

Why do we believe? Cinema as the ultimate device for the historical distortion of Jesus of Nazareth

¿Por qué creemos? El cine como dispositivo definitivo de la tergiversación histórica de Jesús de Nazaret.

Alberto Pino Serradilla

Universidad de Extremadura, España

Abstract

Cinema has currently been configured as one of the main devices through which the Western population constitutes a large part of its memory of past events. This article addresses the specific issue of the figure of Jesus of Nazareth and the implications that weigh on the cinematic medium in the transmission and re-elaboration of his image and events related to his life, whose cultural impact and significance are undeniable even today. The specific problems of reconstructing the past that films on this subject face are presented together with the idiosyncrasies of the diegetic constructions of Antiquity that deal with a scarce or biased corpus of sources, and are in turn contrasted with the impression of reality characteristic of cinema to offer a specific view of a phenomenon that remains very present in the film industry.

Keywords: Cinema, Jesus of Nazaret, History, Memory.

Introducción

Nuestra relación con el pasado ha evolucionado de forma sustancial en paralelo al desarrollo de los distintos medios de representación simbólica de la realidad. Así, la escritura alteró la herencia comunicacional enmarcada en la tradición oral mediante la fijación de recreaciones y reinterpretaciones de los acontecimientos y, milenios más tarde, el cine sacudió una vez más la forma que tenemos de representar hechos y personas que ya no son accesibles más que mediante la concatenación de signos que se refieren a ellos.

Desde hace décadas, el audiovisual es ya la primera fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población (Rosenstone 1997) y entre sus diferentes manifestaciones el cine sigue siendo una de las más populares, mereciendo por ello especial atención dentro del tema que nos ocupa. Este hecho se acentúa y adquiere particularidades específicas en la representación de la Antigüedad, donde las fuentes son más exiguas, y en especial en la vida de Jesús de Nazaret, de quien no se conservan evidencias arqueológicas directas y para cuya reconstrucción histórica contamos únicamente con textos que requieren de un estudio pormenorizado que aísle los indicios de historicidad de las construcciones motivadas por las intenciones apoloéticas y teológicas que residen en el germen de su elaboración.

Trataremos de establecer un estado general de la cuestión de la tergiversación histórica del cine que reinterpreta la vida de Jesús y las posibles

consecuencias que de este fenómeno se pueden inferir, sin ahondar en casos particulares cuyo análisis excedería los límites de esta aportación. Para ello, conviene comenzar con una serie de precisiones sobre el cine como aparato de reconstrucción del pasado.

Desarrollo

El relato histórico en el medio cinematográfico

Nuestro entendimiento de la realidad tiene un carácter narrativo, tanto en el caso de la experiencia empírica directa como de la reconstrucción del pasado. Como afirma Mendoza García, “con la narrativa se le da orden, estabilidad, coherencia a la experiencia, se le lleva al terreno de lo conocido, de las palabras, de los signos [...] es una forma de ordenar, de dar significado a lo ocurrido en una colectividad” (2005, 25).

Dicha narrativa adquiere la forma de discurso o relato cuando se transmite, lo cual supone una alteración inherente de los hechos y acontecimientos reales para ofrecerlos de una manera en la que no se presentan en la propia naturaleza. Este fenómeno detona la problematización de la narrativa (White 1992), que sin embargo no ocurre (al menos, no con la misma intensidad e idiosincrasia) en ámbitos menos relacionados con la referencialidad como la ficción.

Conviene precisar que el discurso histórico se organiza en tres niveles que ya distinguió Genette (1998) para el relato no ficticio: la historia, como conjunto de acontecimientos desarrollados, la narración como acto narrativo del historiador y, por último, el propio relato como producto de esa acción. Este proceso subyace a lo que podríamos entender como el paso de la historia (con minúscula) a la Historia (con mayúscula). Dicha distinción tipográfica fue llevada a cabo ya en Francia con la dupla *histoire* e *Histoire*, y permite aludir por separado a la historia o su propia narración también en idiomas como el español o el italiano (*storia*), que no poseen términos diferenciados para ambos conceptos como sí ocurre en inglés (*story* o *history*) o alemán (*Historie* o *Geschichte*) (Lozano 1987).

De este modo, podemos entender la historia como el conjunto de acontecimientos realmente ocurridos que conforman la materia prima para la elaboración del discurso histórico, proceso necesario para su transformación final en objeto de conocimiento histórico (Ricoeur 1995). Estos acontecimientos atienden a la delimitación de los fenómenos enunciada por Mitry (1978), siendo manifestaciones de lo real físico, ya sea o no percibido, además de caracterizarse por su contingencia y singularidad no repetible

(Ricoeur 1995). Dicho esto, es posible precisar que el acontecimiento se diferencia de su nominación dependiente del sujeto que lo identifica como tal y, mediante esta nominación, lo inscribe en el lenguaje (Žižek 2001) para convertirlo en un recurso apto para la elaboración de discursos.

Con estos mimbres, la Historia puede configurarse como representación de la realidad pasada que implica relaciones secuenciales y temporales entre “lo real”, “el relato” y “la narración del relato” (Munslow 2007b). Este planteamiento implica, a su vez, una autoría para el discurso histórico, que debe ser construido y enunciado. Dicha autoría presupone subjetividad, la cual no resulta un problema metodológico (dado su carácter inevitable) ni invalida *per se* los resultados producidos por el discurso, si bien evidencia que los recursos y procedimientos seguidos en la construcción del relato histórico no se diferencian tanto de los empleados para la elaboración del relato cinematográfico (de ficción). Ricoeur determina que “el relato de ficción y el relato histórico participan en las mismas estructuras narrativas” (Ricoeur 1995, 327) y, siguiendo este razonamiento, podemos comprender a los cineastas e historiadores como autores que utilizan argumentos concretos, moldean el pasado de forma ideológica, crean tramas, escogen sus fuentes, emplean la retórica y contraen o expanden el tiempo (Munslow 2007a).

Dicho esto, es obvio que no todos los cineastas trabajan con una metodología análoga a la de la historia académica, y el largometraje como dispositivo de representación histórica plantea sus propios problemas de análisis. Éste puede y debe hacerse desde las teorías del cine y de la comunicación, con sus herramientas específicas para el trato con textos audiovisuales, pero también desde la propia disciplina de la historia; la interdisciplinariedad es un aspecto clave para abordar el problema, y el trabajo de historiadores como Rosenstone, que han dedicado importantes escritos a la cuestión, resulta fundamental. Este autor entiende que un largometraje puede ser un medio tan válido como el papel para efectuar una representación del pasado, aunque pone el foco en la invención como el elemento determinante que separa al cine histórico de los ensayos que evitan la ficción. La concreción que caracteriza al medio cinematográfico frente a la abstracción propia de la literatura hace que aquél requiera de un mayor número de invenciones en su representación que pueden obviarse en el relato escrito. Por ello, Rosenstone establece la dicotomía invención falsa / invención verdadera, y acepta procedimientos como la alteración de los hechos, la condensación (por ejemplo, de varios personajes en uno), la invención de determinados aspectos y la metáfora, siempre que ofrezcan “una visión de conjunto del pasado verificable, documentable y razonablemente sostenible” (Rosenstone 1997, 59).

Podemos entender, por tanto, que existen invenciones llevadas a cabo por el cine que pueden ser juzgadas como “aceptables” debido a las exigencias propias del medio en su representación de una realidad a la que no tiene acceso, y otras

“no aceptables” cuando dichos condicionamientos producen interpretaciones históricamente criticables o no sostenibles en virtud de las evidencias arqueológicas y fuentes conservadas.

La reconstrucción y alteración de los hechos, así como su reordenación, tienen como consecuencia una significación concreta y derivada de la narración. Este proceso acerca el relato cinematográfico a otra forma discursiva diferenciada de la adscrita a la historia académica: el mito. La cercanía con la forma mitológica no invalida, sin embargo, la representación histórica llevada a cabo en el cine, pues como ya explicaba Lozano (1987) los hechos que dan lugar a los mitos tienen su base en algo que realmente ocurrió a pesar de la deformación de la verdad que éstos ejercen. Lévi-Strauss (1968) refuerza este enfoque al determinar que el mito parte de un doble continuo que incluye una materia constituida por acontecimientos históricos o creídos tales. El mito es un modo más de significación, una forma que constituye un sistema de comunicación (Barthes 1980), y como tal debe ser valorado en cualquier medio, ya sea oral, escrito o audiovisual.

En concreto, el cine evidencia su tendencia al mito en películas que son percibidas como constitutivas del género histórico por el público, y etiquetadas en muchos casos de igual forma por la industria, cuyo discurso institucional juega un papel clave en la formación de éste y el resto de géneros (Neale 1990). Por tanto, a pesar de que Rosenstone establezca como requisito para la consideración de un largometraje como histórico que éste se incardine en el corpus de conocimientos producidos por el estudio académico del tema que trate, es evidente que la percepción compartida entre productores y audiencias del género es más amplia y, como tal, todas sus películas serían susceptibles de un análisis como el que proponemos.

El problema de la impresión de realidad

Podemos notar que, si bien las ficciones históricas han existido desde hace siglos en la literatura, éstas nunca inquietaron a los historiadores de la manera en que lo ha hecho el cine. Aunque una razón ya aludida sería la dependencia de la sociedad actual respecto del audiovisual para su construcción del pasado, existe un aspecto menos evidente que merece ser tenido en cuenta: la impresión de realidad experimentada por el espectador en el cine (Metz 2002). De esta forma, las invenciones falsas, criticables o no aceptables desde el punto de vista histórico adquieren una nueva dimensión problematizadora cuando se dan en un medio que, como también desarrolla Metz, produce la sensación de asistir a un espectáculo real que reafirma en el espectador la convicción de que aquello que se está narrando fue de la manera en que lo está contemplando. Un claro ejemplo de esta cuestión es la célebre frase atribuida a Woodrow Wilson a colación de su visionado de *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915): “It’s like writing history with lightning”. Aunque se ha matizado que el verbo empleado pudo ser “teaching” en lugar de “writing”, no

deja de ser significativo que el entonces presidente de los Estados Unidos y también historiador estuviera de acuerdo con la significación extraída de una película (alineada, además, con su fuerte trasfondo racista) y diera pie a una legitimación tan categórica de la misma. La cita como tal no está recogida en ninguna fuente oficial conservada que la atribuya directamente a Wilson, pero otras declaraciones que sí fueron documentadas siguen la misma línea: Dorothy Dix describió la película como "history vitalized and made living" y Thomas B. Gregory expresó: "That the story as told by the pictures is true I am ready to swear on the Bible" (Benbow 2010).

Esto nos lleva a un caso más reciente y directamente relacionado con nuestro tema: la declaración atribuida a Juan Pablo II tras un visionado de *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004), con la que el entonces papa habría afirmado que el largometraje representaba la historia "como fue", y de la que se hicieron eco diversos medios de comunicación (Flannery-Dailey 2004).

En este punto, podemos profundizar diferenciando la impresión de realidad causada por recursos formales empleados en el relato cinematográfico de la genuina impresión que subyace a la propia esencia del cine, cuyas causas se asocian a la propia naturaleza del medio. En el primer caso, autores como Zumalde y Zunzunegui (2014) ya aluden a determinados procedimientos que aportan una mayor verosimilitud al discurso audiovisual, creando una suerte de *efecto verdad*. Los textos (cinematográficos) que buscan este efecto son encuadrados por ambos autores en lo que denominan régimen referencial, destinados a hacer creer a sus intérpretes que aquello que cuentan ocurrió en la realidad y que lo que dicen acerca de lo acontecido es fidedigno y veraz. Este régimen correspondería también al ensayo de tipo histórico y toda la literatura académica perteneciente a la Historia, así como al documental en el ámbito audiovisual. Se diferencia del régimen transformacional, según Zumalde y Zunzunegui, en que este último "toma un acontecimiento como objeto estético o pretexto para emprender maniobras retóricas conformándose con la credulidad débil del espectador/lector" (2014, 88). Ambos regímenes conllevan, por tanto, un pacto con el espectador, que identifica la adscripción del texto a uno de ellos en muchas ocasiones mediante elementos paratextuales que predisponen la verosimilitud atribuida al discurso. De esta forma, "ciertos textos son más creíbles que otros con independencia de que los hechos que se muestran «ocurrieran (o no) en realidad»" (Zumalde Arregui y Zunzunegui Díez 2014, 88).

Ambos autores describen una serie de marcas de estilo del régimen referencial y asocian a ciertos indicadores que parecen corresponder a la grabación fortuita de un acontecimiento (que la ubicación de la cámara anteceda al hecho narrado, que la cámara esté demasiado lejos o demasiado cerca del acontecimiento, que el foco no sea siempre perfecto, que los movimientos desfiguren la imágenes, una intervención abrupta del montaje o la conclusión del flujo de imágenes previa al fin de la acción) un mayor *efecto verdad* inducido en el espectador. En

consecuencia, extraen una relación inversa entre la calidad de visión y el grado de verosimilitud.

Si bien estos recursos formales se corresponden de manera general con una mayor veracidad atribuida al texto audiovisual, dicha relación no parece poder aplicarse en el género del cine histórico de manera tan palmaria, pues la audiencia siempre será consciente en mayor o menor grado de que la cámara no ha podido acceder a la realidad que se está narrando, especialmente si se trata de períodos previos a la invención del cinematógrafo. Sin embargo, la impresión de realidad no desaparece en estas películas y debemos acudir a características ontológicas del propio cine para entender la razón.

El cine es una ilusión proyectiva capaz de crear una ilusión de presencia basada en la negación de que la imagen es imagen de algo (Allen 1993). Ese sentimiento de credibilidad generado por el cine no se limita al género histórico ni a aquellos textos donde existe un pacto implícito con el espectador de que lo que se cuenta es real, pues se da incluso en aquellas películas de temática insólita o no realista (Metz 2002). El cine tiene la cualidad excepcional de imbuir una suspensión de incredulidad en su audiencia relacionada, además, con la condición de la imagen fotográfica que le subyace. De la equiparación posible entre el proceso fotográfico y la visión humana se deriva la analogía entre contemplar un objeto en una fotografía y contemplar el objeto mismo (Allen 1993), lo cual otorga al cine su característica potencia de credibilidad ausente, por ejemplo, en la pintura (Bazin 1990).

Así, la representación de acontecimientos históricos en el cine no se contradice con la impresión de embalsamamiento de la realidad de la que hablaba Bazin (1990), y a la semejanza con la realidad otorgada por la fotografía el medio cinematográfico añade el movimiento como golpe de gracia a las posibles resistencias a la verosimilitud pretendida por la película que restaran en los espectadores. Este movimiento, por su inmaterialidad, no es percibido como reproducción de un objeto pasado, sino que sucede de manera efectiva durante el visionado, lo cual hace que no sea considerado una copia (Metz 2002); dicha consideración se extiende, en diversos grados, al conjunto de la película.

Por estos motivos, la constatación de que el espectador medio cree que aquello que está viendo es real, asumida por la mayoría de teóricos del cine desde hace décadas (Allen 1993), tiene especial resonancia en el estudio de películas que representan la realidad pasada y le atribuyen significaciones concretas derivadas de su construcción narrativa.

La dificultad específica de las películas sobre la vida de Jesús de Nazaret

Los errores, inexactitudes o reinterpretaciones discutibles desde el punto de vista histórico de largometrajes como *Braveheart* (Mel Gibson, 1995) o *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) han suscitado numerosas críticas por parte de historiadores (Galindo

Pérez 2017), del mismo modo que *Troy* (Wolfgang Petersen, 2004) fue cuestionada por los estudiosos de Homero. Sin embargo, pocas películas han provocado una contestación tan extendida y reproducida por parte del mundo académico como lo hizo, por ejemplo, *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004). Esto se debe, sin duda, a que William Wallace, Máximo o Aquiles no constituyen un factor tan arraigado y determinante de la identidad cultural de millones de personas en la actualidad como lo es Jesús de Nazaret.

Por otro lado, los largometrajes que sitúan su diégesis en un período concreto de la historia se apoyan en fuentes y estudios historiográficos que les permitan definir numerosos aspectos que complementen la trama: vestuario, arquitectura, aspecto físico de los personajes e, incluso, ideologías predominantes y tipología de las relaciones sociales. Este proceso se deriva de la concreción propia de la naturaleza cinematográfica a la que hemos aludido previamente, cuyo origen es localizado por Rosenstone en la necesidad de la cámara “de filmar lo concreto o de crear una secuencia coherente y continua” (1997, 57). Esta demanda podría extenderse también a la grabación de sonido, derivando en su conjunto el deber de la producción cinematográfica histórica que consiste en reconstruir de manera imaginaria gran parte de lo que finalmente será mostrado en pantalla (Sorlin 1980).

En el caso específico de las películas sobre Jesús de Nazaret, sin embargo, encontramos un abundante uso de los evangelios canonizados como fuente principal para muchos de sus fragmentos o las estructuras de sus narrativas. La problemática derivada de esta práctica no se funda en el uso de estos textos *per se*, sino en una adaptación ausente de análisis histórico-crítico de los mismos que traslada al relato cinematográfico inexactitudes y construcciones propias de discursos cuya intención es apologética y no histórica. Este fenómeno, en última instancia, deriva en invenciones no aceptables desde el punto de vista académico, que deben ser notadas y estudiadas con una perspectiva más amplia que la de la mera inexactitud cinematográfica.

Un análisis exhaustivo de las influencias directas o indirectas de la narrativa evangélica en los largometrajes que narran la vida de Jesús excedería el propósito y los límites de esta comunicación, pero podemos apoyarnos en el trabajo de Walsh y Staley (2022) para señalar la extensa base referencial que la gran mayoría de películas que narran la vida de Jesús de Nazaret encuentran en los evangelios canonizados. Entre los largometrajes que ambos autores tratan, podemos destacar la profusa adaptación de perícopas, apotegmas y caracterizaciones de personajes de los evangelios dentro de muchos de los más reconocidos a lo largo de la historia del cine como *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912), *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), *Il vangelo secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965), *Jesus of Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977), *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004) o *Mary Magdalene* (Garth

Davis, 2018). Otros autores, como Leitch, señalan que algunas escenas de los evangelios son elegidas de forma mayoritaria para su adaptación en el medio cinematográfico:

The scenes most likely to be chosen—the Nativity, the adoration of the Magi, the baptism, the temptation in the desert, the calling of the apostles, the beheading of John the Baptist, the raising of Lazarus from the dead, the prophecies of Jesus’s suffering and death, the triumphal entry into Jerusalem, the cleansing of the Temple, the Last Supper, the denial of Peter, the Crucifixion—are those that are most dramatic, most readily compressed, most easily visualized, least preachy, and least likely to bore or offend contemporary audiences. (Leitch 2007, 49).

Por otro lado, el mismo autor señala que, a excepción de Jesús de Nazareth (Franco Zeffirelli, 1977), la mayoría de largometrajes encuadrados en esta temática apenas muestran la faceta de predicador propia de Jesús, así como tampoco se prodigan en los milagros, lo cual deja fuera de los relatos cinematográficos en muchos casos escenas de los evangelios como las multiplicaciones de los panes y los peces (Mc 6,34-44; Mt 14,13-21; Lc 9,10-17; Jn 6,1-14), la transfiguración (Mc 9,2-13; Mt 17,1-13; Lc 9,28-36), la curación de un hombre ciego (Mc 10,46-52; Mt 20,29-34; Lc 18,35-43; Jn 9, 1-12) y diversas parábolas. Existen, por supuesto, excepciones y casos puntuales, que encontramos en películas como *Il Vangelo secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964) o *Mary Magdalene* (Garth Davis, 2018), donde sí encontramos escenas de curaciones milagrosas, aunque éstas puedan suscitar diversas interpretaciones acerca de la naturaleza mágica del evento. El motivo evidente de esta tendencia es el escepticismo hacia los prodigios inexplicables desde el punto de vista científico, especialmente asentado desde los siglos XVIII y XIX, aunque es posible ya localizar en el Renacimiento un énfasis en Jesús como maestro ético y moral (Bermejo-Rubio 2018) que deja en segundo plano las acciones sobrenaturales. Cabe señalar que hoy dichos prodigios no son simplemente desdeñados de forma general como invenciones o adornos retóricos de la vida de Jesús esbozada por los evangelios, y que su consideración desde el punto de vista psicológico, así como su motivación narrativa (especialmente, como refrendo de la autoridad regia de Jesús y de su superioridad absoluta en contraposición con relatos similares como los atribuidos a Vespasiano¹ en la época de composición de los evangelios) tienen especial importancia en un sector significativo del ámbito académico para atribuirles el lugar que les corresponde en la elaboración de la tradición.

Como dificultad añadida, no podemos dejar de señalar el hecho de que los propios evangelios canonizados presentan evidentes contradicciones en muchos de los eventos que describen. Por ello, cada cineasta que los toma como base narrativa realiza, durante la operación de adaptación al guion, elecciones constantes entre los rasgos que configuran los diversos retratos de Jesús contenidos en los cuatro

textos, de igual forma que con los hechos y detalles narrados, existiendo un rango amplio entre la fidelidad a una única fuente o la elaboración de una suerte de síntesis de varias o todas ellas (Baugh 1997).

Por último, tampoco debemos obviar la existencia de otros textos posteriores a los evangelios, cuya distancia con los acontecimientos históricos y la influencia de construcciones teológicas los aleja sensiblemente de una historicidad que, por otro lado, tampoco pretenden. Aun así, muchos tienen su lugar como parte de la tradición y de la memoria colectiva de numerosos grupos y han influido en la delineación de diversos detalles o construcciones narrativas completas de los relatos cinematográficos. El caso de *The Passion of The Christ* (Mel Gibson, 2004) resulta ilustrador en este punto, pues gran parte del guion de Gibson se basa en las visiones de Anne Catherine Emmerich (Fredriksen 2004) contenidas en un texto titulado *Dolorous Passion of our Lord Jesus Christ*, el cual fue redactado alrededor de 1820 por el poeta Klemens Brentano a partir de los dictados de Emmerich (Holderness 2005). La elección de una fuente como ésta por parte de Gibson no carece, sin embargo, de lógica, si atendemos a la necesidad de concreción en el cine ya apuntada y las probables intenciones del director de articular una historia con gran protagonismo reservado para la espectacularidad de sus imágenes. El sufrimiento de Jesús ocupa el primer plano y continúa la tradición iniciada en los siglos XIII y XIV, donde las tendencias representacionales de la crucifixión evolucionaron de una práctica ausencia de dolor o cualquier otro tipo de emoción expresada por parte de Jesús a una plasmación cada vez más verosímil del ajusticiamiento y del sufrimiento causado por el mismo (Griffiths 2007). Para lograr estos efectos en el medio cinematográfico, es comprensible que una serie de visiones transcritas como las de Emmerich constituyan una fuente capaz de aportar una mayor riqueza descriptiva que los evangelios, cuyas construcciones en términos visuales son exiguas.

La deshistorización de la figura de Jesús

La figura de Jesús, moldeada y atomizada por las producciones culturales subsiguientes a la muerte de su referente, ha sufrido un continuo proceso de deshistorización (Bermejo-Rubio 2018). Ésta puede ser entendida como la disolución, marginación o eliminación de muchos de sus rasgos conectados con su contexto histórico, destinada a sublimarla y adaptarla a los futuros destinatarios mediante diversos subprocesos cristalizados en sus metamorfosis textuales.

La primera dimensión del fenómeno sería la despolitización, cuya motivación es clara a la luz del contexto histórico subsiguiente a la ejecución de Jesús. El fracaso de las expectativas originarias de su grupo de seguidores, que habrían visto en él al mesías ya presente en el imaginario judío como descendiente de David llamado a restituir la independencia de Israel bajo el reinado de Yahvé y en virtud de la conquista de sus enemigos (Overman 2010), supuso que la mayoría

de discípulos o simpatizantes tuvieran la necesidad de sobrevivir en un mundo que continuó dominado por el mismo Imperio que había crucificado por el delito de sedición a su guía, lo cual obligó a reformular sus expectativas en un sentido espiritual que afectó de manera subsecuente a la reconfiguración de Jesús como un maestro religioso desconectado de cualquier tipo de ambición terrenal e ideología antiromana (Bermejo-Rubio 2018). Esta despolitización, fruto de las circunstancias propias de la segunda mitad del siglo I e.c. en la que se escriben los cuatro evangelios canonizados², fue arrastrada y magnificada con el paso de los siglos y el olvido de los condicionantes culturales y contextuales que afectaron de manera específica a Jesús y sus seguidores. Hoy, Horsley (2003) apunta a nuevos condicionantes que acentúan el fenómeno, como la asunción de la sociedad occidental moderna de la separación entre religión y política (que no era tal en la Antigüedad), lo que hace que la calificación de Jesús como maestro religioso aisle o elimine cualquier implicación política de su ministerio. En suma, el mismo autor indica que el individualismo propio de la sociedad moderna proyecta en Jesús una visión de figura independiente de las relaciones sociales en las que se hallaba envuelto. Todo ello contribuye a una obliteración de cualquier factor político propio de la personalidad de Jesús o de cualquier motivación político-ideológica de sus acciones.

En paralelo, ocurre un proceso de desjudaización que se inicia también con la redacción de los primeros evangelios, ya que las comunidades en las que se gestan se hallaban en plena búsqueda de una identidad propia en oposición al judaísmo no creyente en Jesús como mesías (Bermejo-Rubio 2018). Esto lleva a distanciar a Jesús del que fuera su pueblo e incluso enfrentarlo a una amalgama de corrientes judías cuyas fronteras se desdibujan en la construcción de un frente común y opuesto a la figura clave y ensalzada de estas narraciones. El proceso, por tanto, atenúa toda muestra de que Jesús nació, vivió y murió como judío y opaca la evidencia de que no es posible estudiarlo sin comprender profundamente el judaísmo (Sabán 2008).

Estos y otros factores contribuyen a una deshistorización que tiene como consecuencia (y, en muchos casos, objetivo) la universalización de Jesús y su mensaje. Dicho fenómeno es localizable ya en las cartas de Pablo, deseo de cumplir su visión por la cual el acercamiento a los gentiles de la figura de Jesús y la aceptación de éste como mesías por parte de aquellos contribuiría a cumplir la promesa de Yahvé a Abraham de que el precursor del pueblo de Israel sería padre de numerosos pueblos (Gn 17,5). Además, una vez inmersa la figura de Jesús en el imaginario teológico cristiano y asociada ésta con el Cristo dentro de su doctrina soteriológica, debemos entender que la salvación propia de esta visión “implica una des-mundанизación y des-historización” (Bultmann 2000, 39). El proceso, por tanto, tiene una génesis temprana ya en el primer siglo de nuestra era, aunque podemos encontrar en la actualidad nuevos medios como el cine que lo replican, amplifican y transforman.

Conclusión: el proceso de deshistorización en el medio cinematográfico

La multiplicidad de representaciones cinematográficas de Jesús a las que hemos aludido, que en total superan el centenar durante los primeros cien años de existencia del cine (Baugh 1997), es en realidad un fenómeno idiosincrático de la memoria cultural. Ésta articula puntos fijos que se traducen como eventos cuyo recuerdo se mantiene gracias a la comunicación institucional y la formación cultural llevada a cabo mediante textos, ritos o monumentos, al tiempo que configura la identidad de determinados grupos que perciben su unidad y peculiaridad en base a la misma (Assmann 2011). La pertenencia a una cultura, determinada por estos artefactos de la memoria, implica el contacto con una pléthora de relatos interconectados respecto al pasado, aun cuando éstos no establecen un acuerdo o consenso (Mendoza García 2005). Los largometrajes que representan la vida de Jesús son un claro ejemplo de este fenómeno, en virtud del cual se establece una figura (la de Jesús) cuya principal característica es el polimorfismo que convive, a pesar de todo, con una identificación común del personaje. En este sentido, debemos admitir la existencia de una esencia común a sus representaciones, una *ousia* que subyace a todas ellas y permite ligarlas a pesar de las transformaciones que operan. Para entenderlo, es necesario calificar la memoria como un proceso social, no como un almacenamiento estancado, por lo que las figuras que residen en ella no serán nunca estáticas, unívocas ni monolíticas durante la vida de un individuo o el período de existencia de una cultura o grupo social. En el caso del ser humano llamado *Yeshúa*³, que habitó en las zonas de Galilea y Judea en el siglo I e.c., su muerte detonó un proceso habitual tras el fallecimiento de una persona cercana, que es el de la transformación continua de su imagen, de manera que ésta nunca queda inmovilizada (Halbwachs 2004). Dicha memoria común respecto a alguien que fallece consolida, de hecho, el nexo de un grupo social (Assmann 2011) y para el caso que nos ocupa debemos tener en cuenta unas circunstancias muy particulares.

Dando por hecho que el dato histórico más fiable respecto a Jesús es su crucifixión (Bermejo-Rubio 2018), debemos considerar la posibilidad ya argumentada por algunos autores de que su cuerpo fuera trasladado a una fosa común y no a una tumba particular, como esgrimen los evangelios canonizados en la construcción de los relatos de la tumba vacía. De esta forma, José de Arimatea habría sido un funcionario encargado de trasladar los cadáveres⁴ del Gólgota a un lugar de enterramiento común cercano al lugar de la ejecución (Alonso López 2004), y la probable imposibilidad de sus allegados de cerrar el duelo al no ser testigos del traslado del cadáver se situaría en la base de experiencias psicológicas y visiones posteriores del propio Jesús en su círculo más cercano. Autores como Javier Alonso han defendido esta tesis, y podemos encontrar en la fuente textual más antigua conservada que da noticias de este fenómeno un

argumento a su favor. En este caso, 1 Cor 15 se refiere a apariciones de Jesús, tanto individuales como en masa, y la fórmula empleada para ello es la misma que podemos encontrar en fuentes veterotestamentarias para aludir a apariciones de ángeles y otras entidades divinas (Lüdemann y Özen 2001; Piñero et al. 2021), lo cual permite sospechar que dichas manifestaciones no eran entendidas originalmente como físicas sino mentales o espirituales.

En esta aproximación podemos encontrar el germen de los desarrollos comunicacionales y textuales ulteriores de la figura de Jesús, en conjunto con las soluciones creativas destinadas a nivelar el proceso de disonancia cognitiva posiblemente acaecido en un grupo apocalíptico cuyas expectativas se vieron defraudadas y desmentidas (Bermejo-Rubio 2018). Estos factores fueron, en definitiva, decisivos en los procesos paralelos de deshistorización y divinización de Jesús. Así, su figura pasaría a identificarse con distintos nombres y motivos cargados de significaciones inherentes a la misma: Señor, Cristo, Hijo del Hombre, Hijo de David, etc... Cada uno supone una serie de rasgos asociados, en muchos casos no coincidentes, y sin embargo su profusión no oblitera la existencia de un núcleo común, una esencia que es el ser humano histórico que las motiva. Castoriadis (2013) elabora un ejemplo similar cuando especifica que “el vencedor de Austerlitz” o “el prisionero de Santa Helena” no serían connotaciones diferentes para una misma denominación (en este caso, Napoleón), sino denotaciones diferentes de una misma figura en tanto que circunstancias concretas; para el autor, sin embargo, admitir la existencia de Napoleón en sentido denotativo y absoluto implica reconocer la existencia de una *ousia* común para sus denotaciones.

Del mismo modo, los diferentes retratos cinematográficos de Jesús de Nazaret tienen una esencia histórica que los sustenta, la del ser humano que habitó en la Palestina del primer siglo de nuestra era. Éste y los acontecimientos de su vida se transforman, irremediablemente, en memoria mediante su pervivencia como figura cultural. La conservación discursiva de su representación no debe, sin embargo, verse como una restitución anacrónica del pasado (Vázquez 2001), ya que la memoria integra dicho pasado en la experiencia humana como presente (Ricoeur 1995) y, por tanto, está más relacionada con la actualidad que con los eventos acontecidos. El hecho histórico relevante ya no es, en consecuencia, el acontecimiento fáctico ocurrido hace aproximadamente dos mil años, sino la propia memoria (Portelli 1989) que da forma a nuestro presente. Los significados de los eventos que vivimos se construyen culturalmente (Mendoza García 2005) y la realidad que experimentamos se encuentra formada por numerosos niveles que no son sólo empíricos (Quintana 2003), sino también mentales. De aquí se deduce la influencia determinante que las representaciones cinematográficas del pasado (en especial, de un período donde la trascendencia de sus acontecimientos le otorga un impacto cultural elevado) ejercen en la realidad social, política y

cultural del mundo contemporáneo, y cómo el análisis de las tendencias discursivas y representacionales supone un eje fundamental para la comprensión de nuestra realidad. Estas representaciones, en el caso de la vida de Jesús, no toman de forma general como base la producción cada vez más abundante de investigación histórica respecto al mismo, sino que las narrativas adaptadas al lenguaje audiovisual suelen elegir como fuentes preferentes, tal y como ya hemos visto, los evangelios y otros textos cuyo interés es más apologético que histórico. Esto provoca la réplica continuada del proceso de deshistorización en paralelo a la proliferación de invenciones no aceptables en el relato cinematográfico que se encuadra en el género histórico, reforzada por la distribución a escala global de sus contenidos y la impresión de realidad propia del medio. Por ello, las consecuencias del proceso y de todas sus dimensiones tendrán ocasión de reproducirse con mayor virulencia, siendo algunas de ellas especialmente preocupantes; la desjudaización, por ejemplo, "ha sido un factor que ha alimentado durante siglos los prejuicios antijudíos y antisemitas, con las funestas consecuencias de todos conocidas" (Bermejo Rubio 2010, 32), lo cual debe poner en alerta sobre cómo éste y otros procesos se asientan aún hoy en relatos cinematográficos y las consecuencias que de ellos se pueden derivar.

El cine, especialmente en los grandes formatos actuales como IMAX, se articula como una experiencia trascendental similar a la de las catedrales góticas del medievo (Griffiths 2007), siendo hoy el lugar al que muchas personas acuden al encuentro de una verdad de la que muchos largometrajes incluso presumen. Atender al proceso histórico-narrativo que determina la construcción de estos relatos nos permitirá, sin embargo, comprender mejor sus fundamentos y discernir las consecuencias propias del impacto cultural que les caracteriza.

Notas finales

¹ Bermejo Rubio apunta a esta comparativa y señala las curaciones de un ciego y un cojo atribuidas a Vespasiano, "la primera de ellas mediante su saliva" (Bermejo-Rubio 2018, 447).

² Conviene tener además en cuenta, como también apunta Bermejo-Rubio, que los evangelios canonizados se escriben en un contexto de derrota judía posterior a la primera guerra contra Roma (66-73 e.c.), lo cual lleva a sus autores a adoptar una actitud prorromana.

³ Forma derivada del hebreo antiguo *Yehoshúa* (Montserrat Torrents 2007).

⁴ Ya se asuma la existencia de este personaje o, si se le considera una construcción redaccional de los evangelistas, entendamos que habría habido alguna persona encargada de esta función.

Bibliografía

- Allen, Richard. 1993. «Representation, Illusion, and the Cinema». *Cinema Journal* 32 (2): 21-48.
- Alonso López, Javier. 2004. *La última semana de Jesús*. Alianza Editorial.
- Assmann, Jan. 2011. *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge University Press.
- Barthes, Roland. 1980. *Mitologías*. Siglo XXI editores.
- Baugh, Lloyd. 1997. *Imaging the divine: Jesus and Christ-figures in film*. Sheed & Ward.
- Bazin, André. 1990. *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp.
- Benbow, Mark E. 2010. «Birth of a Quotation: Woodrow Wilson and "Like Writing History with Lightning"». *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era* 9 (4): 509-33. <https://doi.org/10.1017/S1537781400004242>.
- Bermejo Rubio, Fernando. 2010. «Juan el Bautista y Jesús de Nazaret en el judaísmo del Segundo Templo: paralelismos fenomenológicos y diferencias implausibles». *Ilu. Revista de ciencias de las religiones*, 15:27-56.
- Bermejo-Rubio, Fernando. 2018. *La invención de Jesús de Nazaret. Historia, ficción, historiografía*. Siglo XXI España.
- Bultmann, Rudolf. 2000. *Historia de la tradición sinóptica*. Ediciones Sígueme.
- Castoriadis, Cornelius. 2013. *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets Editores.
- Flannery-Dailey, Frances. 2004. «Biblical Scholarship and the Passion Surrounding The Passion of the Christ». *Journal of Religion & Film* 8 (1): 10. https://digitalcommons.unomaha.edu/jrfPleasetakeourfeedbacksurveyat:https://unomaha.az1.qualtrics.com/jfe/form/SV_8cchtFmpDyGfBLEAavailableat:https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol8/iss1/10.
- Fredriksen, Paula. 2004. «History, Hollywood, and the Bible: Some Thoughts on Gibson's Passion». *Journal of Religion & Film* 8 (1). <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrfPleasetakeourfeedbacksurveyat:https://unomaha.az1.qualtrics.com/jfe/form/Aavailableat:https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol8/iss1/12>.
- Galindo Pérez, José María. 2017. «Una redescipción del cine histórico». En *V Congreso Internacional de Historia y Cine: escenarios del cine histórico*, 1369-77. Universidad Carlos III de Madrid.
- Genette, Gerard. 1998. *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Griffiths, Alison. 2007. «The Revered Gaze: The Medieval Imaginary of Mel Gibson's "The Passion of the Christ"». *Cinema Journal* 46 (2): 3-39. <http://www.jstor.org/stable/4137180>.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Prensa Universitarias de Zaragoza.
- Holderness, Graham. 2005. «"Animated Icons": Narrative and liturgy in "The Passion of the Christ"». *Literature and Film* 19 (4): 384-401. <http://www.jstor.org/stable/23927160>.
- Horsley, Richard A. 2003. *Jesus and Empire. The Kingdom of God and the New World Order*. Fortress Press.
- Leitch, Thomas. 2007. *Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. The Johns Hopkins University Press.
- Lévi-Strauss, Claude. 1968. *Mitológicas. Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.
- Lozano, Jorge. 1987. *Lozano, J_El discurso histórico*. Alianza Editorial.
- Lüdemann, Gerd, y Alf Özen. 2001. *La resurrección de Jesús : historia, experiencia, teología*. Trotta.

- Mendoza García, Jorge. 2005. «La forma narrativa de la memoria colectiva». *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* 1 (1): 9-30.
- Metz, Christian. 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968). Volumen I*. Paidós Ibérica.
- Mitry, Jean. 1978. *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Siglo XXI editores.
- Montserrat Torrents, José. 2007. *Jesús. El galileo armado. Historia laica de Jesús*. Editorial Edaf.
- Munslow, Alun. 2007a. «Film and history: Robert A. Rosenstone and History on Film/Film on History». *Rethinking History* 11 (4): 565-75. <https://doi.org/10.1080/13642520701652103>.
- . 2007b. *Narrative and History*. Palgrave Macmillan.
- Neale, Steve. 1990. «Questions of genre». *Screen* 31 (1): 45-66. <https://doi.org/10.1093/screen/31.1.45>.
- Overman, Dean L. 2010. *A case for the divinity of Jesus: examining the earliest evidence*. Rowman & Littlefield Publishers. www.deanoverman.com.
- Piñero, Antonio, Gonzalo Del Cerro, Gonzalo Fontana, Josep Montserrat, y Carmen Padilla. 2021. *Los libros del Nuevo Testamento*. 3.ª ed. Madrid: Trotta.
- Portelli, Alessandro. 1989. «Historia y memoria: La muerte de Luigi Trastulli». *Historia y Fuente Oral*, n.º 1, 5-32. <http://www.jstor.org/stable/27753227>.
- Quintana, Ángel. 2003. *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: Acatilado.
- Ricoeur, Paul. 1995. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI editores.
- Rosenstone, Robert A. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Ariel.
- Sabán, Mario Javier. 2008. *El judaísmo de Jesús*. Ghione Impresores.
- Sorlin, Pierre. 1980. *The Film in History. Restaging the Past*. Basil Blackwell Publisher.
- Vázquez, Félix. 2001. *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Paidós Ibérica.
- Walsh, Richard, y Jeffrey L. Staley. 2022. *Jesus, the Gospels and cinematic imagination: Introducing Jesus Movies, Christ Films, and the Messiah in Motion*. Staley.
- White, Hayden. 1992. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós Ibérica. http://www.scribd.com/users/Insurgencia/document_collections.
- Žižek, Slavoj. 2001. *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós Ibérica.
- Zumalde Arregui, Imanol, y Santos Zunzunegui Díez. 2014. «Ver para creer. Apuntes en torno al aspecto documental». *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos* 17:86-94.