



La iconografía de Jesus Cristo **Un recorrido por la Historia del Cine**

María Vaquero Argelés es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Santiago de Compostela y Master en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. El pasado 2007 presentó su trabajo de investigación de doctorado titulado *La iconografía de Jesucristo en el cine*. Actualmente continúa con esta labor de pesquisa centrándose en otras visiones de la imagen crística en los medios audiovisuales. E-mail: mvargeles@yahoo.es

Desde los mismos inicios del Séptimo Arte, la figura de Jesucristo ha estado muy presente, siendo incluso el personaje histórico que más veces ha sido llevado a la pantalla. A partir de la inspiración del modelo iconográfico instaurado por la Historia del Arte, son muchos los cineastas que no han podido sustraerse al interés que despierta este Personaje.

Así es, y desde 1897 se aprecia una inclinación por mostrar en imágenes los últimos momentos de la vida terrenal de Jesucristo; porque, desde un principio, son éstos los que escogen los cineastas, los más dramáticos y, desde luego, los más conocidos por cualquiera que fuese el espectador. Y es que el conocimiento de “la historia más grande jamás contada” es la gran baza con la que jugaban los pioneros del cinematógrafo, ya que así podían trabajar a su antojo con el montaje y la discontinuidad de las imágenes del film.

La historia de Jesús de Nazaret fue escogida una y otra vez como motivo principal para innumerables obras pictóricas y escultóricas. ¿Qué mejor ejemplo e influencia para los cineastas? Sin embargo, también hay que contar con otros precedentes que aportaban movimiento a las escenas: las Pasiones vivientes y los misterios medievales o los *tableaux vivants* de los teatros populares. Todos ellos conforman un bagaje de influencias

que fue determinante en los inicios de esta representación en el cine pero que, aún hoy, siguen condicionando la visión de un Jesucristo que poco ha cambiado en los más de cien años de historia del medio. Peter Malone distingue dos versiones posibles de la figura de Cristo, según sea visto de forma realista o mediante una elaboración del personaje: “...las figuras de Jesús pueden ser ‘realistas’ o ‘elaboradas’. Cualquier representación de Jesús como hombre de treinta años, del siglo I, de Oriente Medio, podría ser realista, pero no es así como se representa a Jesús por lo general”¹. No, lo habitual es que Jesucristo sea un hombre rubio y de ojos azules, siguiendo un canon típicamente caucásico, en lugar del tipo semítico u orientalizante, que hubiera sido más lógico. Román Gubern² achaca esta modificación a la influencia de las cromolitografías alemanas que, en la segunda mitad del siglo XIX, tuvieron una gran difusión a nivel popular. Por eso, Malone concluye afirmando que, en realidad, todas las imágenes que tenemos de Jesucristo, ya sean artísticas o cinematográficas, responden a un esquema de elaboración que ha dado lugar a la iconografía que hoy todos conocemos, o al contrario, a aquellas representaciones que nos sorprenden porque dejan de lado los convencionalismos para mostrar nuevas aproximaciones a la figura del Nazareno.

¹ MALONE, P. “Jesús en nuestras pantallas”, en May, J. R. (ed); *La nueva imagen del cine religioso*; Comunicación, cultura y religión. Universidad Pontificia de Salamanca; 1998; p. 97.

² Ver en GUBERN, R. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid: Akal Comunicación, 1989, p.32.



Javier García propone una clasificación de los films que tratan la historia de Jesucristo según el tratamiento que se le dé a su figura. Así tenemos “*el rostro religioso de Cristo*”, pautado por el texto de los Evangelios; “*el rostro problemático de Cristo*”, visión en la que se insiste en los posibles conflictos que pudieran tener lugar entre la condición humana y la condición divina de Jesucristo; “*el rostro patinado*”, que ofrece una visión opuesta a la anterior, ya que, en este caso, la condición del protagonista es de Hombre – Dios sin fisuras ni interrogantes; “*el rostro demasiado humano*”, que, tal y como la propia denominación indica, muestra una visión centrada en una de las dos realidades; y, por último, “*el rostro entrevisto*”, es decir, aquellas películas en las que Jesucristo es representado por medio de alegorías e, incluso, parodias³.

Pero iniciemos ya nuestro recorrido por el cine religioso en busca que aquellos films que recrean la imagen de Jesucristo.

¿Cuál fue la primera Pasión llevada al cine? Es un dato que no se sabe con certeza, pero lo cierto es que los Lumière pronto se interesaron por esta temática que les podría reportar buenas ganancias debido a la atracción del público, entusiasmado ante la visión en imágenes en movimiento de uno de los momentos más importantes de la Historia.

Su película, filmada por Bréteau y Georges Hatot y compuesta por las vistas rodadas en Horitz (Bohemia), cuya Pasión viviente era muy conocida, fue titulada como *Vues représentant la Vie et la Passion de Jésus Christ* (Vida y Pasión de Jesucristo, 1897).

En este año de 1897 y en los inmediatos son varias las *Passion Play* (como se conoce a este tipo de películas en términos del mercado angloparlante) que se ruedan en todo el mundo: *The Passion Play of Oberammergau* (La Pasión de Oberammergau, Vicent E. Paley, 1897), *Le Christ marchant sur les flots* (Cristo caminando sobre las aguas, George de Méliès, 1899)⁴, *Passione di Gesù* (Pasión de Jesús, Luigi Topi y Enzio Cristofari, 1900), la conocida como *Passion Pathé o La Vie et la Passion du Christ* (Vida y Pasión de Cristo, 1902 – 1907) y *La vie du Jésus* (Vida de Jesús, 1907), ambas dirigidas por Ferdinand Zecca, *The Sing of the Cross* (El signo de la Cruz, Hagar, 1907), entre otras muchas. Un número considerable de estas pequeñas películas, compuestas por unas pocas escenas, tienen como característica común el ser reproducciones documentales de las múltiples Pasiones que se escenificaban durante fiestas como la de Oberammergau en Baviera. Por lo tanto, se componen de una serie de cuadros escenificados por las gentes de los pueblos a

³ GARCÍA, J. “El rostro de Cristo en el cine”, en *Ecclesia*, XIX; n° 1; 2005; pp. 15 y 16.

⁴ El cineasta francés aplica el método de la sobreimpresión al realizar la escena de Jesucristo caminando sobre las aguas, logrando un curioso efecto.



modo de *tableaux vivants*, para narrar de esta forma la Vida o la Pasión de Jesucristo, o ambas a la vez. Los actores no eran profesionales y contaban con pocos medios para recrear personajes y contexto (a menudo se colocaban telones pintados como fondo de escena); sin embargo se trataba de procurar una fidelidad hacia los pasajes de los Evangelios y lo que ellos creían que era la apariencia del Mesías, por lo que estos Cristos están completamente influidos por las representaciones artísticas conocidas por todos, y suelen coincidir con el prototipo habitual en la Historia del Arte. Debido a su fidelidad hacia las Sagradas Escrituras, estas películas poseían un alto valor educativo y, pese a la fragmentación narrativa, eran muy útiles a la hora de reforzar la creencia de los fieles. Como ilustración de esto, el comentario que hace Peter Malone⁵ que afirma que en los inicios del siglo XX el Ejército de Salvación había fundado en Australia *Soldiers of the Cross*, o lo que es lo mismo, una serie de sesiones de proyecciones y otros actos con un fin catequético.

Con una inspiración que se puede intuir en las estampas y en el arte popular de la época, se trata de innovar en la puesta en escena de una historia que de tan conocida es difícil de adaptar de forma novedosa.

Sydney Olcott realiza en 1912 *Del pesebre a la cruz* (From the Manger to the Cross), con la presencia de un Jesucristo suave y digno inspirado en las ilustraciones bíblicas realizadas con gran realismo por artista francés Tissot (1836 – 1902), un film que acabará por provocar la aparición de la censura. Así, la *British Board of Film Censors* prohibió en 1913 la representación de Jesucristo en la gran pantalla. Los tiempos de la iconoclastia volvían de nuevo. Desde este momento, son muchos los cineastas que se resisten a incluir la imagen del Nazareno en sus películas y se conforman con mostrarlo de espaldas, o mediante el uso de la voz en off. Es a la vez la respuesta a la pregunta de qué actor podrá representar el papel de un personaje que es a la vez humano y divino. Pero, pese a esta dificultad, también hay quién sí se atreve y con grandes resultados. Se deben destacar obras como el episodio de la Pasión incluido en *Intolerancia* (Intolerance, 1916), película rodada por David W. Griffith con un espectacular despliegue de medios humanos y técnicos pero con un tratamiento frío y distante de la Muerte de Cristo en la Cruz. Es una visión de Cristo como un mártir y no tanto como un Salvador, adaptada mediante una asimilación de las imágenes del arte renacentista.

⁵ MALONE, P. “Jesús en nuestras pantallas”, en May, J. R. (ed); *La nueva imagen del cine religioso*; Comunicación, cultura y religión. Universidad Pontificia de Salamanca; 1998; p. 96.



Distinta es la visión que propone Thomas H. Ince en *Civilization* (1916), en la cual Jesucristo acude a salvar a un soldado durante la Gran Guerra, saliendo de su contexto propio y adaptando la historia a un tiempo distinto que podría ser cualquier otro. Es una forma de ver la Vida y Muerte de Cristo como una historia atemporal.

Del mismo año es *Christus*, dirigida por Giulio Cesare Antamoro, un conde que podía permitirse el ir a rodar a las localizaciones originales – Palestina y Egipto. La influencia del Arte es tal que se podría decir que la película esta constituida por una serie de reproducciones de los clásicos del arte cristiano rodadas una detrás de la otra, entre las que destaca la *Última Cena* vista por Leonardo da Vinci. Lo más llamativo de este film es la utilización que se hace del encuadre y la iluminación artificial para lograr adaptar estas escenas artísticas para la gran pantalla.

Abel Gance también se atrevió con esta historia, pero no pudo terminar su *Ecce Homo* (1918). De esta forma nos adentramos en la década de los años 20, con nuevas manifestaciones de este interés por contar las vivencias del Hijo de Dios.

Pese a que son varios films los que se le dedican al Nazareno en esta década⁶ debemos destacar uno por encima de todos.

Y ese es el dirigido por Cecil B. DeMille bajo el sugerente título de *Rey de reyes* (King of kings, 1927). La narración incluye los tres últimos años de la vida de Jesucristo, además de los acontecimientos finales de la Pasión, Muerte y Resurrección, y DeMille lo hace con una estética colosalista y un gran despliegue de medios. Aunque contaron con la ayuda del jesuita Daniel A. Lord como asesor, la espectacularidad de la puesta en escena resta realismo a una historia que está mostrada con ciertas inexactitudes históricas. Sheila Johnston afirma en el documental *Jesús en el cine* que se trata de “una religiosidad de postal ingenua”⁷. El cineasta pretende mostrar a un Jesucristo distinto, especial, quiere que irradie espiritualidad, que se le vea como un ser sobrehumano. Para ello cuenta con el trabajo de H. B. Warner, un actor que tenía los 50 años cumplidos, por lo que da la apariencia de un Jesús maduro, casi más semejante a la imagen que tenemos de Dios Padre (tal vez esto fuera intencionado). DeMille le obligaba a estar solo durante la mayor parte del tiempo, con el fin de que pudiese interiorizar el papel de ese Cristo que se siente abandonado por todos, incluido su Padre Celestial. “*O Jesus interpretado por H. B. Warner é um personagem viril e carismático, convincente ante o plano humano como divino.*”⁸ La idea

⁶ *I.N.R.I.*, dirigida por Robert Wiene en 1924 es también una película de obligada referencia, con unos decorados expresionistas empleados para narrar un suceso que vuelve a extrapolar la historia de Jesucristo, esta vez en la mente de un condenado a muerte que medita sobre el sufrimiento de Aquel que dio su vida por los demás.

⁷ GOODSMITH, M. “Jesús en el cine”; *Documentos TV*; La2, TVE; 1992.

⁸ www.interrogacaoofilmes.com/textos.asp?texto=9



del director era transformar la concepción que se tenía de Jesús como alguien demasiado dulce, demasiado afable. Su Jesucristo debía de ser autoritario, más distante y venerable, por eso el actor escogido era ideal, ya que aportaba “*un aspect très patriarcal*”⁹. Merecen ser destacados los momentos de la Crucifixión (inspirada en pinturas de Rubens y Doré) y la Resurrección, realmente espectaculares, estando esta última escena coloreada en un tono naranja, lo que le aporta un carácter especial de alegría. Los efectos logrados con la cámara son también muy interesantes, pero le restan verosimilitud al film, cosa que no preocupaba demasiado al director, ya que su interés principal era la taquilla. Y logró un gran éxito, que aumentó al ser sonorizado el film en 1949. La importancia de esta película radica casi más en su espectacularidad e innovación que en la influencia que ejerció sobre films posteriores. Sin embargo, es de justicia decir que Cecil B. DeMille creó un modelo sustentado en la espectacularidad y el fasto al cual tratarían de aproximarse otros después.

Las décadas posteriores no fueron demasiado fecundas en lo que a representaciones de Jesucristo se refiere. Pero lo que sí se pueden apreciar entre las obras que se realizaron en estos momentos son

cambios en el tratamiento de la figura de Jesucristo:

Junto com a chegada do som, o cinema “tirou” Jesus do altar. A temática dos filmes religiosos (ou que falam sobre) ampliam o leque da dramaticidade conflituosa entre o divino e o humano: o sentimento da natureza, a condição humana, o conhecimento do próximo, o amor, o desapego de si... a questão religiosa não foi desatada à questão do cotidiano.¹⁰

Así es, lo que se produce en los inicios de los años 30 es una búsqueda de la otra “cara” del ser divino, y se insiste en el aspecto más humano de un Jesús que llora, se apena, y siente angustia en sus últimas horas.

Abel Gance logra finalizar en esta ocasión una película titulada *El fin del mundo* (1930) en la cual se muestra una representación de la Pasión, dentro de las celebraciones de Semana Santa. No es algo novedoso pero es ya un film sonoro. También hay películas en las que el tema principal es otro, pero que encuentran alguna conexión con los momentos vividos por Jesús. Tal es el caso de *The Last Days of Pompeii* (Ernest B. Schoedsack, 1935) en la cual se le llega a vislumbrar bien de espaldas o a distancia. Estamos en un momento en el que parece

⁹ www.interbible.org/interBible/source/culture/2003/ctd_030207a.htm

¹⁰ www.interrogacaofilmes.com/textos.asp?texto=9



que se ha dado marcha atrás y hay cineastas que prefieren no mostrar el rostro de Jesucristo

Pero es otra película realizada en este mismo año de 1935 la que más destaca. Se trata de la versión de Julien Duvivier titulada *Golgotha*, un film cuyo guión, inspirado en el texto del Evangelio de San Mateo, es una adaptación de una obra escrita por el canónigo Joseph Reymond. Vuelve a contar con citas casi literales de obras de Rembrandt y Leonardo pero utiliza una cámara que se mueve extremadamente. Se trata del primer Jesucristo con voz¹¹, interpretado por el actor francés Robert Le Vigan, que "*incarne un Jésus un peu fade, avec son visage pâle et émacié (l'acteur se serait fait extraire deux molaires pour donner plus d'impact photographique à son personnage) et son interprétation alanguie*"¹². A pesar de estos esfuerzos por crear un personaje dramático, se echa en falta la profundización en la figura protagonista que nos es mostrada en los últimos momentos de su vida.

En los años 40 son varias las películas realizadas por cineastas españoles en México como *Jesús de Nazaret* (José Díaz Morales, 1942), *María Magdalena* (Miguel Contreras

Torres, 1945), en la que la figura protagonista es la seguidora de Jesucristo, o *Reina de reinas* (Miguel Contreras Torres, 1945), siendo en este caso la Virgen María la protagonista. Los actores que interpretan el papel de Jesucristo son hispanos por lo que el personaje ha de adecuarse a los rasgos latinos de sus intérpretes, los de José Cibrián (argentino) y Luis Alcoriza (español), respectivamente (este último actúa en ambos films de Contreras Torres). Sin embargo la iconografía apenas se ve modificada.

Entrada la década de los 50 se podría decir que las películas que se hacen en estos momentos no destacan por nada en especial ya que continúan en la línea iniciada en los años precedentes. Es más, en varias de estas películas Jesucristo forma parte de una historia secundaria que, en determinado momento, se entrecruza con la del protagonista. Es el caso del *Quo Vadis?* de Mervin LeRoy (1951), en el cual la única aparición de Jesús es en una reconstrucción de la *Última Cena* de Leonardo; *La túnica sagrada* (The robe, Henry Koster, 1953), primer film rodado en Cinemascope; o el *Ben - Hur* de William Wyler (1959), todos ellos excelentes exponentes del denominado *peplum* o cine de romanos y,

¹¹ La película fue censurada en Gran Bretaña donde aún se ponía en práctica la censura del *British Board of Film Censors*. No es de extrañar ya que, si no permitían la representación de Cristo por medio de un actor "mudo", el ponerle voz era un hecho casi más grave.

¹² www.interbible.org/interBible/source/culture/2003/ctl_030207a.htm



por este motivo, apenas consideran la aparición de Jesucristo mediante sombras o vistas de su figura desde la espalda.

También hay otras películas de menor éxito que tocan el tema, como *El mártir del Calvario* (Miguel Morayta, 1952), rodada en México, *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952) o *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1953), las dos últimas de factura española. Incluso se llevaron a cabo propuestas parroquiales buscando, una vez más, el componente didáctico del cine. Es el caso de *Day of Triumph* (John T. Coyle e Irving Pichel, 1952), una visión a partir de las vivencias del Apóstol Andrés y del líder zelota Zadok producida por el Rev. James K. Friedrich, al igual que otras obras patrocinadas por iglesias católicas y metodistas que no tienen reparos en mostrar una imagen física de Cristo.

Jules Dassin firma una recreación de la Pasión según la novela de Nikos Kazantzakis en *El que debe morir* (Celui qui doit mourir, 1957) e incluso Carl Theodor Dreyer tuvo pretensiones de dirigir un film sobre Jesucristo, ya desde 1931.¹³ Esta idea se quedó en una mera intención por su fallecimiento en 1969. Su prioridad era dar su propia versión de Jesucristo, evitando caer en tópicos y, sobre todo, mostrando un personaje real, algo que

pretendía lograr dándole el papel principal a un actor judío: [hablando del proyecto de la película] “*me parece que contribuirá a allanar las diferencias entre cristianos y judíos. Entre otras cosas, al darle el papel de Jesús a un judío. La mayoría de la gente se imagina un Jesús rubio y ario. Me parece que acabar con ese prejuicio sería un hecho positivo.*”¹⁴ No hay duda de que la propuesta del cineasta danés hubiera sido todo un logro de haberse podido realizar, ya que permitiría explorar nuevos caminos hasta el momento ignotos, en búsqueda de un verismo del que carecía todo el cine crístico precedente.

Marcel Gibaud se decanta por otro tipo de producción basado en la reconstrucción de la historia a partir de pinturas y obras de arte. Se trata de su película documental *La vie de Jésus* (1952).

Tendría que llegar la década posterior para que los cambios empezasen a hacer mella en una historia que, por muy recurrente, parecía estar ya consumida. Ni mucho menos aunque, si tenemos en cuenta que la primera de las películas de mayor importancia es el *remake* de *Rey de reyes* (King of kings, Nicholas Ray, 1961), con su estética colosal propia del más puro estilo *peplum* en la que

¹³ Dreyer inició en la década de los 30 una investigación buscando hallar la verdad acerca del proceso que llevó a Cristo a morir en la cruz, sobre todo a raíz de su descubrimiento de la obra del doctor Solomon Zeitlin, *¿Quién crucificó a Jesús?* Su intención última era aligerar la carga que portaban los judíos desde los mismos tiempos de Jesús, siendo acusados de la muerte del Mesías.

¹⁴ DREYER, C. T. *Sobre el cine*; Valladolid; XI. Semana Internacional de Cine; 1995; p. 120.



prima más la espectacularidad que la exactitud, ya sea histórica o con respecto a los Evangelios – la Legión de la Decencia estadounidense halló que se trataba de un film inexacto histórica y teológicamente -, parece que las cosas no han cambiado en absoluto. Nicholas Ray se defendía así de las críticas:

Em nenhum momento se pensou fazer espectáculo. A dimensão do filme era exigida pela dimensão do assunto... Nunca me passou pela cabeça fazer um filme de grande espectáculo, só pelo espectáculo. Queria fazer o filme porque queria contar a história de Jesus Cristo e do seu tempo.¹⁵

Efectivamente, ése era su propósito inicial, sin embargo, el resultado dista mucho de este planteamiento, ya que, viendo la película se tiene la impresión de que la historia de Jesucristo es un mero accesorio de lo que en realidad se muestra: la situación política de Judea en los inicios del siglo I. Y es que el personaje de Jesucristo se halla prácticamente eclipsado por la realidad de su patria en esos momentos.

Lo cierto es que el aspecto de este Jesucristo dista un poco de lo que se tenía por habitual hasta esos momentos, porque, aunque Jeffrey Hunter tenía unos ojos azules

tremendamente penetrantes y una tez pálida, su cabello y su barba eran extrañamente rojizos, un color inaudito para la representación del personaje. Es más, el pelo resulta tan irreal que es posible plantearse la duda de si será una peluca lo que luce el actor. No obstante se pueden encontrar representaciones pictóricas en las que el Mesías tiene aspecto de pelirrojo. Pero la barba también se ve extraña porque está demasiado recortada, tanto que llega a parecer una perilla, cuando los Apóstoles y el resto de hombres judíos lucen barbas espesas y cerradas. Da la sensación de que se impone la apariencia del actor idolatrado por su imagen a la interpretación del personaje, un Jesucristo pacífico y dulce que se contrapone a la ira de Barrabás, personaje que cobra gran importancia en la película. Por lo demás, el film está centrado básicamente en la búsqueda del entretenimiento y la espectacularidad de las imágenes más que en el hecho de narrar una historia convincente.

Y esta es la realidad hasta que Pier Paolo Pasolini presenta su inesperado *El Evangelio según San Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo, 1964), una visión totalmente revolucionaria de un Jesucristo que

¹⁵ BÉNARD DA COSTA, J. “Da Vida e Obra de Nicholas Ray”, en *Nicholas Ray*, Ciclo organizado pela Cinemateca Portuguesa; Lisboa, 1985; p. 148.



elige la opción de la lucha para tratar de cambiar la sociedad judía. Basándose exclusivamente en el texto mateano, Pasolini puso su mayor empeño en destacar el mensaje que transmitió Jesucristo, por lo que la imagen está supeditada a la palabra en este caso. El estilo cortante utilizado por el evangelista, que va de un episodio a otro sin la menor transición, posibilitaba la realización del film con una estética muy cercana al documental, con una imagen propia del *cinéma - vérité* que daba forma esa realidad que Pasolini quería mostrar al público. Así, el cineasta se decanta por el uso del blanco y negro, con una película de grano grueso que aporta contundencia, pero al mismo tiempo una desnudez y limpieza que favorecen esa sensación realista, a unas imágenes que se caracterizan por una inmediatez de la que se hace gala a lo largo de toda la película. Por la manera de rodar, con una cámara al hombro que se muestra errante e inquieta (en ocasiones el movimiento es muy acusado), se tiene la impresión de que uno se halla presente en los sucesos que se nos muestran.

Pese a este interés por centralizar la atención en el mensaje, Pasolini no deja de lado la oportunidad de añadir fuerza a estas

palabras y nos muestra a un Jesús totalmente distinto a lo visto anteriormente. La intención del director era mostrar *“al verdadero Cristo de Mateo, una figura inquietante, dura, que apenas sonríe...”*¹⁶

Quería un Cristo cuyo rostro expresase fuerza, decisión, un rostro como el de los Cristos de los pintores medievales... que correspondiese a los lugares áridos y pedregosos en los que tuvo lugar la predicación. (...) En cuanto vi entrar en el despacho a Enrique Irazoqui tuve la certeza de haber encontrado a mi Cristo. Tenía el mismo rostro hermoso y fiero, humano y despegado, de los Cristos pintados por El Greco. Severo, incluso duro en algunas expresiones.¹⁷

Recurriendo a un joven español que no había actuado jamás (Enrique Irazoqui), el cineasta presenta a un personaje duro, serio, convencido de la importancia de su misión, y con una estética un tanto particular. Éste es un Jesucristo nada idealizado, más humano y cercano en cuanto a su apariencia, con una imagen inspirada en pinturas medievales y bizantinas, lo cual le aporta una austeridad ideal para transmitir el mensaje de lucha que vertebra la película.

¹⁶ www.azcentral.com/lavoz/escena/articulos/041706jesuscine-CR.html

¹⁷ PASOLINI, P. P. *El Evangelio según Mateo*; Barcelona; Aymá. Colección Voz – Imagen (Serie Cine); 1965; pp. 194 y 195.

Otros films se dedican a repetir una y otra vez los esquemas precedentes, bien sea tratando el tema de Jesucristo tangencialmente, como en *Barrabás* (Barabba, Richard Fleischer, 1962), ya sea como tema principal en *La historia más grande jamás contada* (The great story ever told, George Stevens, 1965). Esta última es una gran superproducción que busca la belleza de las imágenes por encima de cualquier otro objetivo y que contó con un gran actor como intérprete del papel de Jesucristo, el experimentado Max von Sydow que, si bien recrea el personaje con solvencia aportándole credibilidad (a pesar de su hieratismo es el primer Jesús que llora por la muerte de su amigo Lázaro), resulta un Jesús un tanto particular por su aspecto nórdico que, sin embargo, se presta perfectamente a las adaptaciones de las escenas reflejadas en las pinturas que se toman como base. Tras la innovación del Jesús moreno y racial de Pasolini se regresa a la estética aria.

Sin embargo, este film también tiene modificaciones con respecto a los anteriores:

L'aspect poétique et lyrique qui se dégage du film confère à ce dernier un côté légèrement surréaliste, qui sied peut – être mieux au genre littéraire des évangiles que

le style “docudrame” de plusieurs autres versions de la vie du Christ. Ce qui est intéressant avec ce film, c'est que le scénario, grâce à son importante poétique, est loin d'être seulement une structure narrative séquentielle.¹⁸

Además, en la secuencia de la Crucifixión se logró una escena de gran dramatismo, con el montaje, la música y los gritos de la plebe. Pese a todo ello, la película resultó ser un fracaso estrepitoso en taquilla.

Es en la década de los 70 cuando, tras los distintos movimientos de rebeldía juvenil (el Mayo del 68 francés estaba muy reciente), cuando se realizan las películas más distintas y, tal vez, las más radicales a la hora de retratar a un Jesucristo diferente, más acorde con los nuevos aires que refrescan la sociedad. *Jesucristo Superstar* (Jesus Christ Superstar, Norman Jewison, 1973) y *Godspell* (David Greene, 1973) son los dos paradigmas del cambio. La primera es una adaptación de un musical del mismo nombre, una ópera rock de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice que había cosechado un gran éxito en Broadway. “*Con Jesucristo Superstar... las nuevas generaciones se ven fascinadas por un Jesús hippie, contestatario, airoso y hasta sexy, un musical*

¹⁸ www.interbible.org/interBible/source/culture/2003/ctd_030207a.htm



que tuvo muchos detractores pero que acabó por demostrar que la gente ansiaba aires de renovación¹⁹. Así es, tras la revolución postindustrial y la crisis cultural se buscaban nuevas formas de expresión que calasen hondo entre la gente, que llevaran un mensaje universal y atemporal a las nuevas generaciones a través de una estética fácilmente asumible como propia. Con una música excelente mediante la cual se va hilando la historia, con un Jesús que es interrogado por sus seguidores y por un Judas afroamericano que permanece en todo momento como su brazo derecho, resulta ser una historia plagada de anacronismos temporales, ya que los protagonistas visten con atuendos contemporáneos²⁰, que remata de una manera un tanto peculiar cuando el resto de los personajes abandona a Jesucristo, crucificado y solo, como si su mensaje no hubiera sido comprendido, o peor todavía, como si su sacrificio no hubiera servido de nada. Pese a todas estas novedades originales la imagen del Nazareno no se ve apenas modificada, y el papel está interpretado por Ted Nelly, un hombre joven, rubio y de ojos azules; una vez más el canon ideal se repite.

¹⁹ www.calisescali.com/recom_jesucristo.php3

²⁰ Son de destacar las armas automáticas o los cascos obreros de los soldados, además de los pantalones vaqueros y camisetas como la que lleva Jesús, con el símbolo de Superman en el pecho.

La novedad radical en cuanto al personaje de Jesucristo viene de la mano de David Greene en su película titulada *Godspell* (1973). Siendo una adaptación de una obra teatral homónima, al igual que la precedente *Jesucristo Superstar*, y proponiendo un argumento que, en líneas esenciales, retoma los principios de ésta (una transposición del mensaje mesiánico a los tiempos modernos), sin embargo nos presenta un prototipo del Nazareno (¿deberíamos denominarle así en este caso?) completamente nuevo y original. Jesucristo es ahora un joven payaso con el pelo rizado a lo afroamericano que se dedica a difundir su mensaje cantando y bailando por las calles y parques de Nueva York. Se podría decir que este film es el resultado de efectuar una mezcla entre el Evangelio de San Mateo y la película *Jesucristo Superstar*, y este resultado ofrece un personaje demasiado idealista e inocente.

En 1975, Roberto Rossellini también se atrevió a tratar este tema con su película *Il Messia*, aunque, a pesar de este título, no hiciese demasiado hincapié en el aspecto espiritual de la historia. Es más, se trata de una aproximación neorrealista a la figura de Jesucristo, una especie de crónica que, sin



embargo, no se aproxima al verismo de la obra de Pasolini:

(...)le sequenze non hanno e non vogliono avere l'evidenza evocativa del 'quadro vivente' - secondo la soluzione pasoliniana - , sono trascrizioni veloci, senza nessuna sottolineatura emotiva o costruzione drammaturgica, talora suggestive per la sostanza delle cose e delle parole, talora così amorfe da rischiare la banalità.²¹

Lo que le interesa a Rossellini es mostrar la Historia de una forma objetiva, por lo que se sitúa fuera de la escena, para observar desde lejos todo lo que sucede (predominan los planos generales y son muy escasos los primeros planos); por eso su película carece de sentimiento religioso y resulta poco creíble. Sin embargo logra su propósito didáctico, objetivo que se buscaba con algunas de las películas de esta época.

Mucho éxito tuvo otra producción italiana de esta época. Hablamos de *Jesús de Nazaret* (Gesù de Nazaret, Franco Zeffirelli, 1977), una mini - serie de cuatro capítulos hecha para ser televisada en la RAI. Es una obra que pretende ser un reflejo literal de los Evangelios, pero con una estética preciosista y muy cuidada que se preocupa por mostrar

con verosimilitud la época en que tiene lugar la historia. Para ello se contó con la presencia del actor norteamericano Robert Powell, cuya interpretación ha sido considerada como la mejor de todos los tiempos. Es más, se dice que tuvo que retirarse una época de las pantallas ya que sufría un constante acoso por parte de aquellos que veían en él al verdadero Jesucristo (parece que hasta la voz les convenció). Lo cierto es que su aspecto demacrado pero, sin embargo, realmente hermoso, con esos ojos tan azules y una expresión bondadosa y, a la vez, distante, como si estuviera alejado del mundo, logra darle un gran realismo a su interpretación. No obstante, hay quien no comparte esta opinión. Así, en la página web www.teleskop.es, al tiempo que se mencionan otros datos como las referencias iconográficas del arte cristiano, especialmente del Renacimiento italiano, se dice:

Con estas referencias pretende sólo sugerir lo sagrado, pero termina mostrándolo todo, en una acumulación visual que encuentra desgraciadamente su peor síntesis en la figura estetizante de Jesús, interpretada por un Robert Powell perfecto, pero sustancialmente abstracto. La verdadera fuerza de la película reside en los retratos

²¹ CASTELLANI, L. *Temas e figuras del cine religioso*; Torino; Editrice Elle Di Ci; 1994; p. 33.

de los apóstoles, plasmados con un extraordinario sentido de verdad nunca visto hasta antes.²²

Leandro Castellani aporta un dato interesante al afirmar que este Jesús interpretado por Powell es un reflejo absoluto de la iconografía del siglo XVI, con un rostro afilado y ascético que transmite un gran dramatismo. Para este autor italiano, la sensibilidad presente en este film es claramente “postridentina”, con una finalidad didáctica y edificante²³. Sea como fuere, lo cierto es que la Iglesia católica se mostró más que satisfecha con el resultado, no así los puritanos norteamericanos.

No sucedió lo mismo con *La vida de Brian* (Life of Brian), una parodia realizada por Terry Jones, miembro del grupo cómico Monthly Python, en 1979. Con un protagonista que llega a usurpar intencionadamente al propio Jesucristo, y con una iconografía que juega con los prototipos cristianos, el film resulta una mezcla de un humor basado en la explotación de situaciones absurdas y una irreverencia sin límites con respecto a la Historia Sagrada. No por ello resulta menos cómica, pero sí poco

respetuosa, en la línea de la sátira propia del humor británico de cómicos como Jones, que llegó a afirmar que su ataque no era contra la religión católica, sino contra la Iglesia. Sin embargo se podría decir con mayor acierto que la sátira y la crítica se centran principalmente en las películas religiosas precedentes. Esto se aprecia en momentos en lo que los personajes hablan de una forma coloquial y no solemnemente (el ejemplo del Sermón de la Montaña resulta muy clarificador), como suele ocurrir en los films precedentes. Esta parodia resulta muy cómica, porque el espectador recuerda esos films y no puede evitar la carcajada al pensar que los Apóstoles no podrían hablar así.

En los 80, el camino que se toma para contar la historia de Jesucristo es el de la interpretación de la misma. Ya no valen los retratos supuestamente fidedignos, ni se pretende hallar la verdad de un hecho que es histórico pero del que sabemos demasiado poco. La película más polémica y, al mismo tiempo, la más importante del momento fue *La última tentación de Cristo* (The Last Temptation of Christ), una adaptación de la novela homónima de Nikos Kazantzakis que fue llevada a la gran pantalla por Martin

²² www.teleskop.es/hemerotece/numero3/cine/art05.htm

²³ CASTELLANI, L. *Temí e figure del film religioso*; Torino; Editrice Elle Di Ci; 1994; p. 32.



Scorsese en 1988. Por primera vez se trataba de la adaptación de una novela, no de las fuentes evangélicas, lo que conllevó una serie de problemas. Scorsese presenta un personaje dual en el que prima la parte humana; Jesús no desea ser el Hijo de Dios y no se considera preparado para ofrecerse en sacrificio, de modo que se deja tentar ansiando una vida normal. Para mostrar este conflicto, el cineasta contó con la actuación de Willem Dafoe, en la línea de la tradición del Jesús rubio y de ojos azules, pero cuya expresión facial le daba un aire distinto a su personaje: *"Dafoe´s beautiful, masklike face is a combination of fragility and cruelty; it´s a great face for dementia or, alternatively, divine possession"*.²⁴ Estas palabras describen perfectamente la sensación que produce su imagen, con esa boca enorme y esos ojos que bien pueden desprender amor o provocar terror. Y, a pesar de que en la mayor parte de la película su rostro es de angustia o miedo, en muchos momentos pasa de una expresión alegre y sonriente a otra que refleja una ira profunda. Estas expresiones se van alternando y reproducen su estado de ánimo, porque es un Jesús completamente humano. A partir de este hecho es cuando se iniciaron las

polémicas porque Scorsese, al igual que Kazantzakis en su novela, muestra exclusivamente una de las dos naturalezas de Jesucristo, del cual nos propone un retrato totalmente humano, siendo así un Jesús que peca, que es vencido por la tentación y lo que podría ser más grave, que duda de su condición divina y, más aún, que tiene miedo de aceptarla porque sabe de antemano cuál va a ser su final. Así el Jesús de esta película se parece y se distancia de la iconografía tradicional, en función de una historia que se aparta radicalmente de lo canónico.

En la misma línea se halla *Jesús de Montreal* (Jésus de Montréal, 1989), obra del canadiense Denys Arcand, que propone una representación teatral de la historia en un contexto actual, que acaba por convertirse en un hecho real. Peter Malone habla de una tendencia a utilizar la imagen de Jesús *"para expresar opiniones e ilustrar personajes"*²⁵. Lo que sí está claro es la intención del cineasta por mostrar la imagen de Jesucristo como un personaje atemporal, cuya historia se puede aplicar en todas la épocas.

Desde los inicios de los años 90 y hasta nuestros días, el interés por la figura de Jesucristo se ha visto relegado a un segundo

²⁴ www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/thelasttemptationofchristrhinson_a0a8d1.htm

²⁵ MALONE, P. "Jesús en nuestras pantallas", en May, J. R. (ed); *La nueva imagen del cine religioso*; Comunicación, cultura y religión. Universidad Pontificia de Salamanca; 1998; p. 98.



plano, apareciendo en películas como *Teniente corrupto* (Bad Lieutenant, Abel Ferrara, 1992) de una forma secundaria. En este caso, se trata de una talla de madera que representa al Crucificado y que, en un determinado momento parece que cobra vida.

Sin embargo resulta ser un personaje tan atrayente que no podía pasar demasiado tiempo sin que alguien quisiese reinterpretar los hechos de su vida. Así, Alessandro D'Alatri pretende iluminar los años oscuros de la vida del Nazareno, previos al inicio de su actividad pública, que no son contemplados en los Evangelios pero de los que sí se tienen noticias en los manuscritos hallados en Qumran. Es la película titulada *I Giardini dell'Eden* (Los jardines del Edén, 1998), en la cual Jesucristo es presentado como un joven que, poco a poco, va tomando conciencia de que es capaz de transformar el mundo mediante la transmisión de un mensaje de paz. La figura del Mesías se ve reducida a la visión de un profeta más.

Incluso los creadores de películas animadas sienten la necesidad de contar esta historia, y de esta forma tan adecuada para el público más joven la vida de Jesucristo se adapta a la pantalla mediante la técnica de

stop motion, con figuras de plastilina, en el film *El hombre que hacía milagros* (The Miracle Maker, Stanislav Sokolov y Derek Hayes, 2000). El productor de la cinta no es otro que Mel Gibson, católico convencido que, años más tarde, rodaría una de las películas más polémicas de los últimos tiempos. Estamos hablando de *La Pasión de Cristo* (The Passion of the Christ, 2004). Con una puesta en escena en la que destacan la fotografía y el trabajo de los actores, el cineasta y actor propone una visión espeluznante de las últimas horas de Jesucristo, en las que prima la muestra del dolor físico. Es esto lo que ha generado protestas, junto con las supuestas acusaciones de antisemitismo, ya que, para muchos espectadores no era necesario mostrar tanta sangre y carne desgarrada para comprender el sufrimiento de un Hombre. Por el contrario, la Iglesia se ha mostrado totalmente satisfecha con el resultado y se ha sabido que incluso el ya fallecido Juan Pablo II afirmó: "así debió ser". El Cristo que nos presenta Mel Gibson es moreno, con barba y pelo largo, de nariz aguileña, alto y delgado... En definitiva, es, una vez más, la imagen que todos conocemos, un poco más acorde con la estética semítica si cabe, pero siempre El mismo.

