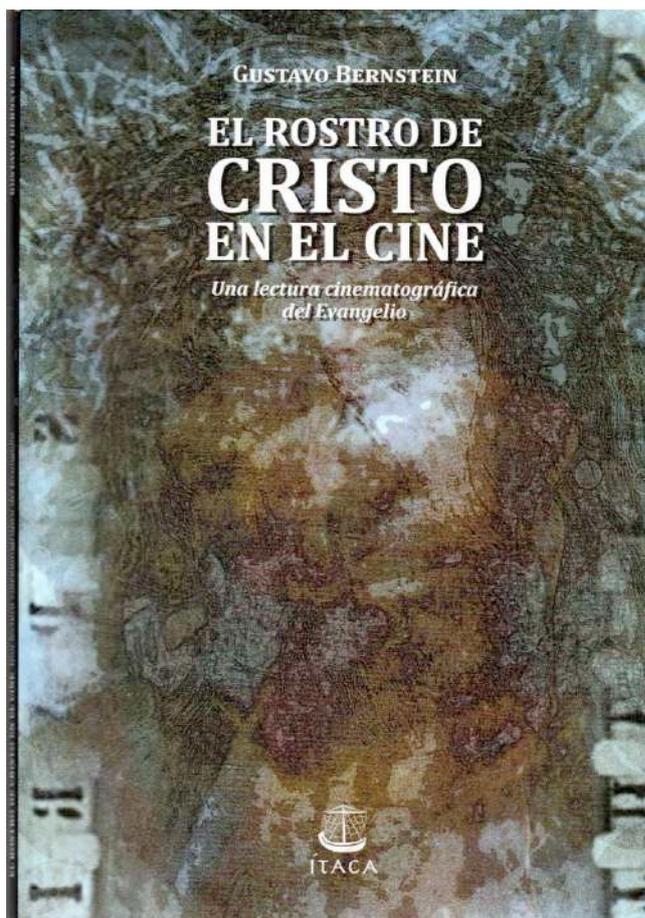


Sobre Gustavo Bernstein. *El rostro de Cristo en el cine. Una lectura cinematográfica del Evangelio*. Buenos Aires: Ítaca Ediciones, 2019, 146 pp., ISBN 978-987-45493-6-5.

Por Silvana Flores*



Tal como sugiere su título, el propósito de esta publicación apunta a adentrarnos al mundo de las representaciones, lo cual incluye una variedad de miradas, lecturas e interpretaciones, que conllevan inevitablemente a la elaboración de divulgaciones diferenciadas sobre el tema a tratar: el rostro de Cristo en el cine, como sinécdoque de su figura entera, que es lo que en definitiva los guionistas, directores y productores que llevaron a aquel personaje a la gran pantalla nos llevan a procesar. El autor del libro, Gustavo

Bernstein, con experiencia tanto en la práctica del cine como en el análisis crítico de dicha disciplina, apunta con este libro a reunir esas diversificaciones, que aparecen primero planteadas en las fuentes de los cuatro evangelios que forman parte de las Escrituras judeocristianas, —los cuales, a su vez, consisten en cuatro miradas puestas en paralelo sobre dicha historia—, y propone al lector, laico o devoto, a “conmoverse con sus manifestaciones” (9), en este caso, cinematográficas.

Aunque abarca un buen número de películas cuyo tópico central es la narración evangélica arriba referida, el libro no hace mención a todo el espectro cinematográfico que la ha tratado, pero ofrece una aproximación en torno a una selección de films que retratan la vida de Jesús, llamado el Cristo, en sus diferentes recortes, incluyendo tanto a aquellos que puntualizan sobre ciertos aspectos de su biografía, como a los que abarcan todo el rango de acontecimientos relatados en los evangelios. Se encarga también de destacar que a pesar de ser un tema de gran amplitud en el desarrollo de la historia del cine, sin embargo no ha tenido una dedicación exhaustiva por parte de sus analistas, al contrario de lo que ha sucedido en otras áreas del arte, especialmente la pintura, donde el rostro y la figura de Cristo han tenido un largo recorrido que se implementó por medio de una diversidad innumerable de lecturas analíticas, basadas en los diferentes estilos artísticos y las interpretaciones teológico-filosóficas que este tema ha suscitado. Partiendo de aquí, la publicación que presentamos con esta reseña se orienta a dar el primer paso para cubrir aquel vacío, e indagar en la iconografía cinematográfica sobre Cristo.

El análisis parte de una premisa aparentemente contradictoria: mientras que el cine y la pintura se han dedicado una y otra vez a establecer una descripción visual sobre la figura de Cristo, los relatos bíblicos no dan detalle alguno sobre su apariencia física, con la excepción de una breve mención en el libro de Isaías, que sorprende por su diferenciación del imaginario que la cultura audiovisual nos ha dado: "... no hay parecer en él, ni hermosura; le veremos, mas sin atractivo para que le deseemos".¹ Aun así, la profecía bíblica, a la que el autor alude brevemente, nos complejiza el panorama sobre una posible descripción acerca del personaje en cuestión, haciendo mención de una segunda referencia en las Escrituras en torno a un rey que prefigura al Mesías esperado por los judíos. "Eres el más hermoso de los hijos de los hombres",

¹ Extracto de Isaías 53:2, en el Antiguo Testamento.

expresa un célebre Salmo,² aludiendo a una belleza que no necesariamente debe remitirnos exclusivamente al aspecto físico.

Esta imprecisión, probablemente adrede, respecto de la apariencia de Cristo, ha provocado al pincel del pintor, al cincel del escultor y a las anotaciones del guionista cinematográfico, a establecer múltiples imágenes sobre su rostro, que conllevan a su vez una gran variedad de especulaciones sobre su identidad, carácter y misión. En el análisis preliminar con el que se inicia el libro, Bernstein resume las diferentes estampas que el cine ha gestado, y que establecen elucubraciones variadas acerca de Cristo: un hechicero todopoderoso, un asceta melancólico, un monarca en trance, un autómatas impasible, un predicador carilindo, una estampita extática, un joven insurgente y ecuánime, un mesías íntegro, un *hippie* anodino, un mastodonte impertérrito, un mártir cutáneo, un esquizo-paranoide, un muñeco pedagógico, un galancito melodramático y, finalmente, una especie de actualización iconoclasta, son los sustantivos y adjetivos con los cuales Bernstein resume el repertorio de representaciones que luego se dedicará a analizar, film por film.

De ese modo, repasa las miradas de una serie de realizadores, tan diferenciados entre sí en épocas, espacios de procedencia y estilos, que comprenden maestros tempranos del espectáculo y la superproducción como Cecil B. De Mille —revisando la película *Rey de reyes* (*The King of Kings*, 1927)—, así como otras personalidades notables de las primeras décadas del cine, como Thomas H. Ince —quien con *Civilización* (*Civilization*, 1916) dio inicio a la corriente utilización de esta historia para fines pacifistas—, y David W. Griffith —con su sugestivo uso de la figura de Cristo en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) para matizar sus anteriores errores xenófobos. Por otra parte, señala la visión dada por dos cineastas europeos del período silente: el alemán Robert Wiene —que retrata a un taciturno y lánguido Cristo en su film

² Nos referimos específicamente a un pasaje del Salmo 45:2, también en el Antiguo Testamento.

I.N.R.I. (1923)—, y el danés Carl Dreyer —con su película *Páginas del libro de Satán* (*Blade of Satans Bog*, 1920)—, director cuya biografía y filmografía, signada por esta temática, amerita quizás un segundo paso de profundización en esta clase de estudios.

El plantel de cineastas se completa con aquellos que abordaron la figura de Cristo cuando el arte narrativo cinematográfico ya se había consolidado. Las propuestas más anquilosadas y esquemáticas, provenientes quizás del carácter incipiente del cine y de los paradigmas visuales heredados de artes más antiguas, dieron paso a elaboraciones un poco más complejas, aunque no por eso siempre desprovistas de visiones estereotipadas. Bernstein analiza entonces el film *Gólgota* (*Golgotha*, 1935), del francés Julien Duvivier, que como su título indica, se encarga de retratar el tramo final de la vida de Cristo, el que lo llevará a aquel monte donde fuera crucificado. De la década del treinta, en la cual esta película fue lanzada —por cierto, la primera sonora sobre este tópico—, el autor salta a los años sesenta, con tres títulos de características diferenciadas respecto a la representación de Cristo. Por un lado, podemos unificar al film de Nicholas Ray *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1961) con *La historia más grande jamás contada* (*The Greatest Story Ever Told*, George Stevens, 1965), ambos estadounidenses y representantes de lo que se conoce como el cine espectáculo de Hollywood, aunque algo más sobrio en el primer caso y más grandilocuente en el segundo, reforzado por lo presuntuoso de su título. Por el otro, se analiza *El evangelio según san Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, Pier Paolo Pasolini, 1964), cuyo nombre sugiere una mirada más reflexiva, centrada más en el texto de referencia que en el prototipo de la figura que hasta entonces el cine había establecido. Y en lo que respecta a la representación de aquel rostro y figura, el Cristo de Pasolini se diferencia notoriamente del representado por las visiones ofrecidas en los otros films de la década: el joven desaliñado que camina entre las personas en el film de Ray y la imagen bizantina del pantocrátor que Bernstein observa en la

película de Stevens contrastan con el tono beligerante y la apariencia austera ofrecida por el entorno y el personaje construido por Pasolini.

Por otra parte, el autor destaca otro punto diferenciador en la representación de Cristo que se alude en otros títulos de las décadas subsiguientes, agrupado en los films de Norman Jewison, Roberto Rossellini y Martin Scorsese, llamados respectivamente *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), *El Mesías* (*Il messia*, 1975) y *La última tentación de Cristo* (*The Last Temptation of Christ*, 1988). Estas tres películas resaltan el aspecto humano del personaje descrito; y despojan la representación de Cristo de su carácter divino, para dar cuenta de una serie de susceptibilidades humanas. En el caso del film de Jewison, una suerte de obra dentro de la obra, la figura de Cristo es opacada por Judas, quien lleva el verdadero protagonismo de los hechos relatados, mientras el personaje del redentor se encuentra subsumido en una inexpresividad cargada de “temor y malestar” sin ninguna “potencia histriónica” (89). Esta potencia, en cambio, es desplazada a la representación del célebre discípulo traidor de la historia bíblica. En la película de Rossellini, por otra parte, el relato parece desinteresarse de los portentos y milagros, según se destaca en el análisis, para centrarse en el factor humano y la riqueza conceptual de las enseñanzas desplegadas por el Mesías del título. Por último, Scorsese lleva la humanidad al extremo al insertar como eje la cuestión de la duda y un deseo de desentenderse de la misión salvadora para llevar una vida asimilable a la de cualquier ser viviente.

En los demás retratos de Cristo presentados por Bernstein se analizan otros aspectos de interés. Uno de ellos es la pregnancia del cine para la creación de nuevos imaginarios y una iconografía “de fuerte penetración en las masas” (96), como hace Franco Zeffirelli al filmar *Jesús de Nazaret* (*Gesù di Nazareth*, 1977), cuidando incluso de resarcir los resabios antisemitas que muchas interpretaciones controvertidas de la historia de la Pasión suscitaron en ciertas ramas del pensamiento (algo que también se rescata en las mencionadas

películas de Ray y Stevens). Un segundo aspecto relevante en los análisis de Bernstein se encuentra reflejado en el film del franco-canadiense Denys Arcand *Jesús de Montreal* (*Jésus de Montréal*, 1989), que al igual que el referido film de Jewison, también consiste en una representación dentro de otra representación (mostrando particularmente el proceso de creación artística, y la consiguiente identificación entre personaje y persona en la que se encontrará sumido su protagonista al asimilar progresivamente su vida con la de Cristo). En tercer lugar, al analizar el autor las películas que rondaron los años de transición hacia el siglo XXI marca un elemento relacionado con la visualidad y el grado de lo cruento. En principio, el film de animación *El señor de los milagros* (*The Miracle Maker*, Derek Hayes y Stanislav Sokolov, 1999), volcado particularmente a un público infantil, destacaría por la fortaleza física del personaje central, mostrando de ese modo un Cristo protector, afable con los niños, y en donde se despoja a la narración de historias susceptibles a sus destinatarios programados, como la matanza de niños bajo las órdenes de Herodes o la violencia de las flagelaciones de los crucificados por el Imperio Romano. Su contrapartida será el film dirigido por Mel Gibson, *La Pasión de Cristo* (*The Passion of the Christ*, 2004), que apela al efecto contrario, resaltando no solamente el periplo del arresto, la crucifixión y la muerte de Cristo, sino que lleva a esos segmentos de la historia a un extremo, explicitado claramente por las palabras del autor: "... se regodea en la explotación visual del martirio con una obscenidad descarnada" (127). La última película analizada en este libro es la dirigida por Christopher Spencer bajo el título de *Hijo de Dios* (*Son of God*, 2014), a la cual Bernstein reseña resaltando su malograda narratividad y originalidad iconográfica, y uniendo a su representación de Cristo con la de aquellos films donde el personaje es caracterizado por su afectuosidad y calidez, sin grandes matices de interés más que un propósito de didactismo y de promoción escatológica.

Los films que aquí fuimos mencionando en torno a ciertas afinidades temáticas o narrativas son analizados por el autor siguiendo un plan cronológico. Quizás

el libro conllevaría un mayor interés si junto con este ordenamiento pudieran haberse reunido sus secciones en torno a problemáticas, estilos narrativos y audiovisuales o repercusiones en el entorno en el cual los films fueron producidos. Sin embargo, aquello es subsanado por la introducción del libro y esa especie de conclusión que el autor denomina particularmente como “bonus track”, en donde podemos apreciar el rol que estas representaciones cinematográficas asumieron en dicho ámbito. En el primer escrito, titulado “La redención del pecado”, Bernstein alude al poder que han tenido los films sobre Cristo en sus primeras décadas de existencia para salvaguardar la reputación de dicho medio como arte, y ya no como artilugio de feria, asociado pecaminosamente con lo popular. Mencionando una serie de fenómenos aledaños a la producción de cintas sobre Cristo y los evangelios, esta introducción resalta la pregnancia social de aquellas historias en sus primeros espectadores, y su influencia para la difusión de las perspectivas narrativas, espectaculares y comerciales del cine. Aquello desataría la serie de films que luego se encargará de analizar a través de dos apartados. En el primero, correspondiente a las representaciones durante el período silente, desplegado bajo el sugerente título de “En el principio no fue el verbo”, establece un juego de palabras en torno a la ausencia de sonido en dicha etapa del cine, y la presencia de Cristo como el Verbo del principio, descrito en el evangelio de San Juan. En la segunda sección, denominada “Y el verbo se hizo carne”, las representaciones del rostro de Cristo se tornan también en la emisión de una voz, ya que allí se abordan la serie de films que se realizaron a partir de la llegada del sonido. Finalmente, en el “bonus track” Bernstein juega con la cuestión de fondo tratada por el libro, marcando el contraste indefinido entre Jesús y Cristo, entre el hombre verborrágico que nunca dejó impresa su letra manuscrita y el ser divino sobre el que varios han escrito, entre el líder exclusivo y el aclamado por las multitudes, entre sus sufrimientos y la victoria de la resurrección narrada en los evangelios, entre su popularidad y sus conflictos con la clase política y las cúpulas religiosas, entre su condición de condenado y su atribución de otorgar paraísos a los que están en su misma

condición, entre la admiración al hombre y la incredulidad ante un posible demente, y la dificultad de establecer una mirada única sobre aquel rostro que, siendo tan nombrado, descripto y representado, solo puede ser definido desde un lugar de imprecisión, una incertidumbre que sacude la curiosidad del espectador para poder descubrirlo.

Como hemos podido corroborar, el libro de Gustavo Bernstein nos ofrece una variedad de tópicos que trascienden la mera lectura de algo tan específico como el rostro de Cristo, que devenido en objeto de estudio descubre sin embargo una concatenación de elementos inevitablemente desligables de él. Con su rostro, el autor ha delineado también toda su figura (y sin querer, también las de otros, como Judas, José, María, Pedro, Pablo, Herodes, Barrabás, Nicodemo, Poncio Pilato, el sanedrín judío y la famosa María Magdalena (cuya identidad también ha sido trastocada por el cine, en una suerte de mecanismos de asimilación y condensación de variados personajes). La intención será entonces establecer una representación sobre aquella misteriosa apariencia física que el cine y la pintura han siempre imaginado y con la que a su vez han impregnado el imaginario social.

* Silvana Flores es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Investigadora asistente del CONICET, con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz". Ha sido becaria posdoctoral del CONICET y de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Es autora de *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica* (Imago Mundi, 2013), resultado de su tesis doctoral, co-editora de *Cine y Revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región* (Imago Mundi, 2014), y co-compiladora de *Diez miradas sobre el cine y audiovisual. Volumen aniversario de la revista Imagofagia* (Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2018), además de varios artículos sobre cine latinoamericano en revistas especializadas. Ha sido docente en la Universidad de Palermo, así como también ha dictado seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente integra la cátedra de Semiología del Programa UBA XXI y es miembro de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA). E-mail: silvana.n.flores@hotmail.com