



LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE BRIAN

De la subversión polémica a la reflexión actual

The Last Temptation of Brian
From the Controversial Subversion to the Current Reflection

MIGUEL DÁVILA VARGAS-MACHUCA
Universidad Internacional de Andalucía, España

KEY WORDS

Biblical Cinema
Religion
Christ
Subversion
Controversy
Comedy
Drama

ABSTRACT

Biblical films have had widespread and repeated canons since the beginning of cinema, and films opposed to the prevailing film-religious dogma have generated excessive negative reactions. This text focuses on two significant examples of subversion of biblical cinema that addressed the figure of Christ in a new way away from those traditional canons. Their impact still resonates decades later, and this encourages reflection on both their approaches and the controversy. They aroused from a current perspective in which the moral conditioning of audio-visual works is unfortunately very much in evidence.

PALABRAS CLAVE

Cine Bíblico
Religión
Cristo
Subversión
Polémica
Comedia
Drama

RESUMEN

El cine bíblico tiene unos cánones generalizados y bastante repetidos desde el nacimiento del medio, y las películas opuestas al dogma cinematográfico-religioso imperante han generado exageradas reacciones negativas. Este texto se centra en dos ejemplos significativos de subversión del cine bíblico que trataron la figura de Cristo de manera novedosa y alejada de los cánones. Su impacto aún resuena décadas después, lo que anima a reflexionar sobre sus planteamientos y sobre la polémica que suscitaron desde un mundo actual en el que desgraciadamente está de plena actualidad el condicionamiento moral de las obras audiovisuales.

Recibido: 31/01/2021

Aceptado: 04/08/2021

1. Introducción

El cine religioso surge en los mismos inicios del medio de las imágenes en movimiento con un planteamiento muy cercano al del género de recreación histórica o incluso inserto en él, como corresponde a una corriente que pretende retratar el pasado en la pantalla. El propio contexto cultural en el que nació el Cine tenía como una de sus características más remarcables un gran interés en el conocimiento histórico. De ahí que el gran éxito de las novelas históricas decimonónicas ejerciera una influencia muy destacable en muchos de los argumentos de las películas históricas en los primeros tiempos del medio. No se trata, por supuesto, de la única fuente literaria de la que bebe el cine histórico de esos inicios. Por ejemplo, para los argumentos ambientados en la Historia Antigua se añade el recurso a las tragedias de Shakespeare. Y, en el caso del género religioso¹, por lógica, el apoyo principal para los argumentos de ambientación antigua es la Biblia², una fuente que no exigía pagos de derechos de autor³ y, en definitiva, uno de los puntales literarios y culturales de la civilización occidental de base judeocristiana:

Si es norma del cine desde los primeros tiempos inspirarse en obras literarias de éxito, no puede extrañar que se haya fijado en el libro más leído y comentado de nuestra civilización occidental, el libro de los libros, la Biblia. Sus páginas ofrecen emoción, espectáculo, exotismo y, además, la posibilidad de concitar fervor religioso, de servir de soporte devocional a las pláticas de los predicadores: en este aspecto tiene la enorme ventaja de que se acomoda por igual a las motivaciones de cristianos, judíos y musulmanes, lo cual multiplica su potencial taquillero a los ojos de los productores (España, 2009, 17).

En el cine religioso de las filmografías occidentales una de las figuras más representadas es, también por lógica, Jesús de Nazaret, el Cristo del Nuevo Testamento. Su

presencia en la pantalla es constante y muy recurrente. Como ocurre con cualquier obra audiovisual, estas películas cristológicas están condicionadas por su trasfondo de producción, bien sea por la ideología de sus directores, guionistas o escritores adaptados o bien, lógicamente, por el público potencial al que iban destinadas⁴. Teniendo en cuenta que las fuentes principales de información sobre la vida de Jesús son los cuatro Evangelios “canónicos” (Mateo, Marcos, Lucas y Juan)⁵, que tienen muy poco valor como documentos históricos, las tramas de las películas que le retratan suelen responder por lo general más a sentimientos religiosos como la devoción o la manifestación de la propia fe que a la recreación histórica, y suelen ser superproducciones con grandes afanes comerciales⁶.

Estas producciones cinematográficas bíblico-cristológicas muestran desde sus primeros ejemplos unas señas de identidad muy marcadas que se han ido manteniendo a lo largo del tiempo de una manera bastante generalizada. De hecho, tanto los mencionados condicionantes morales como los lugares comunes y estereotipos de este género religioso han sido largamente repetidos y extremadamente inmovilistas, por lo que cada vez que se estrenaba alguna película opuesta al dogma religioso imperante en su contexto cinematográfico se han generado furibundas reacciones negativas. De entre los posibles ejemplos de producciones que subvirtieran los modelos establecidos del cine cristológico, este texto centra el análisis en dos películas ilustres del último cuarto del siglo XX: la británica *Monty Python's Life of Brian* (*La vida de Brian*, Terry Jones, 1979) y la estadounidense *The Last Temptation of Christ* (*La última tentación de Cristo*, Martin Scorsese, 1988). Ambas trataron la figura de Cristo de una manera muy novedosa y alejada de los cánones establecidos, la primera desde el ámbito de la comedia y la segunda desde postulados dramáticos. Y ambas son ejemplos significativos de cómo esta subversión de los lugares comunes del cine cristológico puede

¹ Este texto se refiere al cine del mundo occidental en general, tomando como base la tradición cultural y religiosa judía y, sobre todo, la cristiana.

² Elley, 1984, 17.

³ Gubern, 2005, 88.

⁴ España, 2009, 28-29.

⁵ Además, los Evangelios “apócrifos” (no aceptados por la Iglesia Católica) añaden mucha iconografía cristológica, como el Velo de la Verónica. España, 2009, 28.

⁶ Méndiz, 2009, 42.

generar un gran impacto negativo en públicos de todo el mundo y de advocaciones religiosas diversas, con un eco que en su caso aún resuena décadas después.

El presente estudio parte de un recorrido por títulos significativos de la evolución del cine de temática cristológica, de los cuales se pueden extraer las características más destacables del género. Acto seguido, se abordan en profundidad los dos títulos que centran el análisis y la subversión del género protagonizada por ellos, uno desde una perspectiva cómica y el otro desde el drama. Después de tratar también otras obras posteriores, hay datos suficientes para una necesaria reflexión de actualidad, transcurridas ya varias décadas desde su estreno, sobre la pertinencia o no de estas particulares subversiones. Y la reflexión adquiere mayor interés en nuestros días dados los numerosos ejemplos en los últimos años y en diversas manifestaciones culturales (incluyendo las audiovisuales) de rechazos y censuras basados en condicionamientos morales injustos y difícilmente sostenibles.

2. El cine bíblico-cristológico⁷

El cine de temática bíblica que retrata la vida de Jesús nace con el propio medio y en sus primeros títulos pueden identificarse algunas características que se mantendrán inamovibles desde entonces en la mayoría de producciones del género. La primera y quizá más destacable desde entonces y hasta la actualidad es la proliferación generalizada de actores blancos occidentales para el propio papel de Jesús, atendiendo a la influencia mayoritaria de iconografías precedentes sin detenerse en afanes de reconstrucción arqueológico-etnológica⁸.

En los primeros años del Cine ya existen diversas representaciones de la pasión de Cristo

en escenas, que comenzaron a formalizar el tipo de representación solemne de la figura de Jesús en la pantalla, muy influida por el arte pictórico (especialmente del Renacimiento y el Barroco), las cromolitografías de la segunda mitad del siglo XIX⁹ e incluso las representaciones religiosas en vivo¹⁰. La cinta francesa *La Passion du Christ* (Albert Kirchner, 1897) es considerada como el primer retrato de Jesús en el celuloide, y a ella le seguirían otros títulos tempranos de representaciones de escenas del Nuevo Testamento recreadas en estudio, como las igualmente francesas *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Georges Hatot y Louis Lumière, 1898) y *Le Christ marchant sur les flots (exécuté sur mer véritable)* (Georges Méliès, 1899), o la italiana *Passione di Cristo / La Passione di Gesù* (Luigi Topi y Ezio Cristofari, 1900). Al mismo tiempo, en la naciente filmografía estadounidense encontramos tres películas que reflejaron representaciones en vivo de la pasión: *The Passion Play* (Walter W. Freeman y Charles Webster, 1897), rodada en la localidad bohemia por entonces perteneciente al Imperio Austro-Húngaro de Hörtitz; *The Passion Play of Oberammergau* (Henry C. Vincent, 1898), rodada en Alemania, en el municipio bávaro de Oberammergau; y *The Passion Play* (Alexis, 1898), filmada en New Jersey.

En la primera década del siglo XX hay que destacar otras tres películas francesas que pudieron abordar el tema con mayor profundidad al contar con una duración que ya les otorgó la consideración de medimétrajes, desarrollándolo mediante una sucesión de bastantes más escenas que otras cintas precedentes: *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet y Georges Hatot, 1902); *La Vie du Christ / La Naissance, la Vie et la Mort du Christ* (Alice Guy, Victorin Jasset y Georges Hatot, 1906); y *La Vie et Passion de N. S. Jésus-Christ* (Ferdinand Zecca, Maurice-André Maître y Segundo de Chomón, 1907). Ya en la segunda década del siglo encontramos los primeros largometrajes que retratan a Jesús, sin abandonar el planteamiento de sucesión de escenas aún bastante estáticas, en muchas ocasiones recogiendo el eco estético e

⁷ Este recorrido no pretende ser exhaustivo, sino indicativo de las características del género a través de una selección de títulos significativos. En no pocas ocasiones hay incertidumbres sobre fechas o directores, que suelen diferir según las fuentes, sobre todo en las primeras décadas del medio, en las que primaba el anonimato por encima de consideraciones personales. Para no ser demasiado prolijo en notas, en este recorrido se han tomado y cotejado datos principalmente de Dumont, 2013, pero también de: Alberich, 2009; Gubern, 2005; Gubern, 2006; Pinel, 2010.

⁸ Eklund, 2017, 1-12.

⁹ Gubern, 2005, 87-88.

¹⁰ Gubern, 2005, 88-89.

iconográfico de grandes obras de la pintura religiosa. El primer largometraje cristológico sería el estadounidense *From the Manger to the Cross ; or Jesus of Nazareth* (*Del pesebre a la cruz*, Sidney Olcott, 1912), con Robert Henderson-Bland en el papel de Jesús, mientras que en Italia puede ser destacado *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), protagonizado por Alberto Pasquali.

En este contexto cronológico otra de las apariciones recurrentes de Jesús en el Cine es en películas de motivaciones moralistas planteadas en episodios ambientados en distintas épocas históricas, entre las que a veces se contaba con una secuencia bíblica. Dos ejemplos ilustres son la gran superproducción estadounidense *Intolerance* (*Intolerancia*, David Wark Griffith, 1916), con Howard Gaye en el papel de Cristo, y la danesa *Blade af Satans Bog* (*Páginas del Libro de Satán*, Carl Theodor Dreyer, 1920) con interpretación de Jesús por Halvard Hoff. Y, aunque no se trate de recreaciones de su vida en su contexto histórico, encontramos también la figura de Jesús en producciones de ambientación actual e intencionalidad igualmente moralizante, como ocurre en la película pacifista estadounidense *Civilization* (*La cruz de la humanidad*, Thomas Harper Ince, 1916), en la que es interpretado por George Fisher.

En los últimos años de la etapa muda siguieron produciéndose películas cristológicas, como la alemana *I.N.R.I.* (Robert Wiene, 1923), con el actor de origen ruso Gregori Chmara interpretando a Jesús y un planteamiento de escenas estáticas al estilo de los *tableaux-vivants*, aunque con unos decorados muy influidos por el expresionismo. Entre los títulos de este momento se encuentran dos grandes producciones estadounidenses que tendrán ilustres *remakes* en la etapa sonora, concretamente en la etapa dorada de Hollywood. Por una parte, *Ben-Hur: a Tale of the Christ* (*Ben-Hur*, Fred Niblo, 1925), coproducción con Italia rodada en parte en el país transalipino que contaba con algunas escenas en color, y en la que el rostro de Jesús se tapa y solo aparecen sus manos, una solución narrativa que se repetirá en obras posteriores. Por otra, *The King of Kings* (*El rey de reyes*, Cecil B. DeMille, 1927), en la que el actor H. B. Warner, ya entrado en la cincuentena de años, interpretaba a un Jesús venerable y bastante hierático de cabellos y barba rubios, un

tipo anglosajón que se mantendrá en muchas de las películas cristológicas posteriores¹¹.

Con la llegada del cine sonoro empiezan a producirse las películas que pueden considerarse como clásicas en su representación de Jesús, las que formalizan la imagen canónica del Cristo cinematográfico. En ellas encontramos por lo general, y con lógicas excepciones, características repetidas como un rostro no demasiado expresivo y más interesado en mostrar una gran solemnidad, así como una imagen idealizada de su figura y de fuertes influencias iconográficas pictóricas. Es difícil encontrar sufrimiento en sus facciones en los momentos de la pasión, y en ocasiones su representación puede ser indirecta o fugaz, estilizando su retrato o jugando con los ángulos o la distancia de las cámaras para no centrarse en primeros planos muy explícitos. Son numerosos los ejemplos, y diversificados por muchas filmografías occidentales (principalmente), pudiendo destacarse, por ejemplo, la francesa *Golgotha* (*Gólgota*, Julien Duvivier, 1935), en la que el primer Cristo que habló en el Cine fue interpretado por Robert Le Vigan¹², con una presencia en principio a partir de planos lejanos o indirectos, pero con la cámara centrada en su rostro y figura durante la pasión. También hay ejemplos en este contexto de producciones muy estáticas cercanas a los planteamientos de la etapa muda, como la mexicana *El mártir del calvario* (Miguel Morayta, 1952), con Enrique Rambal en el papel de Jesús y un antisemitismo implícito bastante patente y que, por cierto, aparece en muchos títulos cristológicos. Más novedosa en su planteamiento es una de las grandes producciones del cine español de la década de 1950, *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954), con un Jesús retratado de manera indirecta y al que solo se le ve el rostro en un plano fugaz, como corresponde a una cinta que retrataba su vida y pasión desde la perspectiva de Judas Iscariote.

En el Hollywood clásico de mediados del siglo XX son muchas y muy exitosas las producciones religiosas. Entre ellas, algunas toman a Jesús no

¹¹ Gubern, 2005, 98-99.

¹² Paradójicamente, este actor se especializaría después en papeles negativos y antagonistas, y también tendría problemas personales por simpatizar con el nazismo durante la ocupación de Francia en la Segunda Guerra Mundial. Gubern, 2005, 103.

como centro de la acción, sino como apoyo de la narración en algún momento, y en este caso le representan de manera indirecta, con esos juegos de cámara que evitan primeros planos de su rostro. Es el caso de títulos muy conocidos de la filmografía estadounidense del momento, como *The Robe* (*La túnica sagrada*, Henry Koster, 1953), la primera película rodada en formato anamórfico Cinemascope, que trataba la pasión de manera somera al inicio del metraje y con puntos de vista externos. Por su parte, el espectacular y muy premiado *remake* sonoro *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) tampoco muestra la cara de Jesús, interpretado en esta ocasión (aunque sin acreditar) por Claude Heater. Y un caso similar es la coproducción italo-estadounidense *Barabbas* (*Barrabás*, Richard Fleischer, 1961), con una recreación breve de la pasión desde el punto de vista de Barrabás y un Jesús interpretado por Rocco Ray Mangano en su único papel delante de la pantalla y sin acreditar, sin llegar a mostrar su rostro. Pero la representación indirecta de la figura de Jesús no es la única opción adoptada en el Hollywood clásico, ya que en otros grandes y espectaculares títulos del momento sí habrá interés en mostrarlo de manera natural en el centro de la acción y siguiendo su vida y pasión. Hay dos ejemplos ilustres que, además, coinciden en introducir una imagen idealizada y muy occidentalizada y anglosajona de Jesús, con cabellos rubios y ojos azules, caso de Jeffrey Hunter en *King of Kings* (*Rey de reyes*, Nicholas Ray, 1961), *remake* de la de 1927 rodado en España, y del actor sueco Max von Sydow en *The Greatest Story Ever Told* (*La historia más grande jamás contada*, George Stevens, 1965).

Desde mediados de la década de 1960 se producen algunas películas con planteamientos muy personales y alejados de los retratos tópicos de Jesús en la pantalla, dejando para la posteridad una figura más humana, menos mística o simplemente alejada de los cánones anteriores. Estas producciones pueden ser consideradas como los precedentes y referentes de los dos títulos que centran este estudio, ya que abrieron el camino que, cada una en su contexto, desarrollaría con mayor profundidad y de manera más heterodoxa. El primer gran título de esta corriente desmitificadora, que causó una

gran conmoción en las convenciones iconográficas de la figura de Jesús en el Cine¹³, es la cinta italiana *Il Vangelo secondo Matteo* (*El evangelio según San Mateo*, Pier Paolo Pasolini, 1964), cuya naturalización y humanización de Cristo, interpretado por el español Enrique Irazoqui, es aún considerada por la Iglesia católica como uno de los mejores retratos cristológicos en la gran pantalla, aunque paradójicamente su director fuera un ateo muy crítico con la institución eclesiástica. Otro ejemplo curioso de representación poco convencional de Jesús es la cinta soviética *Andrei Rubliov* (*Andrei Rublev*, Andrei Tarkovsky, 1966), un film histórico ambientado en la Rusia de principios del siglo XV a través de las vivencias del gran artista del que toma el título, y que en uno de los episodios evoca una escena de la pasión en un paisaje nevado poco ortodoxo con la tradición cristiana. Otra representación muy poco usual de Jesús la encontramos en la coproducción entre Francia, Alemania e Italia *La Voie lactée* (*La vía láctea*, Luis Buñuel, 1969), en la que el gran cineasta aragonés, siempre interesado en la religión, pero a su heterodoxa manera, retrató en una secuencia a un Jesús muy informal, irreverente e incluso cómico, interpretado esta vez por Bernard Verley.

En la década de 1970 merecen ser destacados dos ejemplos muy novedosos de la representación de Jesús en la pantalla realizados en Estados Unidos que partieron del género musical y fueron estrenados el mismo año. Uno es *Jesus Christ Superstar* (*Jesucristo Superstar*, Norman Jewison, 1973), de enorme éxito en taquilla y gran influencia posterior no solo en el audiovisual; basado en la obra escénica homónima de 1970 de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, recreaba los últimos momentos en la vida de Jesús, interpretado por un Ted Neeley que remitía de nuevo al modelo anglosajón de cabellos y ojos claros, mostrando una cercanía tamizada por el planteamiento de los números musicales, pero con gran fuerza interpretativa. El otro es bastante menos conocido, pero igualmente novedoso y heterodoxo, *Godspell* (David Greene, 1973), que adaptaba el Evangelio de Mateo con ambientación contemporánea en Nueva York, y en la que Victor Garber

¹³ Gubern, 2005, 109.

interpretaba a un moderno Jesús en clave *hippy* con vestuario y caracterización sorprendentes.

En un contexto cercano al estreno de la primera película que centra el estudio de este texto encontramos dos retratos audiovisuales de Jesús con planteamientos muy diferentes. Por una parte, y aunque no sea un producto creado para la gran pantalla, merece ser mencionada la miniserie televisiva coproducida entre Reino Unido e Italia *Jesus of Nazareth / Gesù di Nazareth* (*Jesús de Nazaret*, Franco Zeffirelli, 1977); a pesar de estar cronológicamente lejos de las obras cristológicas clásicas del Hollywood dorado, puede ser considerada como su deudora y heredera, como otra obra audiovisual canónica en cuanto a su representación idealizada de Cristo; de hecho, resulta reseñable que su imagen del actor Robert Powell sirvió de modelo desde entonces para representaciones sacras de la Iglesia católica como estampas o postales impresas. Con una perspectiva diametralmente opuesta, la comedia estadounidense *History of the World, Part I* (*La loca historia del Mundo*. Mel Brooks, 1981) narra episodios paródicos ambientados en distintos momentos históricos, apareciendo en el de trasfondo romano una peculiar y divertida Última Cena en la que John Hurt interpretaba a Jesús.

3. La subversión cómica según Monty Python

La película británica *Monty Python's Life of Brian* necesita poca presentación, puesto que se ha ganado un puesto muy importante en la filmografía mundial. Considerada como una de las grandes comedias de todos los tiempos y convertida en un fenómeno de masas de recurrente revisión por públicos de todo el mundo, es también una película de recreación histórica y temática bíblica, ambientada en los tiempos del Nuevo Testamento. Sus creadores fueron el grupo humorístico británico Monty Python: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones y Michael Palin. Entre los seis escribieron el guion y se encargaron de interpretar a unos cuarenta personajes, siendo acompañados en el reparto por colaboradores habituales suyos y algún que otro ilustre intérprete. Terry Jones ejercería como director, mientras que Terry Gilliam lo haría como diseñador de producción, además de

crear los títulos de crédito y dirigir un par de escenas.

La película era el segundo largometraje con argumento de los Python, tras *Monty Python and the Holy Grail* (*Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores*, Terry Gilliam y Terry Jones, 1975). El grupo había nacido diez años antes cuando sus seis integrantes se unieron para realizar la mítica serie de *sketches* cómicos de la BBC *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974). En ella ya dejaron grandes muestras de un sentido del humor fino, sarcástico, inteligente, surrealista y basado en el absurdo que resultó extremadamente influyente con posterioridad y que les catapultó a la fama mundial. Sus números cómicos no estaban exentos de una importante carga crítica, por lo que no cesaron en su empeño de parodiar en la serie toda clase de temas, ya fueran sociopolíticos o religiosos, siendo especialmente significativo y famoso su *sketch* de la Inquisición Española.

La idea de *Life of Brian*¹⁴ surgió durante la promoción de su primer largometraje en Amsterdam en 1976, según ellos mismos cuando advirtieron que nadie había hecho comedia bíblica hasta entonces. Tras decidir abordar el proyecto, los seis se reunieron durante dos semanas en Barbados para desarrollar el guion de manera conjunta. De vuelta en el Reino Unido el proyecto empezó a generar reticencias por su contenido y a punto estuvo de cancelarse poco antes de empezar el rodaje, cuando el dirigente de EMI Bernard Delfont leyó el guion y pensó en los grandes problemas que acarrearía por posible blasfemia¹⁵. El grupo decidió moverse para buscar financiación y algunos de sus miembros se desplazaron a Estados Unidos para contactar con otros productores. Y allí se encontraron con el inesperado respaldo económico de George Harrison, antiguo miembro del grupo musical *The Beatles*, que hipotecó sus bienes inmuebles en Hollywood y Londres para conseguir el dinero necesario, unos cuatro millones de dólares. Según bromea Eric Idle, con

¹⁴ Algunos datos sobre el proyecto y la gestación de la película provienen de las declaraciones de los miembros de Monty Python recogidas en los extras en la Edición Especial 30 Aniversario en DVD, editada por Inversiones Derechos Audiovisuales (Barcelona).

¹⁵ "No quiero que la gente vaya diciendo que me cachondeo del puto Jesucristo" (extraído de los mencionados extras).

esta decisión Harrison compró la entrada más cara de la Historia del Cine, pero en realidad a él y a su riesgo financiero le debemos esta gran película. El rodaje se llevaría a cabo finalmente en estudios en el Reino Unido y en exteriores de Túnez, donde se aprovecharon decorados, localizaciones e incluso figurantes de la mencionada miniserie televisiva *Jesus of Nazareth*. La película se estrenó en Estados Unidos el 17 de agosto de 1979, en Reino Unido el 8 de noviembre del mismo año y en España, el 29 de octubre de 1980. En cuestiones económicas, fue un gran éxito que multiplicó en taquilla su presupuesto hasta llegar a veinte millones de dólares de recaudación. Y ha sido objeto de múltiples reestrenos en salas comerciales en varias ocasiones, convirtiéndose en una producción de culto muy alabada.

Life of Brian marcó un antes y un después en el cine bíblico por su planteamiento novedoso. Otras películas anteriores habían tratado la figura de Jesús de manera tangencial o desde una perspectiva externa e indirecta, como las mencionadas *The Robe*, *El beso de Judas*, *Ben-Hur* o *Barabbas*. Pero los Monty Python le dieron un nuevo sentido a esta tangencialidad, mostrándole solo en un par de ocasiones y de manera respetuosa. La primera es en la secuencia inicial antes de los títulos de crédito, después de la descacharrante equivocación de los Reyes Magos al visitar y adorar al protagonista, Brian Cohen, en lugar de hacerlo en el pesebre del Mesías, que aparece de manera estilizada y desde lejos, al estilo de las escenas cinematográficas clásicas. La segunda es justo después de los créditos iniciales, durante la escena del Sermón de la Montaña, donde se puede ver al actor Kenneth Colley¹⁶ como un Jesús ya maduro proclamando las Bienaventuranzas en voz alta, pasando desde un plano de cuerpo entero a uno lejano mediante el *zoom* de la cámara.

La subversión de la película respecto al cine bíblico-cristológico anterior no fue por lo tanto mostrar a Jesús de manera fugaz y respetuosa,

una decisión que ya se había visto en numerosas películas precedentes. Su planteamiento novedoso fue centrar la narración en la vida de un personaje paralelo, Brian Cohen, y que este protagonizara a lo largo del metraje diversas escenas que normalmente se asocian a la vida y la pasión de Cristo. No hay por tanto una intencionalidad expresa de ridiculizar a Jesús, un personaje que en cualquier caso ya no aparece en la película después del mencionado Sermón de la Montaña. El argumento se apoyaba pues en esta trama paralela a la tradicional asociada a Jesús, en la cual lo que le sucede a Brian responde siempre a equívocos y deriva en una serie de desdichas terribles que solo pueden explicarse desde la comedia. A lo largo del metraje Brian es adorado por error por los Reyes Magos, es apresado por los romanos una primera vez tras una misión de sabotaje fallida, escapa milagrosamente de una muerte segura al ser recogido por una nave especial alienígena, predica haciéndose pasar por profeta para no ser de nuevo arrestado, es entonces considerado erróneamente como Mesías y seguido por una turba de fieles cegados por su fanatismo, es después arrestado de nuevo por los romanos y condenado a morir crucificado y, a pesar de ser indultado, no puede ser liberado tras el equívoco causado por un tipo bromista en el propio lugar de la crucifixión. Todo este planteamiento de los hechos paralelos protagonizados por Brian tiene por tanto muy poco que ver con un ataque directo a la figura de Cristo y se limita a la parodia y la comicidad, a buscar la sonrisa o la carcajada en el espectador.

Pueden rastrearse otras subversiones en la cinta en forma de modificaciones paródicas de personajes y hechos del Nuevo Testamento, sin necesidad siquiera de implicar a Jesús. Por ejemplo, los Reyes Magos llegan a golpear a la madre de Brian cuando se dan cuenta de su error al adorar al recién nacido equivocado. El Sermón de la Montaña pierde su solemnidad cuando la dificultad de los personajes cercanos a Brian y a su madre para escuchar las palabras de Jesús deriva en una pelea. En la película no hay un Judas Iscariote, pero sí una Judith Iscariot que no traiciona a Brian, sino que se enamora física (y sobre todo ideológicamente) de él. Poncio Pilato es un romano irascible con problemas de

¹⁶ Colley interpretó justo después al Almirante Piett en *Star Wars - Episode V: The Empire Strikes Back* (*El imperio contraataca*, Irvin Kershner, 1980) y repetiría papel en *Star Wars - Episode VI: Return of the Jedi* (*El retorno del Jedi*, Richard Marquand, 1983).

expresión oral que no llega a condenar a Brian ni realiza el acto simbólico tantas veces visto en la pantalla de lavarse las manos, sino que le indulta. De hecho, la tradición neotestamentaria del indulto de Barrabás se convierte en esta película en un equívoco divertido que, además, homenajea a la ilustre superproducción histórica (de trasfondo simbólico cristológico) *Spartacus* (*Espartaco*, Stanley Kubrick, 1960), cuando se pregunta quién es Brian y todos los crucificados se identifican como él para ser liberados, como finalmente ocurre con un bromista¹⁷. El propio momento de la Crucifixión da un enorme vuelco en esta película y pierde su estereotipada solemnidad cuando comienza a sonar la canción compuesta por Eric Idle, *Always Look on the Bright Side of Life*, que marca el contrapunto vitalista a un momento tradicionalmente tan duro en el cine cristológico.

Es más, *Life of Brian* comporta también otras críticas que van más allá de Jesús o del propio Cristianismo. Por ejemplo, algunas se vierten de manera directa hacia la religión judía, como la parodia de la pena de muerte por lapidación en la famosa escena en la que las mujeres asistentes al acto usan barbas postizas para saltarse la prohibición de que estén allí, mientras que las razones religiosas para ejecutar semejante pena capital se vuelven contra el propio religioso oficiante, que es considerado blasfemo por una cuestión realmente estúpida al explicar de manera literal las razones de la condena del reo; de hecho, la situación es tan absurda que, al final de la escena, los soldados romanos presentes muestran su incredulidad frente a semejante despropósito. El propio mesianismo de la religión judía es criticado y parodiado en la escena en la que la turba de fanáticos espera las palabras de Brian al pie de su balcón, cuando su madre protagoniza una frase ya mítica en el imaginario de los Monty Python, proclamando que su hijo “no es el Mesías, sino un sinvergüenza”¹⁸. Otro detalle repetido a lo largo de la película y que incide en parodiar el

judaísmo es el uso de la kipá, que traspasa lo preceptivo para convertirse en algo muy exagerado, llevado al extremo de que Brian y otros condenados la llevan puesta incluso durante su crucifixión. A caballo entre el judaísmo y el incipiente cristianismo, la escena que fue considerada por los Monty Python como la más susceptible de causar rechazo religioso es la del ex leproso que, paradójicamente, se queja por no poder pedir limosna como de costumbre tras haber sido sanado, un lamento proferido con una frase muy controvertida en la que tildaba a Jesús, causante del milagro, como un “puñetero bienhechor”¹⁹. Sin abandonar la parodia de las creencias en general, otra de las críticas más interesantes de la película se refiere a los fanatismos y a las polémicas suscitadas en el nacimiento de las religiones con las herejías, sectas o desviaciones de los dogmas mayoritarios; esta crítica tiene lugar durante las escenas en las que la turba persigue a Brian tras su predicación inventada que le hace ser considerado como Mesías, cuando aparece por ejemplo una controversia entre una calabaza y una sandalia como símbolos religiosos a los que rendir culto, o la incongruente afirmación de uno de los seguidores de que sabe que Brian es el elegido porque ha seguido a muchos.

La propia subversión del cine bíblico protagonizada por *Life of Brian* trasciende el ámbito religioso para centrarse en aspectos históricos y sociopolíticos, ya que algunas situaciones y diálogos situados en esa Judea del siglo I recreada son proyecciones de la actualidad británica u occidental en la década de 1970. Por ejemplo, la inclusión de los derechos inalienables del individuo en la reunión del Frente Popular de Judea cuando Stan proclama su condición de transgénero y quiere a partir de entonces sentirse mujer y que le llamen Loretta, un discurso muy avanzado a su tiempo contra la opresión que no era una simple mofa, sino que marcó un verdadero hito en un tiempo en el que la libertad sexual tenía aún mucho camino por recorrer. También las denominaciones de grupos políticos antiimperialistas (Frente Popular de Judea, Frente Judaico Popular, Frente del Pueblo Judaico, etc.) parodian la atomización de formaciones revolucionarias y de izquierdas, muchas veces separadas por razones peregrinas,

¹⁷ El repetido “I’m Spartacus!” de la cinta de Kubrick se convierte aquí en “I’m Brian!” “No, I’m Brian.” “I’m Brian and so’s my wife”.

¹⁸ “He’s not the Messiah; he’s a very naughty boy”. Esta frase daría nombre al espectáculo escénico en directo de los Monty Python derivado de su reunión en 2009, veinte años después de la muerte de Graham Chapman: *Not the Messiah (He’s a very naughty boy)*.

¹⁹ “You’re cured mate.’ Bloody do-gooder!”

confusiones ideológicas mínimas o narcisismo; es más, se les hace chocar en sus agendas políticas confluyentes en la escena de la misión de secuestro en el palacio de Pilatos, desbaratada precisamente por las rencillas entre ellos y por no hacer frente unidos a su enemigo común (los romanos) como proclama Brian. Hay lugar también para criticar al duro sistema educativo británico por el que pasaron cinco de los seis miembros del grupo cómico²⁰, y en el cual se primaba el aprendizaje a toda costa, incluso mediante el sufrimiento; la escena en la que un centurión reprende a Brian por realizar pintadas contra la dominación romana con un latín incorrecto incide en ese aprendizaje por encima del propio atentado a los muros del palacio, que queda como algo accesorio frente a la propia lección lingüística que, además, se solventa con repetir cien veces la frase correcta: “Romanos, marchaos a casa”²¹. Las críticas al imperialismo romano proferidas por Reg, líder del Frente Popular de Judea, son otra parodia sobre el verdadero fondo de las reivindicaciones políticas, que en su persona adquieren la categoría de absurdo cuando en una reunión es interpelado por otros miembros sobre las ventajas que ha traído la ocupación romana para la sociedad de Judea (educación, seguridad, servicios esenciales, transporte e incluso el vino), mientras él sigue reprochando ciegamente que los romanos no han hecho nada por ellos. La propia incongruencia de este Frente Popular de Judea llega a un punto extremo cuando Judith pide que rescaten a Brian de su condena a la crucifixión y, tras un enredo burocrático inane, el grupo político demuestra su inmovilismo plantándose frente a la cruz con palabras vacías de agradecimiento y cantando la popular canción “Porque es un muchacho excelente”²². Por cierto, la profusión de saludos entre los romanos con la frase *Hail, César* demuestra tanto una mofa contra el imperialismo romano como su identificación con el del Tercer Reich. Por último, la polémica entre los crucificados porque no se les segrega por razón de nacionalidad o religión

es llevada al absurdo y brillantemente desmontada y resuelta cuando un soldado romano pide a quien quiera cambiar de lugar que levante la mano, una empresa a todas luces imposible para quienes las tienen clavadas o atadas a la cruz.

4. La subversión dramática según Martin Scorsese²³

La producción dramática estadounidense *The Last Temptation of Christ* es uno de los títulos que más polémica ha generado en las últimas décadas en el cine mundial. El revuelo comenzó incluso antes de su rodaje y se debe a su peculiar y subversivo retrato de la vida y pasión de Jesús de Nazaret. Se trata del undécimo largometraje de ficción en la carrera de Martin Scorsese, un cineasta por entonces ya reputado y reconocido, con una carrera que aún continúa y que está plagada de éxitos de crítica y público, de premios a nivel internacional y de reconocimientos por otras labores igualmente importantes, como su firme apuesta por la preservación del patrimonio fílmico e incluso del urbanístico en el caso de su amado barrio de Little Italy, al sur de Manhattan.

El hecho de que Scorsese abordara una producción cristológica no es para nada casual, teniendo en cuenta para empezar que este neoyorquino proviene de una familia italoamericana de origen siciliano, que fue educado en la fe católica y que incluso mostró en su juventud cierta vocación sacerdotal, que declinaría para dedicarse definitivamente al Cine. El sentimiento religioso ya había estado presente antes de realizar *The Last Temptation of Christ* en algunas de sus películas de ficción, como su ópera prima, *Who's that knocking at my door* (*¿Quién llama a mi puerta?*, 1967), en la que se hacen patentes diversas imágenes religiosas en las escenas de interior, incluyendo una escena en la Vieja Catedral de San Patricio de Nueva York²⁴ en la que el protagonista busca respuestas a sus tribulaciones. Su tercer largometraje de

²⁰ La excepción es Terry Gilliam, el único miembro no británico (estadounidense).

²¹ “Romani ite domum”, adaptación en latín de una proclama tan famosa y repetida como “Yankee go home”.

²² “For he’s a jolly good fellow”.

²³ Para ampliar los datos biográficos de Scorsese y lo concerniente a esta película, ver: Dávila Vargas-Machuca, 2017; Dávila Vargas-Machuca, 2020.

²⁴ Inmortalizada por Scorsese como homenaje al lugar en el que asistía a los servicios religiosos en su infancia y juventud, cuando vivió con su familia en Little Italy.

ficción, *Mean Streets* (*Malas calles*, 1973), también muestra una escena similar en el mismo lugar de culto, además de un rodaje *in situ* del bullicio durante las fiestas en Little Italy en honor de San Gennaro. Scorsese ha aportado referencias religiosas puntuales a lo largo de su carrera y con posterioridad a la cinta que nos ocupa, creando personajes o películas con un marcado sentido cristiano católico, como el sacerdote irlandés al inicio de *Gangs of New York* (2002), cuya muerte es simbólicamente una redención inspirada en la pasión de Cristo, o su retrato de las dificultades y la persecución de jesuitas portugueses en el Japón del siglo XVII en *Silence* (*Silencio*, 2016), una cinta que profundiza en un tema muy interesante para un católico confeso como él, la propia fe cristiana.

Durante su formación universitaria en Cine, mucho antes de realizar *The Last Temptation of Christ*, Scorsese quedó conmovido por el naturalismo de la representación de Jesús en *Il Vangelo secondo Matteo* de Pasolini, lo que le animó a pensar en realizar en el futuro su propia película cristológica²⁵. Planteado ya el interés, el impulso definitivo para decidirse a llevarlo a cabo tuvo lugar durante el rodaje de su segundo largometraje de ficción, *Boxcar Bertha* (*El tren de Bertha*, 1972). Su protagonista, la actriz Barbara Hershey, le dio un ejemplar de la novela *O Teleftéos Pirasmós* (*La última tentación*), escrita por el cretense Nikos Kazantzakis (1883-1957), uno de los escritores griegos modernos más conocidos, con algunas de sus obras adaptadas anteriormente al Cine²⁶. Kazantzakis mantuvo un constante interés en la religión y en la lucha interior del individuo entre lo material y lo espiritual, lo que le llevó a obsesionarse con la figura de Cristo como prueba de esta dicotomía, pero desde una postura mística heterodoxa que no era atea, pero sí rechazaba la postura oficial de la Iglesia, y que tuvo su eco en muchas de sus

²⁵ Scorsese, 2005, 229.

²⁶ La producción franco-italiana *Celui qui doit mourir* (*El que debe morir*, Jules Dassin, 1957) adaptó su novela *O Iristós xanastavrónete* (*Cristo de nuevo crucificado*, 1948), y más conocida y exitosa fue la greco-estadounidense *Zorba the Greek* (*Zorba el griego*, Michael Cacoyannis, 1964), a partir de su novela *Bíos ke politía tu Alexi Zorbá* (*Vida y hechos de Alexis Sorbás*, 1946). Posteriormente, el *biopic* greco-francés *Kazantzakis* (Yannis Smaragdís, 2017) adapta en parte su obra *Anaforá ston Greko* (*Informe al Greco*, 1961). Para más información sobre estas tres adaptaciones: López Jimeno, 2020; Valverde García, 2020; González Vaquerizo, 2020.

obras. *O Teleftéos Pirasmós* fue su heterodoxa y moderna lectura de la vida y la pasión de Jesús, una obra que completó en 1951 y que pudo ser editada en Suecia y Noruega en 1953. Pero los problemas comenzaron cuando fue incluida en 1954 por el papa Pío XII en el *Index librorum prohibitorum*, la lista de libros prohibidos por la Iglesia creada en el siglo XVI y vigente hasta 1966, lo que causó por ejemplo el retraso de su salida en Grecia, donde se editaría finalmente en 1955. Su gran impacto derivó en un escándalo generalizado proclamado desde diversos poderes religiosos (y no únicamente cristianos), que criticaban la libertad con la que Kazantzakis se había basado en los evangelios canónicos, así como su peculiar y heterodoxo retrato de Cristo, alejado de los dogmas establecidos.

Scorsese quedó impactado por la novela de Kazantzakis y ha llegado a declarar que nunca podrá agradecerle lo suficiente a Hershey que le hubiera descubierto el libro²⁷, por lo que no es de extrañar que posteriormente ella participara como uno de los nombres principales del reparto²⁸. El enfoque ficticio sobre la vida de Jesús que le aportó el escritor cretense le permitiría abordarlo desde esa dicotomía humano-divino que a él también le interesaba²⁹, para así poder retratarle más humano y cercano al mundo actual y plasmar en la pantalla esos sentimientos de culpa y redención tantas veces repetidos por diversos personajes a lo largo de su filmografía³⁰. Unos diez años después de tomar contacto con la novela, Scorsese comenzó a dar forma al proyecto cuando le encargó su adaptación al guionista Paul Schrader, que ya había trabajado con él en *Taxi Driver* (1976) y *Raging Bull* (*Toro Salvaje*, 1980)³¹. En 1983 la productora Paramount aceptó un presupuesto de doce millones de dólares y un plan de trabajo de tres meses, pero por razones económicas y logísticas al plantear localizaciones en Israel canceló el proyecto solo una semana antes del comienzo del rodaje, con mucho trabajo de

²⁷ Scorsese, 2005, 229.

²⁸ Al parecer la intención de Hershey en 1972 era que su pareja por entonces, David Carradine (coprotagonista de *Boxcar Bertha*), pudiera interpretar a Jesús cuando la película se rodara. Fernández Valentí, 2008, 69.

²⁹ Scorsese, 2005, 229.

³⁰ Monterde, 2000, 354.

³¹ Posteriormente trabajaría por última vez a sus órdenes en *Bringing Out the Dead* (*Al límite*, 1999).

preproducción ya realizado³². Además, la Paramount había recibido presiones de diversas organizaciones religiosas cristianas para cancelar una película de supuesto contenido blasfemo³³, así como el boicot de un importante exhibidor de cine y televisión³⁴. En el Festival de Cannes de 1986³⁵ se planteó un nuevo proyecto para realizarla, pero el posible uso de dinero público francés en él desató una nueva polémica desde ámbitos eclesiásticos³⁶. Finalmente, la productora Universal accedió a llevarla a cabo en 1987, pero con la mitad de presupuesto que en 1983 y solo dos meses de trabajo. El reparto principal estaría encabezado por Willem Dafoe³⁷, Harvey Keitel y Barbara Hershey, a los que se sumaron algunos nombres ilustres como Irvin Kershner o David Bowie. El rodaje se inició por fin en septiembre de 1987³⁸ y se realizó íntegramente en diversas localizaciones en Marruecos³⁹. La cinta se estrenó en el Festival de Venecia el 7 de septiembre de 1988, poco antes de pasar a pantallas de (casi) todo el planeta y de causar un gran revuelo a nivel mundial que no le impidió recaudar algo más de sus definitivos siete millones de dólares de presupuesto.

The Last Temptation of Christ supuso también una subversión de las características clásicas del cine bíblico anterior. Por ejemplo, en temas estéticos, sus localizaciones en ruinas y su puesta en escena naturalista le alejaban de películas cristológicas anteriores mucho más idealizadas, pero sí remitían a la influencia que Scorsese recibió de *Il Vangelo secondo Matteo*. Además, el propio rodaje en Marruecos añadía aspectos

alejados de la tradición estética judía y más cercanos a lo árabe o a lo beréber, como puede comprobarse en la escena de las bodas de Caná o en los tatuajes que Barbara Hershey había añadido personalmente a su personaje de Magdalena⁴⁰. Precisamente la interpretación de Hershey, marcada por la sensualidad y unos sentimientos muy potentes, daría lugar a uno de los personajes menos canónicos y más polémicos de la película⁴¹, partiendo de un supuesto romance de juventud con Jesús solo mencionado, pero del cual ella saldría muy dolida por haber sido rechazada según los designios de Dios, y que al parecer sería la causa de que se dedicara a la prostitución⁴². El papel de Harvey Keitel como Judas se aleja de los cánones cinematográficos y religiosos, partiendo de la influencia del texto apócrifo del *Evangelio de Judas* y del propio pensamiento de Kazantzakis para mostrarse como un personaje moderno, lleno de rabia y con un protagonismo mayor de lo usual, que quizá le acercaba al Judas del musical *Jesus Christ Superstar*. En la cinta de Scorsese Judas es el apóstol más importante y quien guía a Jesús y confía en su revolución, y solo llega a traicionarle a regañadientes cuando se lo pide expresamente para terminar con su sufrimiento, por lo que el Iscariote se convierte en el agente más importante de la pasión de Cristo⁴³. Y si hay un personaje novedoso a destacar por encima de los demás, ese es el Jesús interpretado por Willem Dafoe, un actor que mantenía unas características anglosajonas que le acercaban a los tipos del Hollywood clásico⁴⁴, pero con una novedosa naturalidad humana retratada directamente, desde cerca con primeros planos de gran expresividad y potencia agresiva en algunos momentos, y desde dentro con voces en *off* para sus propios pensamientos y emociones⁴⁵. La clásica tibieza de cintas precedentes es superada en diversas escenas protagonizadas

³² Por ejemplo, el vestuario fue aprovechado parcialmente para *King David* (*Rey David*, Bruce Beresford, 1985). Fernández Valentí, 2008, 70.

³³ Sotinel, 2010, 47; Monterde, 2000, 346.

³⁴ Monterde, 2000, 347.

³⁵ Allí ganó Scorsese el premio al Mejor Director por su película *After Hours* (*¡Jo, qué noche!*, 1985).

³⁶ Fernández Valentí, 2008, 74.

³⁷ Cuando Aidan Quinn, el preferido de Scorsese para el papel protagonista, tuvo que declinar por problemas de agenda, el director apostó por Dafoe, una decisión propiciada por la gran impresión que le causaron sus papeles en *Vivir y morir en Los Ángeles* (*To Live and Die in L.A.*, William Friedkin, 1985) y, sobre todo, en *Platoon* (Oliver Stone, 1986). Monterde, 2000, 351; Sotinel, 2010, 51.

³⁸ Sotinel, 2010, 51; Fernández Valentí, 2008, 82.

³⁹ Monterde, 2000, 350.

⁴⁰ Fernández Valentí, 2008, 82.

⁴¹ La Magdalena de la película recogía las ideas de carnalidad y sexo creadas por Kazantzakis en la novela. Vilela Gallego, 2015, 94-97.

⁴² Monterde, 2000, 360

⁴³ Monterde, 2000, 366.

⁴⁴ Por ejemplo, ojos azules y cabello (y pubis) pelirrojo. Gubern, 2005, 117.

⁴⁵ Burnette-Bletsch, 2019, 153.

por Jesús, como sus autoflagelaciones o el impresionante acto de arrancarse el corazón para presentárselo a los apóstoles. Pero sobre todo hay una cruda y directa representación de la pasión, que culmina con una crucifixión de gran realismo y detallismo en cuanto a los gestos de sufrimiento, la sangre, el sudor o la propia postura en la cruz⁴⁶.

Pero la principal subversión que planteó la cinta de Scorsese fue precisamente esa última tentación de su título y el de la novela de Kazantzakis. Si anteriormente la película había ido retratando los hechos de la vida y la pasión de Jesús de una manera libre, pero esencialmente cercana a las líneas principales de los evangelios canónicos, en la escena de la crucifixión tiene lugar un tremendo giro de guion planteado de forma tan fluida y natural que no se resuelve y desvela hasta el mismísimo último plano del metraje. La aparición de un ángel de la guarda de estética femenina que quita los clavos del cuerpo de Jesús y le desciende de la cruz mientras los presentes no parecen advertir la maniobra rompe de repente con los cánones cristológicos vistos hasta entonces en el Cine. Al igual que ocurriera con Abraham e Isaac, el ángel salva a Jesús por mandato divino, comprendiendo este que su sufrimiento hasta entonces ya ha sido suficiente y que sus dudas sobre si era realmente el Mesías han sido disipadas definitivamente.

Jesús parece transportarse entonces a un mundo nuevo y más amable, en el cual puede iniciar una vida normal y por fin casarse con Magdalena para formar una familia, yaciendo ambos como pareja ya desposada en una de las escenas más impactantes, polémicas y alejadas de la ortodoxia cristiana⁴⁷. Pero Dios mata a Magdalena cuando estaba embarazada de Jesús y este entra en cólera, aunque el ángel le recuerda que hay más mujeres con las que rehacer su vida, como María, la hermana de Lázaro. Jesús forma una familia con María y conforme pasa el tiempo el ángel incluso le aconseja que yazca con Marta, la hermana de María, obviando el hecho de que esa unión sería adulterio. Llegado a la senectud, Jesús se arrepiente de sus errores y de haber buscado a Dios por caminos erróneos, pero se encuentra entonces con un personaje que ya

⁴⁶ Esta novedosa iconografía de la crucifixión se basó en los hallazgos arqueológicos en la necrópolis de Fivat ha-Mivtar en Jerusalén, en el año 1968. García Iglesias, 1995, 27-30.

⁴⁷ Monterde, 2000, 360.

apareció fugazmente durante su pasión, el zelote Saúl, convertido ahora en el apóstol predicador Saulo/Pablo. Su discurso sobre la divinidad de Jesús, su condición mesiánica, su crucifixión y su posterior resurrección para redimir los pecados de la humanidad causan la indignación del Jesús anciano, quien le reprocha sus mentiras y le da pruebas de su apacible vida mundana tras haber descendido de la cruz por no ser realmente el Mesías. Pero a Pablo le son indiferentes las quejas de Jesús y justifica su predicación en una exageración interesada que pueda dar esperanza a la gente infeliz.

Pasado el tiempo, Jesús es acompañado en su lecho de muerte por algunos apóstoles, y la situación se tensa cuando aparece Judas y le acusa por no haberse sacrificado y haber traicionado su revolución, mientras el mundo se consume en llamas y muerte. Jesús reacciona entonces ante las palabras de Judas y comprende que el diablo le sometió a una última tentación antes de morir en la cruz, ofreciéndole en forma de ángel de la guarda todo lo que no pudo tener en vida por haber seguido el plan de Dios. Jesús retorna en ese momento a la cruz en el Gólgota y comprende que ha tenido una visión prolongada, un paréntesis que ha podido superar. Entiende y acepta que realmente es el Mesías y fallece alegre y pletórico en la cruz, comprendiendo que su misión divina se ha consumado⁴⁸. Todo este paréntesis era una crítica de Kazantzakis a la distorsión del mensaje de Jesús por la institución de la Iglesia⁴⁹, demostrando que su condición de Mesías redentor de la humanidad no tenía por qué tamizarse a través de las exageraciones de Pablo. Y ahora Scorsese recogía de la novela esta subversiva relectura de los dogmas establecidos para plasmarla en pantallas de todo el mundo.

5. Distorsiones en el cine cristológico de las últimas décadas

La subversión cómica de los Monty Python en paralelo a los hechos de la pasión de Cristo o la naturalidad dramática del retrato de Jesús en la película de Scorsese han tenido en mayor o

⁴⁸ "It is accomplished" (extraído de la película).

⁴⁹ El personaje de Pablo era para Kazantzakis un símbolo de la propia institución eclesíastica que le permitió criticar la construcción interesada de los dogmas del Cristianismo en sus primeros siglos de existencia, Y Scorsese respeta esta condición en la película. Vilela Gallego, 2015, 89.

menor medida su eco en otras producciones cristológicas posteriores. Son varios los ejemplos en el nuevo milenio que surgen en un contexto favorable a las recreaciones cinematográficas de la Antigüedad, sobre todo tras el gran éxito de *Gladiator* (Ridley Scott, 2000)⁵⁰.

Uno de los títulos más destacables en el cine cristológico de las últimas décadas es la cinta estadounidense *The Passion of the Christ* (*La Pasión de Cristo*, Mel Gibson, 2004), una película ambiciosa y valiente que recrea la pasión de Cristo (interpretado por James Caviezel) reforzando su afán historicista al rodar los diálogos en arameo y latín⁵¹, pero dejando para la posteridad una brutalidad visual que se recrea en demasía en un planteamiento cercano al *gore* y hace del sufrimiento corporal un espectáculo⁵², marcando un hito que tiene pocos ejemplos similares hasta el momento⁵³; tampoco hay que olvidar un aspecto muy negativo relacionado con la postura cristiana ultraconservadora de su director, el recurso a un maniqueísmo y un antisemitismo extremos, que sobrepasan los discursos de otras películas precedentes. Otro ejemplo mucho más modesto en términos de producción y éxito de público o crítica es la película española *The Disciple / El discípulo* (Emilio Ruiz Barrachina, 2010), que se basa en diversos textos apócrifos para presentar a un Jesús bastante subversivo y heterodoxo (interpretado por Joel West) que se despoja de sus aspectos divinos y se postula como líder de una revuelta contra Roma⁵⁴. Peculiar resulta también el retrato de las tentaciones en el desierto reflejado en la estadounidense *Last days in the desert* (*Últimos días en el desierto*, Rodrigo García, 2015), con Ewan MacGregor en el papel de Jesús. Y alejado de los cánones del género resulta también el recurso a actores no anglosajones para retratar a Jesús, caso del haitiano Jean-Claude La Marre en la peculiar película religiosa estadounidense *Color of the*

Cross (Jean-Claude La Marre, 2006)⁵⁵, del brasileño Rodrigo Santoro en el nuevo *remake* estadounidense de *Ben-Hur* (Timur Bekmambetov, 2016), o del neozelandés Cliff Curtis en la hispano-estadounidense *Risen* (*Resucitado*, Kevin Reynolds, 2016), la cual además se aleja de la tópica representación de la pasión y resurrección para mezclarse con una trama más cercana al género del *thriller*⁵⁶. Uno de los últimos retratos de Jesús en la gran pantalla hasta el momento de la redacción de este texto es el interpretado por Joaquin Phoenix en *Mary Magdalene* (*María Magdalena*, Garth Davis, 2018), coproducción entre Reino Unido, Australia y Estados Unidos que centra su narración en la figura de María Magdalena⁵⁷, rompiendo muchos lugares comunes del cine cristológico desde una perspectiva moderna y propia del siglo XXI en lo referente al empoderamiento femenino y una novedosa defensa de su papel clave en la pasión de Cristo.

Y, aunque estén lejos de pretensiones histórico-bíblicas, merece la pena mencionar algunas producciones de las últimas décadas que ejercen sus particulares subversiones de la figura de Cristo desde un punto de vista cómico. Una es la comedia española *Así en el cielo como en la Tierra* (José Luis Cuerda, 1995), que presenta un Cielo bastante absurdo en el que un atribulado Jesús (encarnado por Jesús Bonilla) hace patente su tristeza al sospechar que Dios, su padre (el gran Fernando Fernán Gómez), ya no le quiere y prefiere sustituirle por otro. A caballo entre los géneros de acción, comedia y terror, la alocada cinta canadiense *Jesus Christ Vampire Hunter* (*Jesucristo Cazador de Vampiros*, Lee Demarbre, 2001) retrata a un Jesús moderno (Phil Caracas) que, ayudado por un luchador mexicano enmascarado, usa el kung-fu para proteger a las lesbianas de Ottawa de unos vampiros. Por último, el cortometraje español *Fist of Jesus* (David Muñoz y Adrián Cardona, 2012) se adentra en los subgéneros de terror *gore* y zombi con grandes dosis de humor negro para presentar a Jesús (Marc Velasco) provocando un apocalipsis zombi después de resucitar a Lázaro

⁵⁰ Aguado Cantabrana, 2020.

⁵¹ Eklund, 2017, 2.

⁵² Gubern, 2005, 127.

⁵³ Recientemente ha aparecido una escena brutal y sangrienta similar en los títulos de crédito de la primera temporada de la serie televisiva española de misterio y tintes sobrenaturales *30 Monedas* (2020), creada y dirigida por el cineasta Álex de la Iglesia.

⁵⁴ Contreras Guerrero, 2012.

⁵⁵ Eklund, 2017, 11.

⁵⁶ Bermúdez, 2018.

⁵⁷ Interpretada por Rooney Mara, precisamente la pareja actual de Joaquin Phoenix.

y teniendo que hacerle frente junto a Judas, pero con poco éxito.

6. La reflexión posterior: ¿Fueron tan grandes las subversiones?

Con la perspectiva que proporciona el tiempo desde el estreno de las dos producciones que centran el análisis en este texto, se antoja necesaria una reflexión de actualidad, partiendo de las reacciones producidas en el momento de su estreno y poniéndolas en relación con los ejemplos posteriores mencionados y la realidad de nuestros tiempos.

Life of Brian no es una simple parodia, sino que comporta una crítica a las religiones en general, y no solo a la cristiana. Su argumento principal, paralelo a la vida de Jesús, intentaba precisamente no causar más problemas de los necesarios frente a los estamentos religiosos. Brian no era Jesús, sino su vecino de pesebre, y no llegaban a relacionarse directamente. A pesar de ese planteamiento irreverente de fábula paralela a los evangelios, la película fue considerada como blasfema. La irascible controversia se suscitó antes incluso de ser estrenada, mientras se montaba la película en Londres, cuando se filtró parte del guion al Comité de Espectadores del Reino Unido, un *lobby* censor cristiano que se opuso y comenzó una campaña torticera y apriorística. Primero se estrenó en Estados Unidos, el 17 de agosto de 1979, donde la primera queja vino de rabinos judíos, a los que se sumaron después protestantes y católicos, un hecho que el propio John Cleese calificó en su momento como un verdadero hito⁵⁸. Todo esto no hizo más que generar un efecto rebote que multiplicó el interés y el público potencial. Tras su estreno en el Reino Unido el 8 de noviembre de 1979, tuvo lugar una mítica tertulia televisiva en el programa en la BBC-2 de Tim Rice⁵⁹, con John Cleese y Michael Palin enfrentados al obispo católico de Southwark (Mervyn Stockwood) y a un "neo-cristiano" protestante del Comité de Espectadores (Malcolm Muggeridge); en el programa se generaron momentos de gran

⁵⁸ "We've brought them all together for the first time in two thousand years!" (extraído de los mencionados extras de la edición en DVD).

⁵⁹ Precisamente el compositor de las letras de la obra escénica en la que se basó la película *Jesus Christ Superstar*.

tensión y, mientras los opositores quedaron ridiculizados, sin argumentos de peso y con críticas vacías, Cleese y Palin, muy contrariados, le dieron la vuelta a la situación dando lecciones de Teología y explicando que no habían querido en ningún momento frivolizar con la figura de Jesús, a la que habían respetado en su película. Por cierto, en el Reino Unido obtuvo la calificación para mayores de 14 años y fue incluso prohibida en varias localidades. En otros países fue prohibida por blasfema, como en Noruega (durante un año)⁶⁰, Irlanda (hasta 1988), Italia (1991) o la República Checa (1999). El estreno en España en 1980 supuso uno de los primeros soplos de aire fresco después del franquismo y con la censura aún funcionando; se estrenó en versión original (el doblaje es posterior) y fue una de las primeras grandes ocasiones en las que la promoción se valió más del boca a boca, sin grandes aparatos de propaganda. En 2004 se reestrenó en varios países coincidiendo con la aparición de *The Passion of the Christ*⁶¹.

¿Fue tan grande la subversión de *Life of Brian*? Evidentemente sí respecto al cine cristológico, marcando un hito por salirse de los cánones y por usar la figura de Brian y sus desventuras para desmitificar la religión y al propio Jesús⁶². Viniendo de unos cómicos que se reían de todo y de todos, esta comedia se mofaba de las contradicciones y manipulaciones de las creencias religiosas, pero incidiendo más en las instituciones, los dogmas y los fanatismos que en la fe de cada individuo. Por ello estas críticas de los Monty Python son pertinentes y no se formularon desde el fanatismo, sino desde unos artistas instruidos y cultos, con argumentos de sobra para entender, separar los elementos de la religión y reconstruirlos desde el espíritu crítico. Con el añadido de que esta crítica venía dentro de una de las grandes comedias de todos los tiempos. Y, como colofón, en la escena final de la crucifixión se superaban a sí mismos marcando el contrapunto al trágico destino de Brian y los demás condenados con la brillante e

⁶⁰ Un hecho que dio lugar a que en Suecia se promocionara precisamente como una película tan graciosa que la prohibieron en Noruega.

⁶¹ Eric Idle considera que *Life of Brian* era precisamente el antídoto para la sangrienta brutalidad de la de Gibson (extraído de los mencionados extras de la edición en DVD).

⁶² España, 2009, 404-405.

imperecedera canción *Always Look on the Bright Side of Life*, cuyo mensaje positivo frente a la fatalidad se ha convertido en todo un himno universal. No es casualidad que esta canción sea uno de los temas más solicitados para las ceremonias funerarias, o que los propios Monty Python la entonaran en 1989 durante el funeral de su compañero Graham Chapman, precisamente quien dio vida a Brian Cohen.

The Last Temptation of Christ fue un proyecto personal del director Martin Scorsese y también del guionista Paul Schrader para poder expresar libremente sus objeciones y dudas religiosas frente al dogmatismo y la infalibilidad oficial de la Iglesia⁶³, y la novela de Kazantzakis les resultó perfectamente útil para ello⁶⁴. Pero no hay que olvidar que Scorsese no era para nada ateo y que, previendo posibles problemas, incluyó antes de los títulos de crédito iniciales un extracto del prólogo de la novela de Kazantzakis explicando las motivaciones del cretense⁶⁵, y un segundo texto avisando precisamente sobre la base ficticia del argumento⁶⁶. Se justificaba así su visión libre de Cristo, pero no basándose en los Evangelios, sino aprovechando la ficción contenida en la novela de Kazantzakis⁶⁷. Pero, a pesar de que Scorsese y su equipo esperaban cierta oposición a la película por el tema tratado, el estreno a partir del verano de 1988 desbordó las previsiones. Hubo oleadas de rechazo y de protestas por su contenido supuestamente herético o blasfemo, por algunos pasajes puntuales o por la propia interpretación de Willem Dafoe. E incluso condenas públicas del Papa Juan Pablo II o de Teresa de Calcuta, y un pintoresco intento en Estados Unidos de destruir

todas las copias de la película⁶⁸ que generó el efecto contrario⁶⁹. Su estreno internacional en el Festival de Venecia de 1988 tuvo que pasar por los tribunales antes de decidir su proyección⁷⁰ y contó con la oposición frontal de Franco Zeffirelli, que decidió retirar su película *Il giovane Toscanini* (*El joven Toscanini*, 1988) del certamen para no compartir programa con la de Scorsese⁷¹ e incluso profirió injustas e infundadas críticas antisemitas⁷². Estas polémicas no hicieron más que añadir interés por la película, tanto en el propio festival como en las salas italianas, donde fue un gran éxito⁷³. En el Reino Unido las noticias sobre la polémica en Estados Unidos provocaron por ejemplo la prohibición de sus carteles en el metro londinense, así como amenazas de bomba y personales a los distribuidores, pero la prensa censuró la intromisión religiosa en su exhibición y finalmente tuvo gran éxito en las salas del país⁷⁴. En Francia las reacciones negativas fueron mucho más exageradas, llegando a provocar el miedo de los exhibidores ante una campaña extremadamente violenta alentada por diversos sectores religiosos; hubo incluso resultados trágicos, como diversos atentados en salas comerciales, incluyendo algún espectador muerto⁷⁵. En España hubo protestas previas al estreno en octubre de 1988, pero sin más incidentes que manifestaciones religiosas y algunas amenazas⁷⁶, y el éxito fue similar al cosechado en Italia⁷⁷. En otros países europeos y en el resto del mundo hubo resultados muy variados, con países sin incidentes, otros en los que la calificación por edades fue un problema, otros con especificaciones y modificaciones en la cartelería o advertencias para las salas de proyección, y otros donde fue retirada de las salas e incluso prohibida⁷⁸. En

⁶³ España, 2009, 410.

⁶⁴ Fernández Valentí, 2008, 85.

⁶⁵ "The dual substance of Christ - the yearning, so human, so superhuman, of man to attain God... has always been a deep inscrutable mystery to me. My principle anguish and source of all my joys and sorrows from my youth onward has been the incessant, merciless battle between the spirit and the flesh... and my soul is the arena where these two armies have clashed and met" (extraído de la película). El texto extrae varias frases del prólogo de la novela (Kazantzakis, 2015, 127).

⁶⁶ "This film is not based upon the Gospels but upon this fictional exploration of the eternal spiritual conflict" (extraído de la película).

⁶⁷ Fernández Valentí, 2008: 86.

⁶⁸ Fernández Valentí, 2008, 83.

⁶⁹ Vilela Gallego, 2015, 70.

⁷⁰ Lindlof, 2008, 286-287.

⁷¹ Solomon, 2002, 210.

⁷² Lindlof, 2008, 286-287.

⁷³ Lindlof, 2008: 287-288.

⁷⁴ Lindlof, 2008, 289-291. Gubern, 2005, 116-117.

⁷⁵ Monterde, 2000, 353; Lindlof, 2008, 291-295.

⁷⁶ Anónimo, 1988.

⁷⁷ Lindlof, 2008, 288.

⁷⁸ Por ejemplo, en Sudáfrica se estrenó en 1998 y en Chile en 2001. Lindlof, 2008, 295-299.

general, el balance de recaudación fue bastante satisfactorio a pesar de todas estas reacciones negativas, pero el mayor y más positivo impacto fue de crítica y público en todo el mundo, lo que supuso también un nuevo impulso para Martin Scorsese⁷⁹, que sería nominado por ella en la categoría de Mejor Director para los Premios Oscar celebrados en 1989.

¿Fue tan grande la subversión de *The Last Temptation of Christ*? De nuevo la respuesta es sí en lo referente a las películas sobre Jesús de Nazaret, en esta ocasión principalmente por modernizar con libertad su figura a partir de la ficción creada por Kazantzakis en su novela. Sus dudas morales, sus temores, sus sufrimientos físicos, sus vaivenes respecto a la misión mesiánica debatiéndose entre el amor y la violencia, su amor de juventud con Magdalena, su peculiar relación con Judas... Todas ellas características muy alejadas de lo usual hasta ese momento. Scorsese retrataba un Jesús humano y falible que poco a poco recorre su camino ascendente hacia la divinidad sorteando peligros y tentaciones, incluida la última, esa pirieta narrativa tan inteligente y a la vez tan polémica, que realmente no era más que un paréntesis necesario para apuntalar la consumación de su misión divina. Pero esta imagen moderna y humanizada de Cristo no pretendía ser blasfema, por mucho que se alejara de los dogmas establecidos, sino convertirse en una reflexión libre sobre el Nuevo Testamento. Evidentemente, esto causó una feroz respuesta negativa incluso antes del estreno, lo que se antoja bastante ilógico y de un fanatismo ciego. El cineasta italoamericano aprovechaba la novela de Kazantzakis para plantear sus propias inquietudes religiosas, lo que se tradujo también en un renovado interés en la obra del cretense. Pero ninguno de ellos buscaba el escándalo, sino la reflexión, en el caso del escritor sobre la figura de Cristo como redentor de los males del siglo XX, y en el del cineasta sobre su humanización para acercar al espectador medio de finales del siglo XX una figura en muchas ocasiones demasiado aprisionada entre dogmas y alejada de la realidad. Criado en un ambiente religioso ortodoxo, Kazantzakis no paró de reflexionar acerca de la religión durante toda su vida. Criado en un ambiente católico e incluso contando con

una temprana vocación sacerdotal, Scorsese ha demostrado igualmente interés en su carrera en la religión y en los sentimientos de culpa y redención. Precisamente esta condición de ambos autores debería ser suficiente para replantearnos la polémica suscitada por sus respectivas obras, que no respondían a unas intenciones blasfemas o sacrílegas, a pesar de que así lo apreciaran en su momento amplios sectores religiosos. Ni siquiera cuestionaban la fe de los creyentes, sino que pretendían realizar una relectura en clave moderna de la figura de Cristo y de una crítica a la Iglesia.

¿Qué pensamos en la actualidad de *Life of Brian*? No sería tan subversiva como en su momento de estreno, puesto que ya han aparecido otras muchas películas cómicas e irreverentes de contenido bíblico-cristológico. ¿Se podría hacer en estos tiempos algo así? Se antoja difícil en este mundo en el que los límites del humor se han convertido en un asunto espinoso (en ocasiones mortal) y en el que asistimos a diversos condicionamientos morales tanto en la sociedad real como en la cibernética e incluso en las propias obras cinematográficas o audiovisuales en general. De hecho, algunas de las escenas eliminadas en 1979 del corte final serían hoy difíciles de insertar incluso en una comedia para el gran público, como el desarrollo ideológico del escuadrón de suicidio del Frente del Pueblo Judaico, cuya simbología y discurso xenófobo incidía en una coincidencia entre el nazismo y el sionismo. Si en su momento no quisieron incluirla para evitar problemas de distribución en un mercado tan importante como el estadounidense, en nuestros días sería ya totalmente impensable.

¿Qué pensamos en la actualidad de *The Last Temptation of Christ*? El escándalo aún se mantiene en algunos ámbitos, ya que, si *Life of Brian* puso de acuerdo a colectivos cristianos y judíos en sus críticas negativas, esta película lo consiguió además en ámbitos musulmanes. Pero el tiempo le ha dado la razón a Scorsese (y, por extensión, a Kazantzakis) por su valentía al revisar de manera crítica a un personaje que no debería ser intocable. Su ruptura de los lugares comunes del género cristológico no constituye una crítica destructiva, sino que se estableció desde el respeto y la reflexión, incidiendo en la crítica a la institución eclesiástica y no a la propia fe personal.

⁷⁹ Fernández Valentí, 2008, 88.

Las películas, como las obras de arte en general o cualquier expresión cultural del ser humano, son hijas de su tiempo. Y en los tiempos actuales estamos asistiendo a una censura ciega y brutal, basada en criterios apriorísticos sin una necesaria reflexión crítica previa. Vemos noticias sobre películas de hace mucho tiempo que ven hoy cómo se cortan algunos de sus diálogos o se modifican en nuevas mezclas de sonido, o personajes eliminados mediante técnicas digitales de precisión quirúrgica que evocan recuerdos de tácticas similares con fotografías físicas en tiempos de totalitarismos. Perdemos perspectiva, variedad y libertad con esta censura, perdemos objetos de estudio y reflexión, ponemos límites sin atender al contexto y sin pensar en las consecuencias. Reescribir o eliminar es perder muchas cosas por el camino que bien nos podrían servir, precisamente, para proyectar nuestro espíritu crítico sobre ellas y así decidir el límite entre lo que está bien y lo que está mal. Si solo tenemos lo que está “bien” según la opinión de alguien (que no tiene por qué ser la acertada), perdemos la posibilidad de reconocer qué es lo que podría estar “mal”. Eliminar ciertas cosas en aras de una pretendida “rectitud moral” o “corrección política” es algo muy peligroso que,

además, provoca pérdida de diversidad. Si hubieran pensado en algo similar en 1979 con la película de los Python o en 1988 con la de Scorsese, habríamos perdido dos grandes películas que son muy necesarias, y para nada prescindibles.

Con la perspectiva del tiempo transcurrido tras el estreno de estas dos producciones de temática cristológica, está claro que atacar sin más a quienes se salen de los discursos oficiales en el Cine es un tremendo error. Además, ya son muchas las películas posteriores que han derribado muchos muros dogmáticos en torno a Jesús y no han recibido críticas ni reacciones tan furibundas. *Life of Brian* y *The Last Temptation of Christ* son dos invitaciones para que el espectador pueda reflexionar y tenga datos suficientes para desterrar polémicas irreflexivas y ahorrar enfrentamientos. No olvidemos que, como ya dijo Eric Idle en su canción entonada por los crucificados al final de *Life of Brian*, hay que mirar siempre el lado bueno de la vida.

Referencias

- Aguado Cantabrana, O. (2020, 5 de mayo). El “efecto Gladiator” 20 años después: cine “de romanos”, Champions, memes y extrema derecha. *Proyecto ANIHO - ANIWEH Project* [Post de blog]. Recuperado el 31 de enero, 2021 de <https://aniho.hypotheses.org/2012>
- Alberich, E. (2009). *Películas clave del cine histórico*. Barcelona: Robinbook.
- Anónimo (1988, 15 de octubre). Escasos incidentes en el estreno en España de ‘La última tentación de Cristo’. *El País*. Recuperado el 31 de enero, 2021 de https://elpais.com/diario/1988/10/15/cultura/592873206_850215.html
- Bermúdez, J.A. (2018). En el nombre del hijo: diez encarnaciones singulares de Jesucristo en el cine. *FilmAnd* [Post de blog]. Recuperado el 31 de enero, 2021 de <http://filmand.es/en-el-nombre-del-hijo-diez-encarnaciones-singulares-de-jesucristo-en-el-cine/>
- Burnette-Bletsch, R. (2019). *The Last Temptation of Christ: Scorsese’s Jesus among Ordinary Saints*. In: C.B. Barnett & C.J. Elliston (eds.), *Scorsese and Religion* (pp. 151-170). Leiden/Boston: Brill.
- Contreras Guerrero, J. D. (2012, 25 de noviembre). Sobre la historicidad de la película “El discípulo” de E. Ruiz Barrachina. *Arqueohistoria crítica* [Post de blog]. Recuperado el 31 de enero, 2021 de <http://arqueohistoriacritica.blogspot.com/2012/11/el-discipulo-2010-de-emilio-ruiz.html>
- Dávila Vargas-Machuca, M. (2017). La Gran Manzana según Scorsese: de la infancia a la madurez. In: G. Camarero Gómez (ed.), *Ciudades americanas en el cine* (pp. 185-202). Madrid: Akal.
- (2020). Kazantzakis y Scorsese, dos autores frente a la controversia: La última tentación (de Cristo). *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, 2, 175-209. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9424>
- Dumont, H. (2013). *L’Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations* [version PDF augmentée et actualisée]. Paris: Nouveau Monde Editions; Lausanne: Cinémathèque Suisse. Recuperado el 29 de enero, 2021 de http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/files/assets/basic-html/index.html
- Eklund, R. (2017). Hot Jesus, Black Messiah, Suffering Son of God: How Jesus Films Shape Our Moral Imaginations. *Journal of Religion & Film*, 21(1), Article 33. Recuperado el 31 de enero, 2021 de <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/33>
- Elley, D. (1984). *The epic film. Myth and History*. London: Routledge & Kegan Paul.
- España, R. de (2009). *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T & B.
- Fernández Valentí, T. (2008). *Martin Scorsese: un infiltrado en Hollywood*. Barcelona: Carena.
- Fina, B. de (Productora), & Scorsese, M. (Director). (1988). *The Last Temptation of Christ*. Estados Unidos; Universal Pictures.
- García Iglesias, L. (1995). *La Palestina de Jesús*. Madrid: Historia 16.
- Goldstone, J. (Productor), & Jones, T. (Director). (1979). *Monty Python’s Life of Brian*. Reino Unido: HandMade Films & Python (Monty) Pictures.
- Gonzalez Vaquerizo, H. (2020). La adaptación de la Carta al Greco en el Kazantzakis de Smaragdís. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, 2, 123-140. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9422>
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- (2006). *Historia del cine*. Barcelona: Lumen.
- Kazantzakis, N. [Casandsakis, N.] (2015). *La última tentación* [trad. y ed. C. Vilela Gallego], Madrid, Cátedra.
- Lindlof, T.R. (2008). *Hollywood Under Siege: Martin Scorsese, the Religious Right, and the Culture Wars*. Lexington: University of Kentucky Press.
- López Jimeno, A. (2020). De la Pasión a la revolución. Kazantzakis reinterpretado por Dassin. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, 2, 141-160. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9471>
- Méndiz, A. (2009). *Jesucristo en el cine*. Madrid: Rialp.
- Monterde, J. E. (2000). *Martin Scorsese*. Madrid: Cátedra.
- Pinel, V. (2010). *Le cinéma muet*. Paris: Larousse.

- Scorsese, M. (2005). On Reappreciating Kazantzakis. In: D.J.N. Middleton (ed.), *Scandalizing Jesus?: Kazantzakis's The Last Temptation of Christ Fifty Years On* (pp. 229-230). New York/London, Continuum.
- Solomon, J. (2002). *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.
- Sotinel, T. (2010). *Martin Scorsese*. Paris: Cahiers du Cinéma Sarl.
- Valverde García, A. (2020). Zorba el griego o cuando Nietzsche bailó el syrtaki. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, 2, 161-174. <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9444>
- Vilela Gallego, C. (2015). Introducción. In : N. Kazantzakis [N. Casandsakis], *La última tentación* [trad. y ed. C. Vilela Gallego] (pp. 7-123). Madrid: Cátedra.