres, llegan para ubicar la universalidad de lo que acontece.

c) *La tentación de filmar el misterio*

La imagen más que demostrar ha de mostrar y más de retratar lo sobrenatural y misterioso de la realidad lo ha de sugerir y apuntar. En este sentido la pretensión de Mel Gibson de intentar filmar el momento mismo de la resurrección resulta inadecuada, como ya resultaron poco afortunadas las pinturas del Cristo abanderado emergiendo del sepulcro.

La presentación de una especie de abducción del cuerpo de Jesús bajo el sudario y la emergencia de su nueva condición con las señales abiertas en sus manos y el rostro iluminado, olvida que los relatos evangélicos guardan silencio sobre este momento. Entre el sepulcro vacío y los encuentros del resucitado los textos canónicos dejan territorio para el misterio. Y *La pasión de Cristo* ha entrado en él con unas imágenes que bajo la pretensión de realismo lo que hacen en el fondo es reducir la novedad de realidad que supone la resurrección a un hecho prosaico que no se asocia a ninguna experiencia de comunicación y testimonio como otros directores han sabido mejor realizar. Aquí el hiperrealismo que en la pasión había resultado efectivo se convierte en un aliado pretencioso y limitado.

d) *La representación simbólica de la resurrección*

La más grande historia jamás contada para representar la resurrección quiere recuperar un símbolo que procede de los iconos bizantinos. Se trata del Cristo pantocrátor, Señor del universo. La idea podía ser interesante, pero la

realización es nefasta. Mientras resuena el Alleluia de Haendel típico y recurrente aparecen las imágenes de un fresco en la cúpula de una Iglesia en el que ha sido sustituido el rostro tradicional de Cristo resucitado por el mismísimo rostro del von Sidow. Aquí George Stevens ha logrado traspasar la barrera entre lo sublime y lo ridículo presentándonos un simbolismo que sucumbe ante pretenciosas y absurdas intenciones. Un final para olvidar.

También deficiente aunque no tan limitada es la propuesta de resurrección de Scorsese. Este director quiere dejar el tema sugerido en el misterio. Tras la muerte en la cruz, que ha contado con la larga digresión del sueño de la última tentación, comienza una representación simbólica de la resurrección. El rostro de Jesús muerto desaparece de repente y la pantalla se convierte en un fundido rápido de colores abstractos y en movimiento. Ha empezado a sonar un grito de júbilo, que ya se ha aparecido en otros momentos de la película y un repicar de campanas rítmico se va imponiendo, desde él se resalta un acontecimiento que no se ve pero que irrumpe en novedad. Incluso lo cinematográfico queda superado cuando aparecen rápidamente en pantalla los fragmentos de una cinta de película, como si el realizador quisiera decir que lo que se quiere mostrar no se puede filmar. Sin duda mejor la opción breve y escasamente sugerente de Scorsese que el hiperrealismo de Gibson.

Aunque en el terreno simbólico la mejor propuesta procede de *Jesús de Montreal* (1989) de Denys Arcand⁹. El cuenta con un elemento claramente favorable. No ha pretendido realizar una vida de Cristo sino el recorrido por el cual pasa un actor que representa a Cristo y que poco a poco se identifica con él. Con esta opción el asunto podría haber terminado en la muerte, pero el director ha querido apuntar tres signos de resurrección con los que el proceso de identificación que durante la película había ido de Daniel a Cristo, ahora parece ir desde Cristo resucitado a Daniel que no queda definitivamente muerto.

El primer signo será el trasplante de órganos. No se trata propiamente de un símbolo sobrenatural, la ciencia a logrado incorporar órganos de personas muertas para que otras puedan mejorar su vida o incluso vivir. Las compañeras de Daniel acceden a la donación de sus órganos. El primer receptor será un hombre que recibe el corazón y que la despertar dirá: "Dios mío. Soy tan feliz". Después una mujer negra volverá a ver la luz con las córneas de Daniel. Ambos trasplantes son obra de la ciencia pero muestran como el hombre se ha puesto al servicio de la vida y de una vida de fuerte significación corporal. La resurrección tiene una vertiente carnal y además en los otros que se han convertido en receptores.

El segundo símbolo está cargado de ambigüedad. Los compañeros de Daniel animados por el abogado, que no olvidemos que ha representado el diablo en el paralelo de las tentaciones, quieren montar un teatro en su memoria. Será un teatro experimental y alternativo pero no olvidará que tendrá que ser un negocio. No cabe duda que aquí se introduce una nueva crítica a las iglesias institucionales. Mientras el personaje de Mireille (Catherine Wilkening) marcha

⁹ Para un análisis puede consultarse Peter Fraser, *Images of the Passion. The Sacramental Mode in Film*, Trowbridge 1998, 98-106.

entre pensativa y decepcionada y se detiene en una especie de oración, allí acierta a escuchar un canto.

También aquí el canto será el tercer y definitivo símbolo. En el mismo lugar donde Daniel había caído muerto, analogía del sepulcro, dos jóvenes han colocado un reproductor de música en el que suena la parte instrumental del *Stabat Mater* de Pergolesi. Ellas pondrán el canto y aquel canto se va a ir escuchando no solo en la estación del metro, símbolo de la ciudad moderna, sino que poco a poco se irá extendiendo. La imagen comienza con un plano largo que comienza en las cantantes y que se va alejando, la cámara realiza un *zoom* en un movimiento lento y uniforme que deja fuera de campo a las jóvenes pero nos deja su voz. Con un picado vertical, como saliendo del fondo de la tierra, tras recorrer una zona negra donde comienzan a aparecer los títulos de crédito, el movimiento se abre al universo y será ahora en el cielo estrellado donde se continúe oyendo el canto. Lo que ha ocurrido en un pequeño lugar de la tierra afecta al universo entero.

La filmación de lo imposible

El cine ha intentado representar el diálogo entre Dios y el hombre en muchas ocasiones. Desde la presencia del misterio en Dreyer pasando por la búsqueda tortuosa de Bergman o Bresson hasta la ingenuidad de los actuales realizadores musulmanes como por ejemplo Majid Majidi.

Pero el personaje de Jesús con su significado de humanidad y divinidad siempre ha sido un reto difícil. Es verdad que entre los muchos intentos pocos han llegado realmente a realizar películas cinematográficamente valiosas y simbólicamente significativas.

La novedad de la representación de Jesús estriba en buena parte en pasar a un film la trascendencia en la inmanencia, desde un hombre concreto y por otra parte excepcional mostrar el misterio de Dios. En la antigüedad se vivió este conflicto en el enfrentamiento entre los partidarios de las imágenes para representar a Jesús (iconodulos) y los detractores que consideraban que su persona no podía ser representada (iconoclastas).

Con los iconoclastas, seguramente habrá que recordar que una parte de misterio del personaje quedará siempre oculto, y por más que los realizadores propongan novedades y aspectos inexplorados, siempre quedarán las propuestas cinematográficas como intentos insuficientes. En este sentido todas las representaciones artísticas sobre Jesucristo se enfrentan a esta misma limitación con la que tienen que contar y desde la que tiene que emprender su búsqueda cinematográfica. No es extraño que desde lo anterior a la consideración de la crítica solamente unas pocas resulten verdaderamente interesantes. Aunque también hay que decir que casi todas las contribuciones han resaltado aspectos y elementos que han plantado cuestiones interesantes. Con todo, nuestra selección para el tema concreto de la relación entre humanidad y divinidad sería por orden de preferencia: *El Evangelio según San Mateo*, *La pasión de Cristo* y *La última tentación de Cristo*.

Dicho lo anterior la otra conclusión nos lleva a potenciar y proponer el camino de las figuras crísticas¹⁰. La historia del género de películas sobre Jesús nos ayudado a recorrer un camino interesante: el camino para representar la verdad de la divinidad coincide con el mismo camino para representar la verdad más profunda de la humanidad. O dicho de otra forma, las historias del hombre son cauce para mostrar cinematográficamente el misterio de Dios. Esta opción está sostenida por la historia de Jesús en la cual desde la plenitud de la humanidad de su vida se hizo presente Dios como realidad personal. Por ello sigue siendo interesante la exploración cinematográfica de los personajes y historias que cuenten y reflejen la forma personal de ser de Jesús. Lo que hemos convenido en llamar figuras crísticas.

¹⁰ Para un análisis de la figuras crísticas consultar: "Des Christ par centaines" en G. Hennebelle (Ed.) *Christianisme et cinéma*, Paris 1996.