*Samuel Lagunas**

*Hereges, traidores e prostitutas.
A vida de Jesus no discurso cinematográfico*

*Herejes, traidores y prostitutas.
La vida de Jesús en el discurso cinematográfico*

*Heretics, traitors and prostitutes.
The life of Jesus in the cinematographic discourse*

Resumo: A partir de três figuras marginalizadas da história oficial da vida de Cristo, hereges, traidores e prostitutas, uma viagem é feita através dos filmes mais importantes sobre Jesus na segunda metade do século XX. O foco da atenção está em como as divergências do cânon bíblico entendem os personagens, como Judas, Maria Madalena ou o próprio Jesus. No entanto, as vidas de Cristo, como um subgênero cinematográfico, é limitada, breve e com pouca margem para desencadear novas tensões dramáticas, razão pela qual a maioria desses filmes está condenada ao fracasso. Mais promissoras, no entanto, são as fitas que contemporizam Cristo ou o interpretam do ponto de vista de etnia, gênero ou classe.

Palavras-chave: Jesus Cristo, cinema religioso, cristologia, Maria Madalena

Resumen: A partir de tres figuras marginadas de la historia oficial de la vida de Cristo, los herejes, los traidores y las prostitutas, se hace un recorrido a través de las películas más importantes sobre Jesús en la segunda mitad del siglo XX. El foco de la atención se centra en cómo las divergencias respecto al Canon bíblico complejizan a personajes como Judas, María Magdalena o al propio Jesús.

* Samuel Lagunas (Querétaro, México, 1990). Maestro en Estudios Latinoamericanos y Licenciado en Lengua y Literaturas Hispanoamericanas por la UNAM. Ha publicado los poemarios *Todavía mañana* (Mantis Editores, 2013), *Plegaria por la destrucción universal* (Hebel, 2015) y *Godfully* (Diablura ediciones, 2016) y el libro de relatos *Profetas menores para los menores* (Ediciones las Américas, 2013) en colaboración con Keila Ochoa y Susana Sánchez. Actualmente escribe sobre cine en medios impresos y electrónicos como *CineDivergente*, *Correcámara* y *Correspondencias*. Revista de cine y pensamiento.

No obstante, las vidas de Cristo, como subgénero cinematográfico, se muestran limitadas, escuetas y con muy poco margen para desencadenar nuevas tensiones dramáticas, de ahí que la mayoría de este tipo de películas estén condenadas al fracaso. Más prometedoras, en cambio, se presentan las cintas que contemporizan a Cristo o que lo interpretan desde las perspectivas de etnia, género o clase.

Palabras clave: Jesucristo, Cine religioso, Cristología, María Magdalena

Abstract: From the figures of the traitors, heretics, and prostitutes, which are commonly marginalized by the official history of the life of Christ, I make a journey through the most important films about Jesus in the second half of the 20th century. The focus of attention is on how the differences between movies and the biblical canon complicate the life of characters such as Judas, Mary Magdalene or Jesus himself. However, the lives of Christ, as a cinematographic subgenre, are limited, brief and with few opportunities to unleash new dramatic tensions, which is why most of these films are doomed to failure. More promising, however, are the films that contemporize Christ or interpret him from the perspective of ethnicity, gender or class.

Keywords: Jesus Christ, Religious films, Christology, Mary Magdalene

“¿Por qué Dios no puede ser claro?” pregunta Barrabás (Anthony Quinn) a Pedro después de contribuir en el incendio a Roma y ser detenido por el ejército en la película que lleva su nombre (*Barrabás*, Richard Fleischer, 1961). Su duda evidencia el problema hermenéutico que ha acechado al cristianismo desde el año 30: quién fue Jesús y qué quiso decir.

Las respuestas, aunque revestidas de dogmas, siempre han sido tentativas. Una metáfora del teólogo cubano Justo González ayuda a entender mejor el escenario. Para él, la humanidad habita en la cima de un monte y la cerca que evita que se despeñe hacia el vacío es la ortodoxia: la opinión considerada correcta. No obstante, tarde o temprano, varias personas acaban por saltar la barda y aventurarse en la herejía, que es, parafraseando a Rubem Alves (1982), la verdad de los que no tienen poder.

No obstante, si suspendemos el poder, la herejía no es más que otra perspectiva mejor o peor fundamentada. Agustín de Hipona lo vio con tremenda claridad cuando afirmó que si creemos que hemos entendido a Dios, entonces no se trata de Él. Es la vía apofática que rechaza el conocimiento absoluto y real: la teología negativa: el regocijo del arte.

Esta vaguedad de lo divino se vuelve terreno fértil para la especulación, el juego, el invento y la polifonía; de ahí que desde los primeros siglos se redactaran textos que presumían completar o mejorar

el canon bíblico: el evangelio de Tomás, de Felipe, de Pedro, de Judas, de María. Las instituciones cristianas han logrado mantenerse fuertes ante la multitud de descubrimientos de este tipo de textos y han preservado la supremacía de los evangelios atribuidos a Mateo, Marcos, Lucas y Juan; pero ello no ha limitado la imaginación humana y su deseo de apropiarse de una figura tan emblemática como Jesucristo: de transformarlo, reformarlo o pervertirlo. En las siguientes páginas se revisan algunas de esas apropiaciones y respuestas que podemos en ese espejo deformado —y lámpara del siglo XX y XXI— que es el cine, a partir de tres grupos de personajes generalmente marginados y silenciados en la historia oficial de la vida del Cristo: los herejes, los traidores y las prostitutas.

1. Herejes

El cine en torno a la vida de Jesús es amplio y monótono, casi siempre aburrido. Al ser las películas meramente oportunistas, realizadas con el fin de obtener elevadas ganancias; o proselitistas, vehículos ideológicos destinados a convencer de una verdad teológica y moral a su audiencia, la calidad artística es relegada a segundo término. Pocas son las cintas que escapan de la reprobación y descuelan en el páramo del cine bíblico. Curiosamente, estas mismas son vistas con recelo por la ortodoxia y descalificadas por la feligresía. Qué más da, la herejía también posee su encanto.

Quizá la escena más herética, y la más apasionante, sea el diálogo entre Jesús (William Defoe) y Pablo (Harry Dean Stanton) hacia el final de *La última tentación de Cristo* (*The last temptation of Christ*, Martin Scorsese, 1988). En ella, un arrebatado apóstol de Tarso increpa a un nazareno cuyo único error es estar vivo. Con ese ritmo elegante y tenso que caracteriza al cine de Scorsese, el fundamento de la religión cristiana se tambalea: la muerte y resurrección del salvador, tan cara para Pablo, no han ocurrido. Jesús está allí y es sólo eso: Jesús. No hay ningún Cristo que predicar. Los cristianos, por ende, son los más dignos de conmiseración y los apóstoles, los más grandes mentirosos. Pero, Pablo, el pequeño, en esta escena específica se infla y, con los ademanes y las formas de un telepredicador moderno, se revela de nuevo como Saulo: un hombre dispuesto a morir y a matar por sus convicciones.

Ese Jesús sin aura, hogareño, alegre y padre de familia que aparece en el último acto de *La última tentación de Cristo* no es más herético

que el mesías perpetuamente abatido de *María Magdalena* (Mary Magdalene, Garth Davis, 2018), un Jesús (Joaquim Phoenix) cuya imagen se encuentra en las antípodas del Pantocrator y que sólo identificamos por su barba, su cabello largo y por su cruz. Ambos, irreconocibles tanto por su alegría como por su derrota, resultan escandalosos y no en el sentido que el apóstol Pablo declaraba a los corintios (1 Co. 18:23): una piedra sobre la que no podían pasar sin caerse.

Considerada también como piedra de tropiezo para los feligreses según algunos censores de Noruega, Gran Bretaña y Estados Unidos, *La vida de Brian* (*Life of Brian*, Terry Jones, 1979) escandaliza por su argumento y por sus chistes. Brian (Graham Chapman) es un judío que nace el mismo día que Jesús, en el establo contiguo a donde moraban María y José. Broma tras broma, el acierto de los Monty Python es la desacralización, por medio de la parodia, de los momentos más emblemáticos de la historia sagrada: la visita de los magos, el Sermón del monte, el juicio de Pilato, la crucifixión... para contar una película situada en los años del ministerio de Jesús sin ensalzar la figura mesiánica o ponerla en el centro como sí lo hace, por ejemplo, *Ben-Hur* (*Ben-Hur*, William Wyler, 1959) donde aún la sombra y la mano del galileo son presentadas con majestuosidad.

Situar a Jesús fuera de foco en su Palestina natal es tan irreverente como la propuesta que el anime japonés nos ofrece en *Las vacaciones de Buda y Jesús* (*Saint young men*, 2013), una película con un humor inteligente y una trama aleccionadora. En esta cinta, Jesús y Buda llegan a Japón semanas antes de Navidad. En medio de una sociedad que los desconoce por completo, Jesús lucha contra su ansia de consumo, y Buda se ve constantemente amenazado por tres niños que quieren apachurrar el lunar de su frente. La cotidianidad de ambos *roommates* es la que los arroja a situaciones tan hilarantes como el encuentro de Jesús con un miembro de la mafia yakuza, la repetición de sutras por Buda para soportar un paseo en montaña rusa, o las clases de natación que el iluminado imparte al hijo de Dios en una alberca pública. Como toda fábula, *Las vacaciones de Buda y Jesús* no rehúye de ser portadora de moraleja: en sociedades globales regidas por el mercado y los medios masivos de comunicación (de ahí que piensen que Buda sea un extraterrestre y Jesús, Johnny Depp) el diálogo interreligioso es la única forma de convivencia real y de mostrar amor al prójimo, una lección no muy distinta a la que se colige de la comedia romántica alemana *Jesús me quiere* (*Jesus liebt mich*, Florian David Fitz, 2012), adaptación

de la espléndida novela de David Safier. Ambas películas, al final, son una invitación a defender la amistad, a pesar de los sacrificios que haya que hacer por el otro.

Dentro del ambiente posmoderno y el nacimiento de las nuevas interpretaciones bíblicas (negras, asiáticas, indígenas, ecológicas, *queer*) encontramos a un Jesús *gay-friendly* en el Cine B en la cinta canadiense *Jesús, cazador de vampiros* (*Jesus Christ, vampire hunter*, Lee Demarbre, 2001). Con un guion inconsistente y unas actuaciones lógicamente risibles, la película no tiene ningún problema en ser definida como la más aberrante —sólo a lado de *Ultrachrist!* (Kerry Douglas Dye, 2003)— de la historia del cine; en ello reside su principal atractivo. En Ottawa una comunidad lésbica está siendo atacada por vampiros. Para combatir esos atentados, un par de sacerdotes decide buscar al único hombre capaz de enfrentar a esos demonios: el Mesías (Phil Caracas). Con el karate como técnica de combate y un sinnúmero de objetos ridículos (desde parabrisas de un coche hasta una cerveza bendecida), este Jesús redivivo comienza su lucha. Sin embargo, su empresa de salvación se ve comprometida en el momento en que Mary Magnum (Maria Moulton) es mordida en el cuello. Desmoronado, recibe un mensaje de Dios a través de un helado de cerezas: alguien acudirá a ayudarlo. Es entonces cuando la película se torna aún más descabellada pues el emblemático luchador mexicano El Santo (Jeff Moffet) aparece en auxilio del nazi. A pesar de los errores técnicos, la teología que subyace en *Jesús, cazador de vampiros*: Jesús como defensor de las minorías sexuales, permite que la cinta se ubique, además, como antecesora de las representaciones *queer* del mesías que se popularizarían más adelante.

Pero, mientras que Lee Demarbre cometía la osadía de resucitar a Jesús en pleno siglo XXI, otro cineasta intentaba devolverlo a sus orígenes haciéndolo hablar en hebreo y arameo. Me refiero a Mel Gibson y a *La Pasión de Cristo* (*The passion of the Christ*, 2004). En *El eros electrónico*, Roman Gubern (2010) señala que en la última década del siglo XX la pornografía del sexo fue desplazada por la pornografía de la muerte: esa obsesión con la contemplación del cuerpo en su sufrimiento y en la convulsión de su último jadeo. Desde ese marco de referencia, no es errado afirmar que Mel Gibson logró con *La Pasión* hacer de las últimas horas de Jesús una película pornográfica: un culto onmímico a la muerte, donde muertos están también los idiomas que hablan sus actores. La exacerbada violencia emula la compasión irreflexiva que buscaban despertar los cristos barrocos y confirma la particular

teodicea gibsoniana: la sangre y el sufrimiento han sido, son y serán siempre indispensables para salvar y redimir a la humanidad. Sólo las teologías de liberación han permitido que nos demos cuenta qué tan herética es una afirmación como ésta.

Con intenciones no tan distantes a las directrices del Concilio Vaticano II o a los movimientos del CELAM, en 1964 se estrenó, no sin censuras, *El evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*) de Pier Paolo Pasolini. Considerada ahora una de las mejores películas bíblicas, en su momento, la imagen del salvador pareció muy llana y desabrida. La cinta de Pasolini recupera la estructura formal del libro bíblico a partir de los grandes discursos. Jesús (Enrique Irazoqui) es aquí un hombre de palabras; Pasolini evita la grandiosidad de los milagros a fin de fortalecer la humanidad del galileo y sobreexponer su opción, la del nazareno y la del director, hacia los pobres: el neorrealismo como recurso teológico. Un Jesús así chocaba con el que la institución cinematográfica, Hollywood, había fabricado. Además, no hay que olvidarlo, la personalidad de Pasolini, homosexual, marxista y ateo, lo convertía automáticamente en un sujeto no grato. Sin embargo, la cinta tiene sus mejores momentos en secuencias que no aparecen descritas con exactitud en el evangelio: el baile de Salomé (Paola Tedesco), la constante participación de niñas y niños en la última semana de Jesús en Jerusalén y los silencios que guarda el nazareno. Eso huecos que llena la imagen son los tesoros que Pasolini legó al cine bíblico.

El evangelio según san Mateo rescata también el trato superficial que el texto bíblico da a las figuras que rodean a Jesús y aún a la misma psicología del mesías: no importa saber qué sintió cuando lo hizo, basta con saber que lo hizo. Las expresiones de Jesús a lo largo de la película son escuetas y no embelesan, como sí ocurría en las producciones anteriores. Es un rechazo consciente de la manipulación de los sentimientos y una apuesta por el contenido del evangelio: la bienaventuranza de los oprimidos y la crítica a los opresores; así como por la despersonalización del héroe prototípico de occidente.

Debemos reconocer que, como lo afirman los exégetas, los evangelios sinópticos pueden ser vistos como relatos de la pasión con una muy larga introducción. Esto ha influido notablemente en todas las producciones cinematográficas de Jesús que destacan su muerte sobre su vida. El evangelio según san Juan, distinto en su contenido y en su teología, ha sido menospreciado en el discurso cinematográfico y utilizado meramente para rellenar los huecos que aparentemente

dejaron los otros. Con la intención de reivindicar este cuarto evangelio en la pantalla grande, Phillip Saville dirigió *El evangelio de San Juan*, (*Gospel of John*, 2003), una película de casi tres horas de duración que intenta, palabra por palabra, escenificar la versión del discípulo amado. La introducción de la voz *en off* (Christopher Plummer) es acertada al principio pero, al ser excesivamente explicativa, entorpece algunas de las secuencias más importantes como la resurrección de Lázaro. De haber logrado introducir el punto de vista joánico en cada escena sin necesidad de la narración —a través de la fotografía, por ejemplo—, Saville hubiera conseguido una de las películas más sobresalientes; no obstante, con lo que vemos en pantalla no nos queda más que amontonarla hasta arriba de las últimas producciones televisivas que, con mejores recursos tecnológicos, se han dedicado a reproducir viejos estereotipos. Habría que esperar hasta *María Magdalena* para que la teología joánica se asomara con mayor dignidad en la pantalla.

2. Traidores

Literariamente, la historia de los evangelios está escrita de manera que Jesús aparece como el protagonista y varios personajes más como los antagonistas. En un nivel histórico son las autoridades judías las que obstaculizan el éxito del mesías: los fariseos, los saduceos, los sacerdotes; y en un nivel simbólico y mitológico la batalla más profunda se realiza entre el hijo de Dios y Satanás.

La personificación del mal en el cine es un tema apasionante. Más allá de la figura prototípica del diablo heredada de la imaginería medieval: monstruo con cuernos y cola; películas como *La última tentación de Cristo* y *La Pasión* han optado por retratarlo como un ser femenino cercano a la androginia, respetando la acepción tradicional del adversario como ángel de las tinieblas. Esta feminización del enemigo ha sido cuestionada en tiempos recientes por la crítica feminista debido a que está fundada sobre presupuestos patriarcales: lo masculino es bueno y lo femenino, malo. En la película de Gibson, Rosalinda Celentano es quien encarna a Satanás y su actuación acaba siendo convincente. En *La última tentación*, el Enemigo es infantilizado a la usanza del cine clásico de terror. Lo mismo ocurre con los demonios que rodean a Judas en *La Pasión*.

La ironía que subyace en los relatos bíblicos es que el hecho de que los fariseos consigan su objetivo, matar a Jesús, representa realmente

su fracaso pues ignoran que ésa es precisamente la voluntad divina. En *Jesucristo superestrella* (*Jesus Christ Superstar*, Norman Jewison, 1973) Judas, el traidor por antonomasia, se debate ante esa injusta paradoja. ¿No se supone que él es el único que cumple hasta el final con la voluntad divina? Olvidemos el hecho de que Judas (Carl Anderson) es negro y detrás de esa decisión existan prejuicios racistas, ya habrá quienes se detengan en ello. Lo que realmente importa en la cinta de Jewison es retomar la hipótesis de que solamente el discípulo más cercano a Jesús podía ser quien lo entregara. A pesar de que hay pocas evidencias para ello en el texto de la Biblia, como intensificador dramático resulta estupendo¹. Judas parece tener su propia opinión acerca de la forma en que la liberación del pueblo puede efectuarse y duda sobre la fama pública que ha adquirido su líder y las consecuencias que puede tener para el movimiento. Sin embargo, cuando descubre que ha sido engañado por el sumo sacerdote y contempla el sufrimiento de su amigo, clama arrepentido expiando su culpa: “Dios mío, ¿por qué me elegiste a mí para tu crimen?”. El número musical que da nombre a la película comienza con un Judas que desciende del cielo pero aún sigue sin entender la necesidad de la muerte cruenta. “Con tantos medios de comunicación hoy hubieras levantado una nación”. Si lo que quería Jesús era ser famoso, lo ha conseguido. El Judas de *Jesucristo Superestrella* realiza un inteligente juicio sobre en qué se ha convertido la figura del Salvador en una sociedad imperialista; es precisamente un llamado de atención a todas las películas que exaltan la divinidad de Jesús olvidando su otra naturaleza: la humana.

En la película de Scorsese el drama va un paso más adelante, pues es un Jesús voluble y miedoso el que le pide a Judas (Harvey Keitel) que lo entregue. Su delirio profético lo orilla a ello: tiene que ser un sacrificio y el único medio es la cruz; en eso consiste la justicia divina: esa cruz que él hizo para otros disidentes tiene que ser también su calvario. Además, eso bastará para liberar a su pueblo. Al final, Judas obedece y es él mismo quien le recrimina su cobardía cuando lo ve muriendo en su lecho como cualquier otro hombre y quien lo anima de nuevo a cumplir su última misión.

¹ Cabe aquí rescatar los argumentos de exegetas y teólogos

3. Prostitutas

Las mujeres que estuvieron cerca del Salvador siempre han gozado de mala reputación. Inclusive los evangelios canónicos dan cuenta de ello. En Juan 8:41 se dice que Jesús fue increpado con las palabras: “Nosotros no somos hijos de fornicación”, refiriéndose a su nacimiento en condiciones poco claras: ¿una virgen?, ¿en serio? Que esa duda se haya prolongado en el primer siglo, lo corrobora el protoevangelio de Santiago donde incluso se cuenta cómo una mujer comprobó con sus dedos la virginidad de la madre de Jesús. Una descripción tan ginecológica remite inmediatamente a una de las películas más audaces que ha intentado explorar el conflicto mariano. Me refiero a *Yo te saludo, María* del cineasta francés Jean-Luc Godard. (*Je vous salue, Marie*, 1985).

Situada en la década de los 80, Godard busca recrear el misterio de la concepción virginal en la sociedad actual. Con un montaje que ofusca la atención del espectador pero que establece un paralelismo claro entre el tiempo bíblico y el tiempo de su historia, Godard va desplegando ante nosotros el conflicto entre el deseo sexual y el deber de la pureza. Marie (Myriem Roussel) descubre que está embarazada sin haber tenido relaciones sexuales con su novio Joseph (Thierry Rode), quien tiene que decidir entre permanecer con ella o continuar su vida con otra mujer. Es, sobre todo, un reto de fe y de confianza. Uno de los grandes logros de la cinta es abordar el tema del deseo sin realizar un filme erótico; los momentos en que Marie aparece desnuda son clínicos y, en su mayoría, maternales. Cuando el tacto de Joseph comienza a pervertirse el ángel Gabriel (Phillipe Lacoste) hace una aparición abrupta. Esta desnudez pura de Marie contrasta con la desnudez de Eva (Anne Gautier), una estudiante que se involucra con su profesor (Johan Leysen) y al final acaba siendo abandonada por él. Es esta enigmática relación donde se fundamenta teológicamente la cinta. Durante las clases, el profesor, quien cumple un rol análogo al de Juan el Bautista, hace comentarios sobre el origen de la vida y cómo ésta vino de fuera del planeta. Éste “venir de fuera” se complementa con la situación experimentada por Marie, fecundada por un ser sobrenatural. Los momentos más crudos se dan cuando ella está sola y no logra dormir a causa del deseo insatisfecho: su cuerpo convulsiona y sus palabras insinúan la blasfemia. Precisamente en el lenguaje es donde Godard siempre consigue sus mayores aciertos y en *Yo te saludo, María* no es la excepción. Porque

si el drama no logra atrapar al espectador, los diálogos y monólogos hipnotizan de inmediato.

No obstante, la mujer que más ha atraído la imaginación cinematográfica es María Magdalena. Sobre ella el relato bíblico tampoco abunda, sabemos únicamente que fue una mujer a la que Jesús sanó y que después se convirtió en una de sus seguidoras más cercanas. Años después, algunos teólogos pensaron que la prostituta anónima que Jesús rescató de ser apedreada era precisamente la mujer de Magdala. A partir de esta especulación farisea, la literatura y el cine han explorado incansablemente la naturaleza de la relación existente entre Jesús y María Magdalena. Terry Eagleton nos ayuda a entender mejor la vigencia de esta obsesión: “el texto debe presentar un apasionado relato sexual si quiere despertar mínimamente el interés de los contemporáneos” (p. 63). Así, películas como *El código da Vinci* (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006) parten de la premisa de que efectivamente Jesús tiene una descendencia. Esa misma idea la compartía el puertorriqueño José Luis de Jesús Miranda quien, más aventurado, afirmaba que él era el último descendiente biológico del Cristo. Una afirmación tan ridícula no podía pasarla por alto Bill Maher quien en 2008 lo entrevistó para su documental *Religulous* en 2008. Cinco años más tarde este hombre murió como cualquier otro a causa de una cirrosis.

Más numerosas son las películas que exploran directamente la relación entre Jesús y María Magdalena durante los tres años de su vida pública e incluso antes. Tal es el caso de *La última tentación de Cristo* donde se plantea que ambos iban a casarse pero Jesús rehusó la posibilidad y, por ese rechazo, María (Barbara Hershey) acabó dedicándose a la prostitución. Precisamente la formación de una familia, como afirmación máxima de humanidad, es la última tentación que experimenta el mesías. La hipótesis, aunque parte de presupuestos modernos, es atractiva. Y se vuelve más arriesgada cuando Satanás le declara a Jesús que sólo existe una mujer, María Magdalena, y que ella estará para él en todas las demás.

Así como podemos concluir que Occidente ha creado una imagen física de Jesús desde los primeros murales del *Pantocrator* ubicados en las iglesias bizantinas, lo mismo ha hecho el cine con María Magdalena. Barbara Hershey en *La última tentación de Cristo*, Monica Bellucci en *La Pasión de Cristo*, Maria Grazia Cucinotta en *El poder del amor* (*Gli Amici di Gesù: Maria Magdalena*, Raffaella Mertes, 2000) y aún Paz Vega en la miniserie *María de Nazareth* (Giacomo Campiotti, 2012) evidencian

un mismo fenotipo que proyecta a María Magdalena como un objeto de deseo no sólo para Jesús sino para los espectadores. Entonces que Jesús haya cedido a la tentación nos parece más razonable.

Quizá el drama real de María Magdalena que nos transmite el cine sea éste: dejar de ser tratada como objeto sexual y comenzar a ser vista como una mujer con dignidad. En *El poder del amor*, María es presentada como una mujer cuyo matrimonio se ve fracturado por su esterilidad. Al recibir la carta de divorcio, sale de Magdala acompañando a un soldado romano quien más tarde también la deshecha. Prostituta, cortesana y curandera, María se ve involucrada con el movimiento de Juan el Bautista (Benjamin Sadler) y con las mujeres de Herodes: Salomé (Ambra Angiolini) y Herodías (Giuliana de Sio). El incendio de su ciudad natal y el fallecimiento del hijo de su amiga Juana (Roberta Armani) la llevan a tener un encuentro directo con Jesús (Danny Quinn) y con su poder. La película flaquea en su intención aspiracional y en las contradicciones de su argumento: a pesar de ser una mujer que busca autoafirmarse en independencia de los hombres, termina encontrando la redención gracias a uno. En *María Magdalena*, en cambio, esta noble intención adquiere una resonancia mayor, aunque sin abandonar por completo los terrenos del melodrama. María (Rooney Mara) no desea el matrimonio ni la maternidad, destinos a los que, cultural y religiosamente, no puede oponerse. Algo anda mal en ella, piensa el resto de la familia. Y cuando, una noche, el rabino la descubre orando en el área exclusiva de los hombres el diagnóstico está dado: María es una posesa y necesita liberación. Es, por esos días, que conocerá a Jesús (Joaquin Phoenix) quien llegará con sus discípulos a Magdala a predicar, sanar y bautizar. A partir de ese momento, Davis y sus guionistas Helen Edmundson y Philippa Goslett sentarán las bases de la relación de la película con el texto bíblico: *María Magdalena* huirá de la reconstrucción textual de las escenas contadas por los evangelios canónicos y preferirá imaginar (con base, o no, en los evangelios “apócrifos”) momentos paralelos a través de los que intentará construir el estrecho vínculo entre Jesús y María, ya no condicionado por el erotismo ni el romance, sino más cercano a la amistad, la comprensión y la solidaridad.

En *Jesucristo superestrella*, María (Yvonne Elliman) no es tampoco la exuberante seguidora de Jesús pero sí padece males de amor: no sabe cuál es la forma correcta de querer a su Señor. Ése es también el dilema de Marie (Jessica Schwarz) en *Jesús me quiere*. ¿Se puede amar a Jesús sin interferir en su misión? Marie comienza en la difícil situa-

ción de una ruptura. Es entonces cuando Jesús (Florian David Fitz), el carpintero, aparece en su vida y poco a poco le va revelando su verdadera identidad y su propósito: comenzar el apocalipsis. Al final, Jesús puede parecer el típico hombre que responde a la chica: “Lo mejor que te puedo ofrecer es mi amistad”. Y tal vez eso baste.

La exploración más arriesgada de la vida de María Magdalena hasta ahora la hizo Abel Ferrara en su cinta *María Magdalena, el evangelio prohibido* (Mary, 2005) donde, a través, de una compleja estructura narrativa —una película dentro de otra película— consigue escenificar el conflicto interior de una mujer en busca de sentido. El drama adquiere resonancias inesperadas: ¿es posible todavía creer en Dios?, parece ser la pregunta que impulsa toda la cinta y Marie Palesi (Juliette Binoche) encarna estupendamente esa duda. En realidad, *María Magdalena, el evangelio prohibido* es la puesta en escena de un jaque a todo el cine sobre Cristo. Qué lástima que nadie, todavía, se haya dado el placer de continuar con el juego.

Perspectivas teóricas y consideraciones finales

Para facilitar un mejor análisis sobre las películas de Jesús, más allá de la reseña o del comentario crítico, es necesario fijar algunas categorías, las cuales pueden adaptarse del trabajo hecho por Ziolkowski (1982) con los textos literarios.

a) Las Vidas de Cristo: En este rubro caben todas las cintas que parten de los relatos bíblicos e intentan reconstruir la vida de Jesús con más o menos fidelidad a las Escrituras, pero siempre con la particular visión del director. El teólogo suizo Hans Küng (1977) lo ha resumido así: “Sin duda las novelas convencionales sobre Jesús quieren ser algo más que historia: es muy difícil escribir de Jesús neutralmente, sin tomar partido. De una u otra manera son testimonio religioso de sus autores” (p. 172), y lo mismo podemos afirmar de las películas.

b) Los Cristos redivivos: Ubicadas en un espacio y tiempo distintos a la Palestina del siglo I, estas películas sitúan a Jesús y a sus discípulos en contextos específicos actuales y enfrentando las desavenencias reinantes en la sociedad, por ejemplo: *Jesús, cazador de vampiros*; *Jesús me quiere* y *Las vacaciones de Buda y Jesús*.

c) Los Cristos en abismo, Al ser, técnicamente, puestas-en-abismo, películas como *El que debe morir* (*Celui qui doit mourir*, Jules Dassin, 1957), *Jesús de Montreal* (*Jesus of Montreal*, Denys Arcand, 1989), *María*

Magdalena, el evangelio prohibido e incluso *Jesucristo superestrella* nos insertan en un drama donde, si bien los personajes tienen el mismo destino que los del relato bíblico, toman conscientemente una distancia actoral de ellos. Estas cintas nos permiten establecer paralelismos entre Palestina y el nuevo escenario, al mismo tiempo que reflexionan sobre la constante necesidad que tenemos los seres humanos de redentores personales y colectivos.

Concluamos. Las vidas de Cristo en el cine son, a mi juicio, un subgénero condenado al fracaso. Condicionadas por el texto bíblico y, muchas veces también por otro texto literario, los logros que pueden tener la mayoría de estas producciones son escasos: mejores efectos visuales, una escenografía más precisa o un mejor reparto. Si el enfoque es a través de otro personaje del relato como Judas, María Magdalena, Pedro o algún discípulo existe el mismo riesgo: el argumento ya está dado y poco puede hacerse al respecto. Más prometedor, en cambio, es el camino inaugurado por *La vida de Brian*: un cine de época —no forzosamente un *péplum*—, que nos ayude a entender mejor el contexto de Jesús sin hablar necesariamente de su ministerio. Sin embargo, creo que el futuro del cine sobre Jesús está en los “Cristos redivivos” y en los “Cristos en abismo”; en otras palabras, en la hermenéutica del texto más que en la exégesis. Reflexionar, por eso, desde las perspectivas de género, etnia o clase sigue siendo un imperativo para un subgénero cinematográfico que cada vez cava más honda su propia tumba y se aferra, con uñas y dientes, a no resucitar.

Fuentes consultadas

- Álves, R. (1982). *La teología como juego*. Buenos Aires: Ediciones La Aurora.
- Eagleton, T. (2010). *Los extranjeros. Por una ética de la solidaridad*. (A. Rodríguez, Trad.) Barcelona: Paidós.
- González, J. (2010). *No creáis a todo espíritu. La fe cristiana y los nuevos movimientos religiosos*. Mundo Hispano.
- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. México: Taurus.
- Küng, H. (1977). *Ser cristiano* (Tercera ed.). (J. Bravo Navalpotro, Trad.) Madrid: Cristiandad.
- Ziolkowski, T. (1982). *La vida de Jesús en la ficción literaria*. Caracas: Monte Ávila.