

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**PROGRAMA DE POSGRADO
FCPyS**

**EL RELATO TRÁGICO Y SUS REFERENTES MÍTICOS A
TRAVÉS DE UN FILME: LA ÚLTIMA TENTACIÓN DE
CRISTO.**

**TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRÍA PRESENTA:
CORONA TOVAR MARÍA ADRIANA**

DIRECCIÓN DE TESIS: DR. JULIO AMADOR BECH.

JUNIO 2005.

INDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1	La composición del símbolo.....	1
1.1	Los niveles de representación a través del lenguaje.....	2
1.2	El símbolo y sus funciones.....	9
1.3	El comportamiento humano simbolizado a través de las figuras ideales.....	13
1.4	Las conductas culturales de la vida simbolizada.....	17
CAPÍTULO 2	El mito: Una lección de vida.....	25
2.1	La expresión simbólica a través del mito.....	26
2.1.1	La clasificación del mito.....	33
2.2	Las funciones del mito.....	35
2.2.1	Función cognoscitiva.....	36
2.2.2	Función ontológica.....	36
2.2.3	Función psicológica y moral.....	37
2.2.4	Función social.....	39
2.3	La aplicación de las funciones del mito a través de episodios de la vida de Jesús.....	41
CAPÍTULO 3	El cine como discurso narrativo.....	47
3.1	Una aproximación al fenómeno cinematográfico.....	48
3.2	La percepción de la imagen en movimiento.....	53
3.3	El relato cinematográfico.....	59
3.4	Filmobiografía de Martin Scorsese.....	71

CAPÍTULO 4	Las analogías y los referentes míticos de la película:	
	La última tentación de Cristo.....	84
4.1	La concepción del autor.....	85
4.2	El cine religioso bíblico.....	89
4.3	La tragedia como relato.....	92
	4.3.1 Características de lo trágico en el filme La última tentación de Cristo.....	97
4.4	El relato y lo mítico de La última tentación de Cristo: Enfoque metodológico.....	101
4.5	El héroe como una representación del arquetipo del sí mismo.....	110
4.6	La iniciación y sus símbolos.....	118
4.7	El sacrificio expiatorio.....	129
CONCLUSIONES.....		143
ANEXOS.....		150
BIBLIOGRAFÍA.....		162

INTRODUCCIÓN.

El estudio del cine es tan extenso como el lenguaje de cualquier expresión humana, por sus mismas características lingüísticas. De tal modo que cuando uno se aboca a realizar una investigación sobre este medio de comunicación, se presenta el gran conflicto de cómo abordar su análisis y cómo armar el rompecabezas de un tema sobre el cual parece que todo ya está dicho. De aquí que, después de varios intentos temáticos, decidí tomar como objeto de análisis la cuestión de los mitos en el cine. Los motivos que me llevaron a realizarlo fueron:

El cine es un relato de imágenes audiovisuales y verbales, las cuales pueden conformar iconos de la cultura moderna; por ende, sus características significativas resultan ser toda una interpretación del mundo.

El fenómeno de difusión mundial de las cintas logra un impacto tan profundo en la percepción de los espectadores, que algunas películas han logrado conformarse en mitos.

Estas representaciones míticas, por lo general, han sido adjudicadas a ciertos actores, de aquí que a varias “estrellas” se les considere dentro de este rango de apreciación, lo cual no me interesó estudiar por resultar un hecho ampliamente tratado. Más bien, fue en el desarrollo de la investigación previa, que pude darme cuenta del objetivo que me atrajo para comprender una de las tantas manifestaciones del fenómeno del cine que es: cómo es que una imagen mítico-religiosa es representada con un lenguaje y un discurso diferente a los de las instituciones tradicionales.

El siguiente paso fue elegir qué imagen se iba a analizar. Después de ver algunas películas sobre el tema religioso cristiano, constaté que es la de Jesús la que más persistencia tiene en los filmes bíblicos. Concluí entonces que no deseaba abordar el cine

religioso como tal, ya que no aportaría nada novedoso a lo ya concebido institucionalmente.

Los medios de comunicación -en este caso el cine- muchas veces, se apoyan en relatos míticos y los difunden, a través de sus canales característicos, al tratar de actualizarlos con las nuevas formas de realizaciones de los directores de hoy en día. Así, ver el enfoque diferente del relato mítico, me llevó hacia el realizador Martin Scorsese y su lenguaje y discurso con respecto a la pasión de Jesús, en la película: *La última tentación de Cristo*.

Esta película es un relato cinematográfico que toma como base una narración mítica, cuya representación discursiva reside en la estructura trágica que encierra en sí misma un sentido simbólico, más que una simple suma de signos convencionales.

En esta tragedia, el personaje central es el símbolo fundamental del cristianismo, sólo que la orientación de Scorsese en este trabajo, se da a través de la visión y representación del conflicto ético de Jesús; es decir, un acercamiento más humanizado que divino. Cabe recordar que el mito hace humano a lo divino.

En todo relato trágico, se encuentra presente la figura del héroe, y en esta película, la figura arquetípica religiosa, es Jesús. Asimismo, está conformada por una serie de ritos iniciáticos (todo mito lleva implícito al rito), los cuales manifiestan el crecimiento espiritual de dicho héroe, como un proceso de toma de conciencia, para aceptar finalmente su destino divino.

El héroe tiene una búsqueda, se plantea una meta, y para llegar a ella tiene que superar los obstáculos que lo ponen a prueba para aprender un nuevo conocimiento tanto intelectual como espiritual. Esas luchas son ejemplos que enseñan el potencial del ser humano. En este caso, Jesús tiene que vencer sus propios demonios interiores para convertirse en un héroe mítico.

Por lo anterior, se está ante la estructura de una tragedia de sublimación, debido a que se hace referencia al reconocimiento de Jesús como ser divino, que tiene que superar antes la prueba del sacrificio expiatorio al final para aceptar así ser crucificado para salvar al mundo. Un héroe que da su vida y es recompensado con el retorno a su condición divina para estar junto a su padre.

El método idóneo para conocer e interpretar los significados del lenguaje mítico contenidos en la película, fue la hermenéutica simbólica, que es un instrumento de análisis que permite encontrar el significado de fondo u “oculto” de un mensaje, en este caso, para conocer el sentido mítico que conforma a la tragedia fílmica *La última tentación de Cristo*.

Asimismo, se tuvo que complementar este estudio con una metodología que ayudara a comprender el fenómeno desde el punto de vista fílmico, y para ello, se recurrió al enfoque que propone Francesco Casetti, bajo el esquema de la modelización, que sirvió para estructurar por episodios los momentos más significativos de la cinta, que fueron también la base para realizar la interpretación de los símbolos contenidos en ellos.

Para la explicación y análisis de los mitos y rituales implícitos en el filme, también se utilizó el modelo figurativo que propone Casetti; tanto el modelo figurativo estático y convencional, que en este caso sería un pasaje de la vida de Jesús, tal y como lo conocemos de acuerdo con la visión del reconocido mito bíblico; así como el modelo figurativo dinámico; es decir, aquel que considera los múltiples enfoques y perspectivas que se realizan a dicho relato, y que en este caso, no es otra cosa que la adaptación de la controvertida novela de Niko Kazantzakis: *La última tentación*, retomada a su vez por el controvertido director: Martin Scorsese, quien bajo su muy peculiar visión y realización, presenta esta polémica cinta de la década de los años ochenta, la cual a pesar del paso del tiempo, se sigue considerando un documento fílmico vigente y fuente obligada a la que se tiene que recurrir para el estudio del cine contemporáneo.

El contenido temático del capítulo uno establece la diferencia entre signo y símbolo para acentuar la importancia del lenguaje simbólico como elemento cohesionador, y a la vez, vínculo para establecer una multiplicidad de connotaciones y significados que el signo por sí solo no es capaz de explicar, sobretodo, cuando se habla de mitos.

En el capítulo dos se definen y explican nuestros conceptos sobre el mito, cómo está constituido su lenguaje, sus funciones y clasificación al exponerse con pasajes bíblicos, ejemplos de las características y tipologías que presentan éstos.

El capítulo tres, se enfoca a desarrollar lo que llamamos fenómeno cinematográfico, comenzando con lo que es el lenguaje del cine, su importancia social y una breve semblanza histórica sobre el desarrollo de este importante invento de nuestros días. A continuación se describe cómo se construye el relato fílmico y sus discursos, para dar paso a la definición de género cinematográfico. Así, se especifica y diferencia lo que es el género dramático, artístico y cinematográfico, que son los tres aspectos fundamentales en lo que a ubicación y delimitación de una cinta se refiere.

Por otra parte, se hace una revisión de la obra de Martin Scorsese, para conocer más de cerca su personalidad, sus temas y sus recurrencias que permitan abordarlo como cine de autor.

Por último, el capítulo cuatro, se aboca a la descripción de la propuesta metodológica y el procedimiento de análisis del filme, incluyendo en éste la definición de lo que es el cine bíblico, que es el género cinematográfico de la cinta. También se desarrolla el tema de la tragedia y sus características, que es el género dramático del filme. Este punto, por sus características, conlleva de manera directa a hablar de los mitos que componen la película, por ello se desglosa y expone la perspectiva del héroe con sus respectivos rituales iniciáticos y sacrificiales, que son el principal sustento de la trama de esta obra.

Así el objetivo central de esta investigación fue analizar y describir los mitos y símbolos que constituyen la tragedia fílmica *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese. La

hipótesis que se manejó y que se ratificó fue: *La última tentación de Cristo* es una tragedia fílmica que relata el mito del héroe bajo la visión de Martin Scorsese.

De esta manera, cabría mencionar finalmente, que este tipo de análisis permite demostrar que el fenómeno de lo audiovisual tiene una amplia gama de posibilidades de interpretación, lo que a su vez, lleva a enriquecer el estudio de los diversos lenguajes humanos.

Capítulo 1: La composición del símbolo.

El hombre es un ser cultural que, a través del tiempo y por medio de este proceso, ha logrado crear su realidad, recurriendo a la simbolización; al realizar esta acción innata, el ser racional, encausa su quehacer existencial, usando múltiples expresiones que le permiten dar significación a su vida social, asimismo, expone toda la percepción de su realidad circundante.

Entre tales expresiones se encuentran los mitos de las diversas culturas, cuyas actividades representan, entre otras cosas, las cosmovisiones ancestrales, que incluyen una serie de figuras del inconsciente colectivo o símbolos universales, configurados como arquetipos. En otras palabras, expresiones graduales del espíritu que desentrañan los misterios de la vida y, por ende, buscan dar una respuesta a los problemas que plantea la existencia humana.

El sentido ético de la vida, manifiesto en sus figuras ideales, permite que se expresen aspectos filosóficos, religiosos y artísticos de los pueblos. Ya que, algunas veces, el lenguaje común muestra cierta limitación para exponerlos, o mejor dicho, la comunicación no tiene un solo recurso, sino todo lo contrario, recurre a toda una serie de procedimientos para transmitir esos mensajes que quiere expresar.

Se podría decir que el hombre es un *animal simbólico*, por consiguiente, las invenciones de su espíritu son inagotables y éste nunca es un proceso cerrado, ya que son reinventadas y aplicadas en su devenir histórico.

De aquí que el estudio de la simbolización permita una mayor comprensión de la comunicación humana, no sólo entre los congéneres, sino en su contexto general, ya que así se podrían también entender las acciones socioculturales del hombre, por medio de la interpretación de este fenómeno cuyo lenguaje se manifiesta a través de sus tres variantes expresivas: el signo, el símbolo y el arquetipo.

1.1 Los niveles de representación a través del lenguaje.

Un proceso fundamental que marca la línea entre lo natural y lo social es la cultura - eminentemente humana y mecanismo necesario para el control del medio ambiente-, con la cual el hombre comenzó a explicar su concepción sobre la vida; dicho de otra manera, el ser humano adapta su contexto natural y social para dar un sentido al planeta en que vive y convertirlo en su mundo.

Un elemento básico de este proceso fue su facultad humana para representar, expresar y comunicar, por medio de diversos códigos, mismos que fueron compartidos entre los participantes del proceso cultural. Este era el lenguaje a través del cual pudo organizar y reproducir su vida material y espiritual.

“El lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones al mundo de la representación.” ¹

El lenguaje es una actividad creadora, una energía autónoma y originaria del espíritu que no es una copia de la realidad estáticamente dada y conocida, sino una idea original, la cual se hace posible por la percepción y que se traduce en una serie de manifestaciones de la realidad vivida.

Una de sus funciones es ilustrar o figurar el mundo por medio de las imágenes. Las cuales *son las unidades elementales de conocimiento que el hombre usó para representar su realidad.*

De acuerdo con Gilbert Durand, la imagen es la base de toda forma de pensamiento y, por ello, de toda forma de comunicación. Ésta es el principio de la interpretación de la realidad y de toda simbolización. Aunque podría pensarse que la consecuencia de esta concepción es que las ideas y los conocimientos han de ser fiel reflejo de las cosas, pero no son las cosas en sí las imágenes concretas; más bien, son las características del proceso de simbolización del lenguaje

¹ Blanca Solares. *Los lenguajes del símbolo*. Anthropos. Barcelona, 2001. p.133

las que hacen factibles las variantes en la interpretación de todo objeto, situación, relación, valor real e imaginario, posible o imposible.

“La conciencia dispone de dos maneras para representarse el mundo. Una directa, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación. Otra, indirecta, cuando por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en ‘carne y hueso’ a la sensibilidad [...] En todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se re-presenta ante ella mediante una imagen, en el sentido más amplio del término.

En realidad, la diferencia entre pensamiento directo e indirecto no es tan tajante [...] Sería mejor decir que la conciencia dispone de distintas gradaciones de la imagen.”²

Cabe mencionar que las *cosas reales en la naturaleza* adquieren sentido en un contexto cultural gracias al lenguaje, ya que establece una serie de posibilidades, imposibilidades, relaciones, situaciones, caracteres, intenciones y valores consensuados en la sociedad.

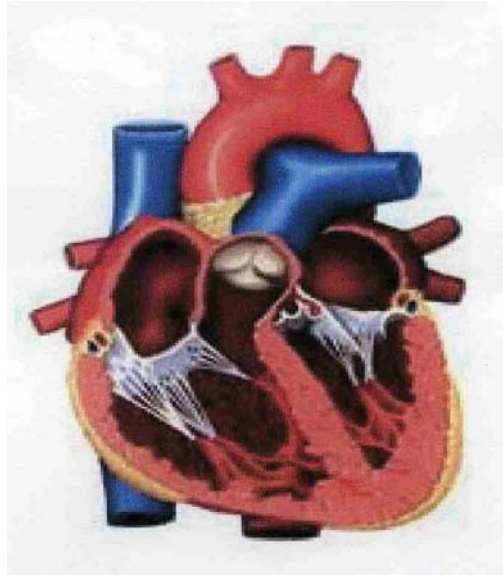
En general, puede decirse que el referente último del lenguaje y de los enunciados contruidos gracias a él constituyen la praxis en la que los objetos adquieren múltiples significados y valores en un contexto cultural determinado.

Las cosas reales en la naturaleza existen mucho tiempo antes de que el hombre creara el lenguaje, pero es éste el que le da sentido y comprensión al mundo que él habita para poder así explicar y dar significado a su realidad socio-cultural.

A manera de ejemplo:

² Gilbert Durand *La imaginación simbólica*. Amorrortu. Buenos Aires, 1971. p. 63

Imagen “real”: Corazón-órgano humano

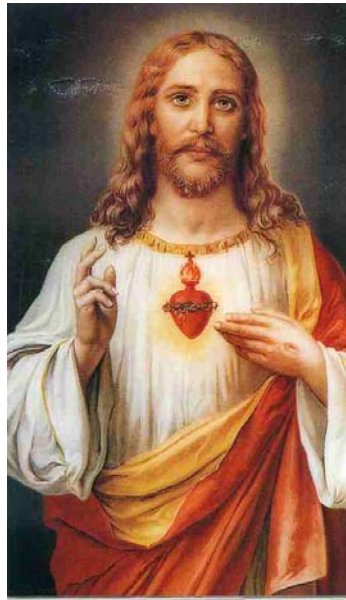


**Imagen representativa: Corazón-alegoría
del amor**



Imagen cultural con carácter religioso:

Sagrado corazón de Jesús



En el citado ejemplo se demuestra que la palabra corazón se emplea no sólo porque existe el órgano, sino porque éste adquiere una multiplicidad de significados (signo polisémico) por medio del lenguaje, y a su vez, se revaloriza en distintos grados de la imagen; sobretodo cuando se habla del contexto mítico y religioso, como el caso de la imagen del sagrado corazón de Jesús, en donde se puede hablar de un proceso de simbolización, con toda la carga de la herencia cultural y el poder de transmisión que tiene el ser humano a través de mitos y leyendas características de cada grupo o tronco social.

Esta riqueza interpretativa del lenguaje estimula los nexos de comunicación entre los propios seres humanos y su medio, al recurrir a una serie de imágenes (signos, símbolos, señales, alegorías, emblemas) para componer sus relaciones sociales y asimismo, enlazar el mundo externo con el interno (espíritu-conciencia) y viceversa.

Por otra parte:

“El lenguaje se fija, unifica y formaliza para evitar toda distorsión producida por su mediación en el proceso de transformación, pierde su potencia evocadora para ganar poder instrumental, pierde su dignidad de instaurador de sentido para ganar eficacia operativa.”³

Aquí es conveniente mencionar los componentes que producen ese poder instrumental, así cuando representamos y/o reproducimos las cosas que nos rodean, lo hacemos por medio de dos vertientes, el significado, que hace referencia a su materialidad y el significante, que nos instala en el concepto que conlleva esa materialidad, en otras palabras, el signo. Ha de ser por lo general lo más concreto posible, una reproducción de la realidad para poder evocar eficazmente o manifestar presencias. A su vez, crea una relación entre la imagen acústica - mental y el referente *real* en que se sustenta la intención: la de comunicar un sentido.

“Un signo es un estímulo (es decir una sustancia sensible) cuya imagen mental está asociada en nuestro espíritu a la imagen de otro estímulo que ese signo tiene por función evocar con el objeto de establecer una comunicación.”⁴

Es convencional, ya que es el mismo grupo el que lo impone a sus miembros, estos lo aceptan y lo utilizan mientras les es funcional, y a la vez es arbitrario, cuando lo transforman acorde a los requerimientos del devenir del grupo social. Así, su morfología y su articulación sintáctica están sometidas a una contingencia evolutiva, pero totalmente sustraída a la iniciativa del grupo, que con el tiempo conducen a un desplazamiento de la relación entre significado y significante, hasta que nuevamente vuelve a ser convencional.

El signo tiene tres niveles de representación: el signo común, el signo alegórico y el símbolo:

“1.- El signo común remite a un significado que puede estar presente o ser verificado; reemplaza con economía una larga definición conceptual (palabra, sigla, algoritmo), es arbitrario, carente de toda motivación, de toda razón para estar construido de una forma y no de otra; el significado es limitado y el significante infinito, por su misma arbitrariedad es totalmente adecuado.

³ Andrés Ortiz-Osés, et.al. *Diccionario de hermenéutica*. Universidad de Deusto. Bilbao, 2001. p. 756

⁴ Pierre Guiraud. *La semiología*. Siglo XXI Editores. México, 1988. p. 33

- 2.- El signo alegórico pierde su arbitrariedad teórica cuando remite a abstracciones, en particular a cualidades espirituales o morales que son difíciles de presentar en “carne y hueso”; se refiere a conceptos menos evidentes que los basados en percepciones exactas, es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple; contiene siempre un elemento concreto o ejemplar del significado, es parcialmente adecuado.
- 3.- El símbolo es concreto, motivado, inadecuado. El significado y el significante son totalmente abiertos; el significado es imposible de presentar y el signo sólo puede referirse a un sentido y no a una cosa sensible; es la mejor representación posible de lo desconocido.”⁵

En este sentido, se puede decir que el primer nivel al que alude Durand se refiere a lo concreto y convencional del lenguaje en el uso cotidiano, signos arbitrarios, puramente indicativos que remiten a una realidad significada que, aunque no esté presente, por lo menos es posible representar; mientras que el segundo nivel, habla de los signos alegóricos, una realidad significada difícil de manifestar:

“La alegoría pierde arbitrariedad con respecto al signo, pues al elegir una cualidad o rasgo que resume o presencializa aquellas nociones o conceptos de naturaleza abstracta y que por tanto resulta complejo expresar de forma sencilla, su relación con el significado se establece por virtud de una cierta participación cualitativa con el mismo.”⁵⁶

Por ejemplo: El vestir de negro como manifestación de luto o como representación de elegancia en otro tipo de acontecimiento (signo arbitrario). La acción de persignarse, movimiento corporal que representa o hace referencia a la cruz, permite externar nuestra creencia religiosa cristiana ante una imagen (signo alegórico).

Ambos signos son fácilmente detectables por el contexto en el que se presenten, sobre todo si los individuos comparten los mismos códigos culturales.

⁵ Durand, *op.cit.* p. 67

⁶ Ortiz-Osés, *op.cit.* p. 756

El tercer nivel se refiere al símbolo, donde se alude a un metalenguaje, es decir, la gama de posibilidades interpretativas del lenguaje en su búsqueda de dar explicación y sentido a la realidad sociocultural.

El siguiente enunciado de carácter religioso podría citarse a manera de ejemplo:

Padre	=	Hombre, progenitor, creador, Dios.
Nuestro	=	Identificación, hijos, propiedad.
Estás	=	Presencia, esencia.
Cielo	=	Espacio valorizado, lugar de residencia de Dios.
Sea	=	Acción de aceptar.
Tu	=	Correspondencia o referente a él.
Nombre	=	Dios, identificación.

En este caso, no sólo se representa la idea de un sistema histórico patriarcal, sino también permite a los pueblos cristianos, la concepción vertical del cosmos (este ejemplo sirve como apoyo para la temática que se desarrollará en el análisis de la película).

El lenguaje simbólico es uno de los más significativos por ser polisémico, en donde se encuentran las expresiones religiosas, artísticas, poéticas y literarias en general. Así, los signos nos abren la brecha del camino para llegar al símbolo.

1.2 el símbolo y sus funciones.

La residencia del hombre se dio en ambientes específicos, lo que permitió el aprovechamiento de los recursos naturales para su misma supervivencia. Por medio de este proceso, éste comenzó a simbolizar su contexto para aprender a existir como ser humano. En la medida que fue simbolizando, a través de su percepción natural, le fue dando un significado y un valor a su realidad; reproduciendo así su entorno por medio de la creación de una serie de imágenes:

“...cuando acudimos a las etimologías de las palabras imagen (del latín imago) o icono (del griego eikon), una y otra remiten a representación y reproducción, por un lado, y a semejanza (a través del concepto de retrato), por otro.”⁶

Cabe aclarar que las imágenes no se ubican en la presentación, sino en la representación, debido a que la conciencia encuentra diferentes gradaciones, que van desde la adecuación de una imagen o signo con aquello que constituye su significación, hasta la inadecuación radical con respecto al significado que pretende expresar. En este nivel se encuentra el símbolo.

“Significante y significado son, por tanto, la expresión de una conjunción buscada que se manifiesta en la misma etimología de la palabra ‘sym-bolon’, el trozo que cada uno recibía de un objeto, anillo o documento y que servía como signo de reconocimiento. El verbo ‘ballein’=lanzar junto con el prefijo ‘sim’ quiere indicar un movimiento de reunificación de las partes separadas. Desde este punto de vista, el conocimiento simbólico es el intento de leer un orden en un mundo preestablecido que no ofrece, a primera vista, más que paradojas y extrañeza.”⁷

Así pues, el significante del símbolo, al igual que su significado permanecen infinitamente abiertos, sin predeterminaciones o convencionalismos fijos de significación, algo que ha llevado a considerarlo como la condensación de un discurso infinito, como advierte Kerényi:

⁶ Ramón Carmona. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1996. p. 15

⁷ José Ma. Mardones. *El retorno del mito*. Editorial Síntesis. Madrid, 2000. p.p 30,31

“No es posible comprender el símbolo mediante interpretaciones y explicaciones, sino dejando que exprese por sí mismo su propio sentido.”⁸

El símbolo se sitúa en el ámbito de un conocimiento indirecto, de lo ausente o no sensible en todas sus formas: inconsciente, metafísico, sobrenatural y surreal. En otras palabras, la imaginación simbólica se sitúa allí donde el significado es imposible de representar, es decir, enfatiza en el carácter nebuloso del contenido de lo simbólico; por ejemplo, las mitologías y religiones de los pueblos. Asimismo, ofrece siempre una inadecuación a su objeto de referencia o simbolizado. Sólo puede clarificar un modo de expresión de un sentido, acentuar o llamar la atención acerca de algo, pero nunca suplantarle o fijarlo rígidamente.

“El símbolo ya no es en modo alguno arbitrario en la medida que su significado es imposible de presentar por otro medio que no sea el símbolo mismo.

Jung lo definió como la mejor formulación posible, no susceptible de exposición más clara o explícita, de algo relativamente desconocido. Por ello, podemos decir que crea o instaura un sentido, un ámbito de significación que emerge a través de él y se agota en él y que, por ello, lo encarna.”⁹

Por eso, desde el punto de vista del conocimiento, el símbolo se presenta siempre como vago, umbroso, oculto o de perfil difuso. Mientras en lo religioso, la expresión simbólica siempre está abierta y en un equilibrio dinámico, no por esto estable sino todo lo contrario, lo cual lo aleja de la expresión dogmática y de la fijación integrista (institucional), más bien, permite la expresión cultural de la experiencia mística.

Ha sido Ernest Cassirer quien ha ubicado de forma más precisa la naturaleza del símbolo al definirlo no como mero signo indicador de objetos, sino, hermenéuticamente como:

“...una organización instauradora de la realidad [...] Se trata de la denominada *pregnancia* simbólica, y que establece la imposibilidad de intuir objetivamente una cosa sin integrarla de modo inmediato en un sentido. La comprensión lo es siempre en el modo de la representación y no de la mera presentación.”¹⁰

⁸ *Idem*

⁹ *Ibíd.* p. 757

¹⁰ Ortiz-Osés, *op.cit.* p. 756

El símbolo tiene cierta similitud o resonancia interna con aquello que significa o evoca. Por lo tanto no es arbitrario, sino presenta una analogía entre el simbolizante y lo simbolizado. De esta manera, su sentido abstracto permite que lo concreto aparezca como un misterio revelado, vgr. la representación polisémica de la figura del Padre como Dios.

Por otra parte, cuando se habla del símbolo, se refiere al concepto del hombre en todas sus dimensiones:

“...estamos ante una concepción de hombre que, además de considerarlo como *zoon politikon*, animal político o social, y *zoon logikon*, animal que habla y razona, ... *zoon pathetikon* ser de pasiones y sensibilidad.”¹²

Es él quien, a través de su devenir histórico, mantiene y modifica sus valores ancestrales, gracias a los símbolos; ya que éstos llevan hacia las significaciones arcaicas que pertenecen a la infancia de la humanidad; pero por otro lado, remiten a una incursión hacia el futuro que es anticipado por la aventura espiritual. Así, en su aparente ambigüedad, articula estas dos visiones en una unidad dialéctica.

Es importante aclarar que el símbolo existe para ser recibido, comprendido -que se difunde para un indeterminado número de personas por medio de un lenguaje común- y para funcionar dentro de una comunidad socio-cultural -una sociedad con preceptos y conceptos que manejen los mismos valores-, en este sentido, no se pueden entender los símbolos fuera de su especificación social.

La cotidianidad cultural consta de símbolos como: objetos de uso, vestimenta, palabras, alimentos, viviendas, flores y plantas, paisajes, colores, sonidos, partes del cuerpo, etcétera; que lejos de representar meras señales, pasan a un nivel de significación mucho más profundo, el significado simbólico.

¹² Mardones. *Op.cit.* p. 32

Esto se observa en el inicio del arte de la decoración de los objetos como el tallado, el cual comenzó por la necesidad religiosa de hacer que dichos artefactos signifiquen algo más que su mera funcionalidad práctica y su distinción entre unos y otros; asimismo sus usos análogos, por ejemplo, un cuchillo utilizado para un sacrificio religioso y otro para la caza.

La realidad simbolizada fue producida por el género humano y para él mismo, afianzándose al universo, lógicamente no a su nivel real sino a su cosmovisión mítica, al concebirla precisamente a la vida perceptiva en sus diferentes niveles de representación. Por ejemplo:

“¿Por qué no hay osos?, pregunta muy importante para el esquimal, cuyo bienestar material está en peligro. Su respuesta muestra un conocimiento de los hábitos de los osos y su relación con las condiciones ambientales. Es una observación de ecología animal, ... que el esquimal comprende perfectamente ciertas explicaciones racionales de los acontecimientos. Pero no hay nada en el ambiente del esquimal que justifique la última afirmación del argumento: Y no hay viento porque nosotros hemos ofendido a los poderes. Aquí el esquimal se aparta de la observación racional y pasa a hacer una interpretación, que es parte esencial de una tradición cultural humana.”¹³

Se percibe que el grupo social es el que le da sentido a los conjuntos simbólicos, puesto que se sirve de ellos para anunciar su jerarquía de valores y las relaciones con su medio ambiente, para darle un significado a las cosas. En otras palabras, definirse culturalmente a sí mismo. Además, el símbolo permite el intercambio con otras formas y sentidos afines.

La carga simbólica del aspecto religioso configura un orden cósmico de valores que permite definirse y encontrar una identidad entre los integrantes del grupo cultural; sin embargo, los procesos históricos de los pueblos llevan a nuevos fenómenos de reinterpretación de la cultura, como se observa en la cruz, que significó en el pasado un instrumento del sacrificio, principalmente para el pueblo judío, y en la actualidad representa en los grupos católicos un objeto religioso para santiguarse.

¹³ Godfrey, Lienhardt. *Antropología social*. Fondo de Cultura Económica. México, 1966. p.65

1.3 El comportamiento humano simbolizado a través de las figuras ideales.

Por principio veamos algunos preceptos teóricos que han tratado de concebir al hombre a través de su comportamiento:

- a) Ser que está continuamente haciendo, en busca de su desarrollo total, tanto individual como social.
- b) Ser autónomo y diferenciado, pero con un alto grado de lo relacional.
- c) Persona humana cuya inteligencia es racional y emotiva. Una totalidad biológico-racional-afectiva.
- d) Gente que le da un sentido moral a la realidad.
- e) Personas que se mueven en el equilibrio de sus tres motivos: el logro o hacer, el poder y la afiliación o sentimiento.
- f) Ser que vive en un caos, un desequilibrio que provoca un conflicto consigo mismo y con los demás.¹⁴

También hay que añadir que es un ser comunicante, lo cual le sirve para relacionarse socialmente con la naturaleza, observándola y clasificándola por niveles de realidad; por lo cual la existencia humana está representada por los procesos de simbolización que el hombre ha realizado en el tiempo y sus espacios culturales, significaciones de las múltiples acciones que los individuos realizan para sobrevivir y evolucionar.

En este quehacer existencial del hombre, su vida trata de ser representada a través de imágenes ideales que buscan explicar el mundo de los motivos y los valores, dado que son capaces de captar la esencia real de una organización social, es decir, entender el sentido de lo que hacen sus integrantes.

De esta manera, el ente social expresa su racionalidad en los hechos contundentes de los diversos niveles de su realidad creadora, al convertir sus acciones en una representación simbólica, buscando así la comprensión valorativa de su existencia en este mundo por medio del arquetipo:

¹⁴ Lluís, Tort i Raventos; et.al. *Aprender del conflicto en el cine*. Ediciones Sant Jordi. Barcelona, 1999. p. 19

“Esa figura abstracta permitió que se pudiesen establecer relaciones de homología entre las diversas dimensiones de la realidad, de modo que las estructuras de una dimensión sirvieran como figuras explicativas de otra. De ahí fue posible pasar a la idea de unidad de todas las esferas de la realidad, es decir, a la idea de un cosmos unificador de toda la realidad.”¹⁵

Es así como el arquetipo se convierte en un elemento básico para comprender la realidad cultural y sus actividades, además de proporcionar la clave de la comprensión de lo humano.

“El sí mismo, misterio último del ser humano, es aludido mediante el símbolo que se manifiesta como imagen poderosa de una visión o sueño a la conciencia y que emana del inconsciente personal y colectivo (arquetipos).”¹⁶

Carl G. Jung los denomina como los contenidos del inconsciente colectivo y ahonda más en el tema, planteando lo siguiente:

“*Archetypus* es una paráfrasis explicativa del Σιδος platónico. Esa denominación es útil y precisa pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o – mejor aún– primitivos. Sin dificultad también puede aplicarse a los contenidos inconscientes la expresión figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva, pues en principio se refiere casi a lo mismo. En las doctrinas tribales primitivas aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. En verdad, aquí ya no son contenidos de lo inconsciente sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición.”¹⁷

Algunos autores la han visto como una metáfora cuando menos en su representación, por lo tanto no es una simple imagen, sino también, una acción que va más allá de la configuración estética, del modelo formal; su ubicación se remonta a un sistema de valores y su respectiva trama social sirve para expresar la visión del mundo a través de los modelos ideales.

“El concepto de arquetipo [...] se deriva de la observación repetida varias veces de que, por ejemplo, los mitos y los cuentos de la literatura universal contienen siempre en todas partes ciertos motivos. Estos mismos motivos los hallamos en las fantasías, sueños, delirios e imaginaciones de los individuos actuales. Estas imágenes y conexiones

¹⁵ Julio Amador Bech. *Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual*. En: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. México, 1999. p. 68

¹⁶ Mardones. *Op.cit.* p.69

¹⁷ Carl Gustav, Jung. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Edit. Paidós. Barcelona, 1997. p.11

típicas se designan como representaciones arquetípicas. Tienen, cuanto más claras son, la propiedad de ir acompañadas por vivos matices afectivos [...]

Impresionan, influyen y fascinan. Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, de una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo.”¹⁸

Cada pueblo tiene su propia mitología con sus respectivas deidades y héroes, que simbolizan sus valores positivos; asimismo, tienen sus equivalentes como valores negativos (demonios), convertidos en personajes míticos que nos conectan por medio de una narración y es reforzada por actos rituales como celebración del no olvido, aunque dichos ritos hayan variado con el tiempo.

“El estudio comparativo de las mitologías del mundo nos hace ver la historia cultural de la humanidad como una unidad, pues encontramos que temas tales como el robo del fuego, el diluvio, el mundo de los muertos, el nacimiento de la madre virgen y el héroe resucitado se encuentran en todas partes del mundo, apareciendo por doquier en nuevas combinaciones, mientras permanecen, como elementos de un caleidoscopio, sólo unos pocos y siempre los mismos.”¹⁹

El mito y el símbolo, son entonces, las formas de conocimiento más adecuadas a las imágenes primordiales. Las ideas elementales de la humanidad son el:

“...depósito de memoria, un engrama, derivado de una condensación de innumerables experiencias similares... La expresión psíquica de una tendencia natural anatómica y fisiológicamente determinada.”²⁰

Sin embargo, Jung aclara que los arquetipos no son representaciones heredadas ni están determinadas en cuanto a su contenido. Son entonces posibilidades para que las representaciones concurren en ciertas formas y situaciones. Es una figura preformada que puede aparecer bajo formas establecidas. El arquetipo es una tendencia a formar tales

¹⁸ *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Ediciones Seix Barral. Barcelona, 1996. p.411

¹⁹ Joseph, Campbell. *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. Alianza Editorial. Madrid, 1999. p. 73

²⁰ *Ibid.* p. 53

representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico.

En una especie de “instinto humano”, los pueblos han reproducido una serie de valores para poder sobrevivir en este mundo, lo que ha llevado a que algunos investigadores piensen en algo denominado “psique colectiva”, debido a la similitud en sus creaciones que reflejan esa igualdad de pensamiento, de aquí que se basen para intuir que bajo este concepto se han creado los arquetipos.

1.4 Las conductas culturales de la vida simbolizada.

El hombre se relaciona con su medio ambiente, de esta manera, se enfrenta a su realidad y la simboliza, así por este proceso de captación manifiesta sus comportamientos sociales, a través del tiempo y del espacio, cuyas expresiones formales le dan un perfil y personalidad a los diferentes pueblos del mundo, en otras palabras, nos referimos a la cultura.

Gracias a ésta, el hombre ha podido conformar su ambiente humano, lo cual significa conocimiento, éste traducido como aprendizaje de vida, se manifestó en su percepción primaria que fue la imagen, en sus niveles básicos: el material y el conceptual.

Cabe aclarar que la relación ser-imagen es dialéctica (causa-efecto-causa), es una creación humana que le permite seguir recreando su inagotable realidad.

Así, el proceso cognoscitivo de la vida social, es arraigado por medio de valores sociales representados por figuras ideales que le dan sentido al inconsciente colectivo.

Entre los seres humanos se dan una serie de relaciones que se manifiestan en todo un orden de intercambios por los cuales se busca estar en contacto con otros congéneres. Esta vida colectiva se hace posible por los procesos culturales.

"Toda cultura,..., puede considerarse como un conjunto de sistemas simbólicos donde se sitúa en primer rango el lenguaje, las reglas matrimoniales, las relaciones económicas, el arte, la ciencia, la religión." ²¹

Este sistema simbólico cultural, es posible cuando interactúan los códigos de los convenios implícitos de cooperación que existen entre los grupos humanos, cuyos lenguajes simbólicos son utilizados como soporte de un sin número de acontecimientos.

El acercamiento entre los pueblos se realizó en búsqueda del bienestar alterno, provocando una reciprocidad de valores, así se establecían semejanzas, ya que al intercambiarse símbolos comunes, se constituía un universo simbólico que permitía acrecentar el aprendizaje, debido a la

²¹ Claude, Levy-Strauss, cit. por. Chevalier, Jean. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1988. p. 21

mutua valorización de los bienes culturales como una aplicación de la acción social, traducida en prácticas cotidianas.

Aquí la actividad humana no se reduce a un simple trueque de una clase de mercancías por otras, cuyos valores se estiman mediante un cálculo aproximado, sino a una reciprocidad de valores ético-morales, que va más allá del comercio de las economías de subsistencia.

Veamos el caso del grupo étnico Hopi de Norteamérica:

" Cuando, a causa del malogro de una cosecha o de la falta de éxito en la caza o la recolección, una familia se ve incapacitada para mantenerse por sí misma, las familias emparentadas le proporcionan alimentos y otros artículos necesarios en calidad de donativos, los cuales imponen a los receptores la obligación de prestar ayuda semejante cuando pueda ser requerida. Ninguna familia puede atesorar víveres u otros productos indispensables cuando otras están en la indigencia, porque tal acción violaría todos los cánones de comportamiento de los Hopis. La generosidad y el 'buen corazón' se cuentan entre los ideales hopis más elevados; la tacañería es un pecado mortal. En consecuencia, la aldea hopi, que es una unidad política independiente compuesta de familias y clanes, logra una distribución de los bienes que produce sin necesitar ninguno de los mecanismos del tráfico y comercio interior. Estos convenios de distribución pueden denominarse recíprocos. " ²²

En este ejemplo se evidencia que la ayuda recíproca exalta el valor moral que ordena las actividades para sobrevivir, por lo que su fundamento donativo representa un concepto simbólico de la ética cultural del pueblo Hopi. Esta acción se convierte en una institución cultural de los Hopi, la cual se refuerza y trasmite a través de una serie de formas de culto, celebraciones y rituales.

"La palabra latina *ritus* designaba,..., tanto las ceremonias vinculadas con creencias que se referían a lo sobrenatural, cuanto los simples hábitos sociales, los usos y costumbres (*ritus moresque*), vale decir: maneras de actuar que se repitiesen con cierta invariabilidad." ²³

²² Ralph, Beals y Harry Hoijer. *Introducción a la antropología*. Ediciones Aguilar. Madrid, 1968. p.p. 457, 458

²³ Jean Cazeneuve. *Sociología del rito*. Amorrortu Editores. Buenos Aires, 1971. p.16

Mediante esta serie de ceremonias rituales, cuya expresión más contundente serían las religiosas -más no las únicas-, el hombre trataba de encontrar el equilibrio al conflicto de vivir, en consecuencia, comenzó a relacionar sus planos:

Sacro: Misterium (lo numinoso)²⁴: Tremendum: Lo abominable, espeluznante, lo desconocido

Fascinans: Encanto o fascinación a lo sobrenatural

Profano: Normas del orden terrenal.

Así, el mundo simbólico se sublima en la representación religiosa. La otra dimensión del conocimiento de la organización reguladora para que la gente se comporte con más plenitud en su cultura, entonces, la índole social-religiosa era adquirida por una serie de ritos que serían el basamento de su vida cotidiana.

"Los actos más comunes de la vida pueden ser objeto de consagraciones, quedar colocados en un plano ontológico especial, en tanto se los presente como la repetición de actos arquetípicos. Toda actividad profana -por ejemplo beber o comer- puede quedar relacionada con la sublimación religiosa.

Danza, caza, pesca, intercambio, regalo; representan a menudo entre los primitivos una costumbre introducida por los antepasados en la época mítica y legitimada, por tal razón, en el plano numinoso." ²⁵

Se cita como ejemplo, las decoraciones rituales de Bengala conocidas como Alpona, un arte femenino ligado con las prácticas populares y las ceremonias sagradas realizadas alrededor de los matrimonios y nacimientos, también hacen referencia a la fertilidad del campo. Las mujeres celebran el culto a la diosa de la prosperidad y de la belleza (Laki-Vrata) tres veces al año, de la siguiente manera:

²⁴ El término numinoso sugiere una impresión directa, una reacción espontánea frente a una potencia que, posteriormente, podrá ser considerada sobrenatural..., la primera característica de lo numinoso consiste en que es misterioso. Cazeneuve, *op.cit.* p. 34

²⁵ *Ibíd.* p.234.

Primavera: Antes de la cosecha, el Alpona es de color verde.

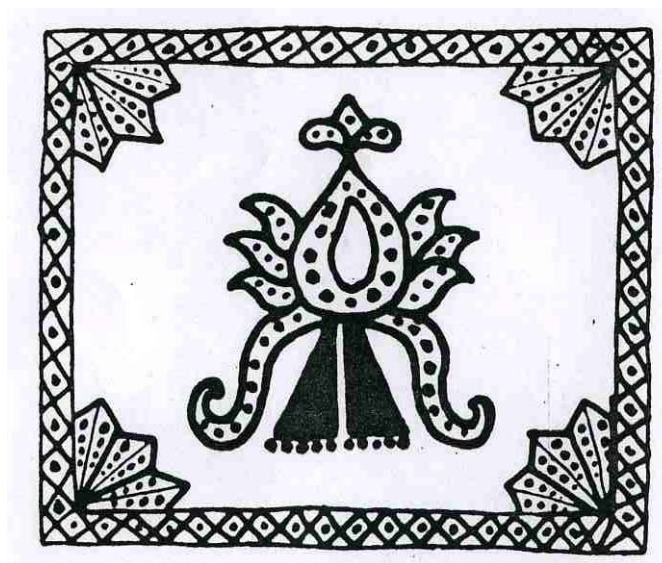
Octubre: Cuando los campos de arroz están maduros, el Alpona es de color amarillo.

Diciembre: Periodo en donde se recoge el grano, el Alpona es de color rojizo.

Alpona de lotos y bejucos que se
coloca en las habitaciones y en
donde se tienen reservas de
arroz.



Alpona que representa
a la diosa Laki con dia-
dema y pies.



La fiesta más importante es la de octubre cuyo origen está plasmado en una leyenda que a continuación reproducimos:

"Había una vez un rey justo que había promulgado una nueva ley para estimular a los artesanos: todo lo que no se vendiera en el mercado, debía ser adquirido por su tesorero. Un día, compró una estatua de hierro que nadie había querido pues representaba a Alaki, la diosa del mal y la pobreza, la enemiga de Laki.

Cuando ésta vio la estatua recién adquirida, se enfureció y quiso abandonar el palacio. El rey le explicó que había mantenido su promesa y había obedecido a la ley por él establecida y que no tenía razón en querer abandonar su hogar.

Pero la diosa no se dejó enternecer y huyó, lejos de la imagen de su enemiga...

Una tras otra, todas las divinidades de buen augurio abandonaron el palacio: primero, la diosa de la Gloria, luego, la diosa del Destino y, finalmente, el dios de la Justicia se disponía a marcharse también, cuando el rey le dijo: ¡Oh dios! Para ser fiel a tus leyes, compré esta estatua de mal augurio y he perdido a Laki a causa de tí; tú no deberías abandonarme.

El dios de la Justicia lo comprendió y se quedó con él.

Un día la reina le dijo al rey: ¿Por qué nos ha abandonado Laki?. El rey no quiso responder... pero la reina, curiosa, insistió tanto que aquél cedió y le contó lo que había ocurrido.

La reina, entonces, se puso a adorar a Laki y ésta, aplacada, volvió al palacio, llevada de nuevo allí por las plegarias de la joven; desde ese día, las mujeres de Bengala rinden culto a esa diosa para alejar a Alaki, la diosa del mal augurio." ²⁶

De esta manera vemos cómo el episodio mítico está integrado con el rito a su diosa, que justifica la ceremonia religiosa, asimismo permite las interpretaciones del arte popular de las mujeres de Bengala, símbolos sagrados de la cultura hindú.

"Las aspiraciones del corazón humano no tienen límites y las prácticas religiosas populares no son más que la expresión de esas aspiraciones infinitas: el Alpona es el símbolo vivo de esas prácticas." ²⁷

La vida cotidiana se vincula con el mundo mítico al conmemorar, en consecuencia, los valores representativos de los modelos que viajan a través del tiempo y el espacio como ritos que se traducen en costumbres transmitidas, donde seguramente,

"... es al hombre mismo a quien teóricamente corresponde definir su propia condición." ²⁸

Lo humano se antepone al instinto, en otras palabras, el espíritu por encima de la carne. ¿No será esto una representación ritual de las actuales corridas de toros? De ser así, una posible interpretación, se podría traducir de la siguiente manera:

El torero delgado con traje de luces (liviano y radiante como el espíritu), se enfrenta al animal (bestia, salvaje como la misma naturaleza); sale con una capa roja envuelta, que luego de quitársela, comienza a moverla (lo humano por medio de la sangre) como señuelo o carnada -el rojo es más significativo para el ritual que para el animal, pues se especula que no distinguen colores-, al final lo mata con una espada (señal divina, justicia). El espíritu (humano) vence a la bestia (naturaleza). No olvidemos que antes de salir al ruedo, los toreros pasan por otros ritos,

²⁶ Abanindranath, Tagore. *El Alpona o las decoraciones rituales de Bengala*. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona, 1985. p.p. 26-29

²⁷ *Ibíd.* p.17

²⁸ Cazeneuve, *op.cit.* p.31

vgr, el de su vestimenta o el de orar frente a imágenes religiosas (católicas). En suma, la fusión de la fiesta pagana con la celebración religiosa.

" El rito religioso debe revelarnos cómo la humanidad ha podido reunir en un sistema más o menos coherente las actitudes presididas por dos tendencias contradictorias, y cómo la condición humana se encuentra a la vez separada de lo incondicionado y garantizada por él, en mérito a la concepción de lo numinoso como principio sagrado, trascendente a la condición humana y fuente de sus participaciones." ²⁹

Es entonces la simbolización de la dialéctica a través de una serie de lenguajes del rito, tan infinitos y contradictorios como la condición humana.

Un elemento importante de los ritos religiosos es el de la comunión, el buscar la interacción entre el ser humano y sus dioses, una comunicación entre las dos dimensiones; mejor dicho, un milagro. Para que este suceso se realice habría que procurar el sacrificio-don: implica un sacrificante que concede un sacrificio a las deidades para obtener un favor divino, que beneficie o mantenga la armonía en la comunidad. Los ofrecimientos suelen ser elementos valorativos sociales (alimentos, objetos, animales; incluso personas), designadas como oblaciones, mejor conocidas como ofrendas.

"En los cultos antiguos se pueden distinguir tres tipos de sacrificio: aquel cuya intención es el don, aquel que tiende a aplacar y el que en sí mismo constituye una entrega que produce efectos benéficos para los humanos." ³⁰

El intercambio simbólico del sacrificio se realiza de la siguiente manera: primeramente existió un dios que se sacrificó para dar origen al mundo o a los elementos primordiales que el hombre necesita. Por consiguiente, éste le debe agradecer el favor recibido por medio de ofrendas y así mantener esa conexión ya establecida. La repetición de estos ritos procura retener en el inconsciente colectivo los arquetipos, y a su vez evitar el disgusto de los dioses para que continúen favoreciéndolos.

²⁹ *Ibíd.* p.190

³⁰ Luis Cencillo. *Los mitos: sus mundos y su verdad*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1998. p. 424

En el área cultural del Altiplano Central de Mesoamérica, los sacrificios humanos se realizaban ofrendas por deidades de los oficios:

"De este modo, los petateros adquirirían esclavos para su dios Nappateuctli; los aguadores y canoeros ofrecían esclavos a la diosa del agua, Chalchiuhtlicoe; las édicas y parteras, la esclava que personificaba a la diosa Toci; los pulqueros, esclavos para Izquitecatl y Tlamatzincatl, dioses del pulque." ³¹

La sangre derramada, hace pensar al hombre que su sacrificio le sirve para mantener la sensación de estar vivo y ser parte de un sistema místico-social. Ya no está solo ante el universo.

Luego de haber realizado una descripción general sobre la importancia del lenguaje y sus dos elementos base, el signo y el símbolo, así como hablar del papel que éste último desempeña en el entorno socio cultural, se procederá a exponer lo que son los mitos, su clasificación y sus funciones.

³¹ Pedro Carrasco; et.al. *Historia general de México*. El colegio de México. México, 1981. p.257

Capítulo 2.- El mito: Una lección de vida

La primera experiencia realmente humana que realizó el individuo se plasmó en el lenguaje de la mitología, gracias a que el hombre es un ser imaginativo y que su espíritu no está distante de sus propias creaciones.

Por lo tanto, se debe a los mitos, la revelación de los aprendizajes que han tenido las culturas en sus trayectorias, que por más fantásticas que sean sus narraciones, se convierten en las reminiscencias que perduran en el inconsciente.

Así, el discurso mítico que emplea las narraciones, se traduce como sabiduría. Dado que las actitudes reflexivas de los hombres son el resultado de las experiencias que tienen durante su vida, son a la vez señales de la incansable búsqueda del sentido más profundo de la existencia humana.

En la medida que las colectividades humanas realicen nuevos trayectos vitales y por lo tanto, apliquen nuevas variables sociales; es entonces, que el mito es reinterpretado para hacerse presente, debido a que es inherente a la existencia y a lo social. Por ejemplo, las nuevas representaciones de Jesucristo pueden alejarse del discurso oficial de la iglesia católica y dar nuevas lecturas que permiten establecer otras posibilidades en el nexo de las imágenes y sus conceptos, llevando a perspectivas inéditas para los procesos de simbolización de esa complejidad del ser humano.

Esto es posible porque el mito presenta y representa, más que una discusión o argumento por medio de la lógica, una expresión inagotable de la creatividad del espíritu imaginativo, que alcanza todos los sentidos humanos, es en sí el discurso humano, expresado y revalorizado en los diversos espacios y tiempos en que el hombre ha relatado sus narraciones vitales. En síntesis, el pensamiento y su representación, como una forma de aprendizaje, es decir, una lección de vida.

2.1 La expresión simbólica a través del mito.

El ser humano creó diversas formas para comunicarse, en tal sentido, aparecieron una gran variedad de lenguajes que se expandieron por el mundo, en el proceso evolutivo de la especie humana. De esta manera, generó diversos discursos como el religioso, filosófico, científico, artístico, político, etcétera, por medio de relatos que se transmitieron de generación en generación para que este aprendizaje se convirtiera en una experiencia social.

En tal virtud, se podría señalar que, desde que el hombre creó sus relatos, contó mitos. Así, los símbolos de la narración, cuando adoptan la forma de relato, desembocan en el mito, por tanto, es una narración simbólica.

“La palabra mito procede de la griega ‘mythos’ - que a su vez remite a la raíz indoeuropea ‘meudh’ o ‘mudh’-, cuyo significado está situado en las cercanías de otra palabra famosa, ‘logos’, y apunta a la palabra en movimiento comunicativo, es decir, al ‘discurso’ y también a ‘relato’ y ‘narración’.”³²

Una narración que describe y retrata en lenguaje simbólico el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura, por citar: cómo se creó el mundo, cómo fueron creados los seres humanos y los animales, cómo se originaron ciertas costumbres, ritos o formas de las actividades humanas. Entonces, los problemas a los que responde el mito son principalmente situaciones existenciales que buscan darle un sentido sereno al intercambio del hombre arcaico con la naturaleza, a través de sus diversas etapas existenciales. El nacimiento, la adolescencia, el matrimonio y la muerte lo enfrentan a realidades que se deben justificar para su quehacer social y personal. Asimismo, exigen respuestas activas, las cuales a su vez, plantean una serie de reflexiones. Es también, el relato del origen y enseñanza de la esencia cultural para hacer memoria de los arquetipos, figuras protagónicas del mismo, las formas tradicionales de la narrativa.

³² Mardones. *Op.cit.* Pág.39

Un sistema simbólico, por lo general, religioso cuyas posibilidades expresivas son totalmente abiertas, o sea, manipulables en sus formas de interpretación. En otras palabras, el mito no es cualquier tipo de narración, porque esto nos llevaría a la estructura formal del lenguaje, temática que no es el interés de esta investigación.

Por consiguiente, veamos los dos tipos de narraciones:

- 1) La descriptivo-analítica: Hace referencia al texto científico
- 2) El relato: Es la acción de narrar algo.

El primero se aboca más a la organización del logos, un razonamiento sistematizado que lleva a la argumentación lógica. Mientras el segundo cuenta el acontecimiento por medio del movimiento y la acción, con su respectiva significación del hecho.

El relato mítico es visto como *el relato de los orígenes*. Malinowski apunta sobre el tema:

“El mito es una resurrección de la narración de aquello que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, sumisiones sociales, reivindicaciones e, incluso requerimientos prácticos.”³³

En realidad, cuando se hace esta afirmación, inmediatamente tenemos que preguntarnos de qué orígenes se trata. Y la respuesta es que nos enfrentamos a los orígenes de las cosas. En el fondo del relato mítico están las incógnitas del inicio de las cosas; su razón de ser y su ser mismo.

Ello lleva a hablar de lo cosmogónico, es decir, del origen que aclara el principio del sentido de la vida, es una especie de *filosofía narrativa de los orígenes*. Aunque cabe aclarar que la narración mítica nos enfrenta con preguntas tan serias y tan arraigadas en el pensamiento filosófico, pero sin la profundidad abstracta y reflexiva que adopta la filosofía.

No obstante, al mito no sólo le interesa narrar el origen de las cosas, sino también, hablar de las realidades sociales y de la vida personal. Este tiene una acción narrativa fundacional y legitimadora para la cultura. Una tarea que responde a unas exigencias generalizables,

³³ Malinowski, *cit. por*. Lluís Duch. *Mito, interpretación y cultura*. Editorial Herder. Barcelona, 2000. Pág.288

explicando por qué las cosas son como son y no pueden ser de otro modo, pero que adopta peculiaridades de acuerdo con la situación social y cultural. Como menciona Kerenyi:

“El mito es una forma narrativo-simbólica a través de la que se trata de expresar un sentido de la realidad. El mito, más que explicaciones del porqué, se ocupa del dónde, cómo, cuándo de las cosas. O dicho de otra manera: el mito no explica tanto las causas cuanto lo que está detrás de las cosas, los fundamentos o principios de las cosas. El mito es un relato sobre el origen, no en un sentido científico, sino respecto al ser de las cosas. El mito expresa, por tanto, lo que es propiamente y lo que vale.”³⁴

De esta manera, el mito también legitima, contribuye al reconocimiento y aceptación de lo que hay; da verdad, estabilidad y orientación a la realidad. En este sentido, Walter Burket plantea que las narraciones míticas se dieron en *illo tempore* (tiempo primordial), a través de dos dimensiones:

- Una Conativa: La narración tiene una estructura de sentido propia. Es narrada a causa de su relación con la realidad. La realidad es un firme sentido infrahumano.
- Una Denotativa: Deviene visible, principalmente, a través de los nombres propios que se manifiestan en el mito.³⁵

El mito puede tener su tiempo y espacio específico, sin embargo como éste evoluciona, puede rebasar esas fronteras asignadas por la cultura y manifestarse de formas tan diversas, como diversas son las expresiones de la naturaleza humana; así, las leyendas, protagonistas y ritos que incluyen estos relatos alcanzan una proporción tan grande que permiten a la sociedad cultural la imaginación de lo sacro en sus acciones comunes y volverlas especiales. A manera de ejemplo, el bautismo, confirmación, eucaristía, penitencia, extremaunción, orden y matrimonio son los siete sacramentos que reconoce la iglesia católica por medio de actos religiosos destinados a la santificación de aquellos que lo reciben. La acción simbólica permite darle un sentido valorativo a la simple acción humana y volverla completamente primordial.

³⁴ Kerenyi, *cit. por.* José Ma. Mardones, *op.cit.* Pág.41

³⁵ Burket, *cit. por.* Lluís Duch, *op.cit.* Pág.178

“En este contexto, los nombres de los dioses y de los héroes son los primeros a tener en cuenta, sobre todo si se reconoce que los dioses y los héroes, al margen incluso de la narración mítica, aparecen mediante el culto, los lugares sacrificiales, los altares, los templos y todo el resto de artefactos vinculados a la culturalidad. No hay duda de que, la evolución histórica de un mito tradicional, las dimensiones que éste adopta son innumerables.”³⁶

El mito cuenta así cómo gracias a las actuaciones de los *seres sobrenaturales* una realidad, total o parcial, ha llegado a la existencia (persistir). El mito habla, por tanto, no de lo sucedido realmente, en el sentido que marca la historia, sino de lo que se ha manifestado plenamente. Por esta razón, el tiempo mítico es aquel tiempo de los orígenes primordiales, cuando todo arranca o aparece por primera vez. Es el *illud tempus* situado más allá de cualquier concreción. Al respecto se puede citar:

Los mitos de la creación

- Babilonia** BEL o MARDUX : *Forma el cielo y la tierra en mitades del cuerpo de Tiamat.*
- Grecia** URANO y GEA : *Conciben todas las cosas.*
- India** BRAMA : *En una encarnación como cerdo, levantó la tierra sobre sus Colmillos desde las aguas y comenzó su trabajo de creación.*
- Perú:**
- Incas ATAGUJU : *Creador de todas la cosas.*
- México:**
- Mexicas TONACATECUTLI: *Respira y divide las aguas del cielo y la tierra.*
- Tzeltales IZTAK IX : *La que trae el pensamiento (la madre de la sabiduría), creadora de la parte mental o inmaterial de la naturaleza.*³⁷

³⁶ *Idem*

³⁷ Lewis, Spence. *Introducción a la mitología*. Edimat Libros. Madrid, 2000. Pág.162

Si en los mitos escuchamos sobre los orígenes, también reconocemos a seres sobrenaturales y representaciones divinas en dramatizaciones humanas. El hombre creó un diálogo con lo fantasioso para hacer a este mundo increíblemente creíble, donde lo irreal se hace real y viceversa. Mircea Eliade lo plantea de la siguiente manera:

“El mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los comienzos. Los mitos revelan pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la sobrenaturalidad) de sus obras.”³⁸

Algunos ejemplos sobre los mitos del origen del hombre en las culturas anteriormente mencionadas serían:

Grecia PROMETEO *Hace al hombre y a la mujer, Deucalión y Pirra.*

India BRAHMA o PRAJAPATI : *Hace al hombre*

México

Mexicas XOLOTL *Después de la destrucción del mundo, Xolotl desciende a Mictlán y trae un hueso de una raza extinguida. Los dioses lo salpican con sangre y de él emergen los progenitores de la presente raza.*

Perú

Incas APOCATEQUIL *Desentierra hombres del mundo subterráneo con una pala de oro.*³⁹

³⁸ Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Editorial Labor. España, 1992. Pág.12

³⁹ Spence, *op.cit.* Pág.163

La creación del hombre a través de una serie de personajes concebidos como dioses están presentes en las mitologías de los pueblos y provocan que el hombre simbolice su pasado original y lo eleve a un plano de lo sagrado; como se mencionó anteriormente, la práctica narrativa por medio de los mitos. Así lo explica Mircea Eliade, a través de la siguiente reflexión:

“En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales.”⁴⁰

En el sentido descriptivo del mito, se expondrán algunas de sus características sobresalientes:

- ❖ Es una historia sobrenatural.- Ya que sus actores son seres sobrenaturales.
- ❖ Es una verdad sagrada.- En él se da el binomio de los hechos reales y los actos de los seres sobrenaturales.
- ❖ Es un paradigma de todo acto significativo.- Expresa un comportamiento que se ha institucionalizado. El fundamento de la creación.
- ❖ Es origen y conocimiento.- Al conocer el origen, se domina la acción sobre ese principio, no de manera abstracta sino como:
- ❖ Una vivencia.- Una existencia que al relatarla o celebrar el ritual para justificarla, transforma el vivir como una experiencia religiosa.

Todo lo anterior, en relación con el entorno cultural, la configuración personal y biográfica; a su vez evidencia a las instituciones, y por ende, sus relaciones sociales que reglamentan la actividad humana en sus contextos específicos -muchas veces azarosos-; de esta manera

⁴⁰ Eliade, *op.cit.* Pág.13

vemos que sus relatos buscan la justificación del orden en todos sus niveles como una respuesta a la contingencia.

“Los mitos permiten el reconocimiento del mundo real y al mismo tiempo confieren realidad al mundo cotidiano del ser humano, a pesar de que éste, en todo momento, está sujeto al cambio, a la muerte, al mal; en una palabra: a la contingencia.”⁴¹

Dicho de otra manera, en su devenir histórico el hombre se ha enfrentado a una gran cantidad de discrepancias, tanto con la naturaleza como con los otros grupos humanos, que crean perturbaciones en su vida, incluso la pone en riesgo; por tal motivo:

“...el mito consiste en un esfuerzo de estabilización de las fuerzas divergentes que, de acuerdo con la enorme diversidad de situaciones en que se encuentran los grupos humanos, intervienen en las diversas fases de la vida comunitaria.”⁴²

La concordancia de lo simbólico con la vida o la reciprocidad del mito con la organización social.

⁴¹ *Idem*

⁴² *Ibíd.* Pág. 61

2.1.1.- La clasificación del mito

A continuación se expondrán criterios importantes que sirven para clasificar a los mitos y a su vez presentar una tipología de los mismos.

Comencemos con Lauri Honko, quien propone cuatro características generales en que se manifiesta el relato mítico:

La forma.- Se refiere a la narración material y su expresión genérica (literaria), el tipo de información para exponer su contenido, y las transformaciones representativas que pueda alcanzar en su diversidad cultural.

El contenido.- Su esencia es el origen, aunque existen mitos que tienen contenidos circunstanciales, ya que no todos tienen que ser cosmogónicos.

La función.- Dicen lo que tienen que decir: el fundamento último o la base primordial de la existencia humana, o sea, lo ontológico. Por lo tanto, representa las normas y/o modelos de pensar y actuar.

El contexto.- Ubicado en su expresión más idónea, el ritual.⁴³

Mientras tanto, Mircea Eliade recurre a tres aspectos que están en muchas narraciones míticas: el principio como origen de la vida, la acción sagrada como un sentido de la vida y el final como conclusión de un ciclo vital en la existencia humana, para la realización de su clasificación:

Mitos cosmogónicos.- Son aquellos que nos narran la creación del universo y por ende, sobre las cosas que existen en él. Sin embargo, es preciso hacer hincapié en que a los mitos cosmogónicos, también se les llama mitos de origen. (La creación de los hombres).

Mitos teogónicos: Nos narran los hechos de los dioses y los héroes para tener una armonía y equilibrio en la vida (mente-espíritu).

Mitos escatológicos.- Narran sobre el fin del mundo y de las cosas por un cataclismo o una catástrofe de orden natural. (El diluvio).

Sin embargo, existen otras aportaciones que proponen una clasificación mucho más desglosada, como la que hace Lewis Spence, quien plantea una estructura en relación a los

⁴³ Laurie Honko; cit. por. Duch, Lluís, *op.cit.* Págs. 57, 58

elementos de la naturaleza, los animales y los hombres con sus acciones religiosas y morales:

- Mitos de la creación (creación de la tierra y del hombre)
- Mitos del origen del hombre
- Mitos de la inundación
- Mitos de un lugar de recompensa
- Mitos de un lugar de castigo
- Mitos del sol
- Mitos de la luna
- Mitos de los héroes
- Mitos de las bestias
- Mitos que explican costumbres o ritos
- Mitos de viajes o aventuras a través del mundo subterráneo o lugar de los muertos
- Mitos relacionados con el nacimiento de los dioses
- Mitos del fuego
- Mitos de las estrellas
- Mitos que se ocupan del tabú
- Mitos de desmembramiento (en donde un dios es desmembrado)
- Mitos dualísticos (el dios bueno que vence al malo)
- Mitos del origen de las artes de la vida
- Mitos del alma.⁴⁴

Esta gran variedad de narraciones simbólicas, con el tiempo, pasaron a ser fuentes escritas, posiblemente para una mejor difusión; al dar como resultado obras que hoy día se consideran literatura clásica.

⁴⁴ Spence, *op.cit.* Págs. 153,154

Por mencionar algunas: El Gilgamesh, de los persas; El Ramayana y El Mahabharata, de los hindúes; El libro de los muertos, de los egipcios; El Kojiki y El Nihongi, de los japoneses; La Iliada y La Odisea, de los griegos; El Popol-Vuh, de los mayas-quichés; El Mabinogion, de los galeses y celtas; Los Poemas del Mio Cid, de los españoles. Cabe aclarar que el relato mítico más leído en el mundo ha sido La Biblia.

Podríamos seguir mencionando innumerables ejemplos por culturas, de esta serie de narraciones que nos muestran cómo los valores de un pueblo se pueden convertir en manifestaciones artísticas, independientemente de ser un vestigio histórico-informativo, los ubicamos como verdaderos patrimonios de la cultura universal.

2.2 Las funciones del mito.

Como no existen expresiones humanas auténticas que no tengan que ver con el fenómeno mítico, las actividades de los seres estarán pues, representadas por una serie de creencias, relatos, ritos y ceremonias que distinguen a un pueblo de otro. Así, los procesos culturales se manifiestan por medio de las actividades sociales que desempeñan un papel protagónico en un quehacer diario y su devenir histórico, vinculando su mitología con su existencia cotidiana. Es por tal motivo que debemos abocarnos a las expresiones del mito en cuanto a lo cognoscitivo (que se interesa en el lenguaje como una forma existencial de los pueblos a través de su cultura), lo ontológico (donde el conocimiento social se convierte en la sabiduría de los pueblos para que sus integrantes lo establezcan como acciones rituales que les permitan reconocerse a sí mismos y los lugares de sus residencias), lo psicológico-moral (a nivel de la psicología social) y lo social (la identidad colectiva que permite la tradición ritual). Todo un fenómeno comunicacional entre el ser humano y su entorno.

2.2.1 La Función cognoscitiva.

Los mitos resuelven el misterio fundamental de la existencia. La vida misma es el gran misterio. Para poder dar respuesta a este misterio, se tuvo que crear el lenguaje, que como habíamos mencionado, se fundamentó en las imágenes. Pero el Ser, por principio se resiste a la explicación que presupone el lenguaje. El mito encierra la magia del lenguaje que permite superar este dilema. El mito construye un puente entre la vida y el lenguaje. El mito convierte en habla lo que era naturaleza, por lo tanto, es el acto de fundación del lenguaje mismo.

A través del mito se les confiere un nombre a las cosas, a los misterios que no podía resolver o explicar el ser humano, por ello se dice que los mitos de origen son comparables en su estructura al mito cosmogónico (origen de la vida).

El mito se vale de un lenguaje metafórico o figurado basado en imágenes y símbolos que son los únicos que permiten proponer una explicación a los misterios de la vida. El mito tiene la capacidad de servir como estructura explicativa de todas las dimensiones de la vida. Nos permite conocer y darle explicación a lo inexplicable.

2.2.2 La Función ontológica.

El mito supone un acto de iniciación, un acto que hace patente nuestra pertenencia a un cosmos. Es el suceso por el cual nos arraigamos en la vida, pasamos de ser seres naturales a seres sociales. Es un camino de formación, de constitución del ser humano al pasar de una etapa a otra, implica una enseñanza que hace crecer al individuo en el aspecto espiritual, social y cultural. Es un proceso sagrado y supone una iniciación ritual.

La aceptación en una comunidad significa la renovación ritual completa de los individuos, entre una etapa y otra se da una muerte y un renacimiento simbólicos. El relato del mito es el vehículo de enseñanza que expone el guía espiritual al iniciado para prepararlo a entrar en

contacto con lo sagrado, con los misterios de la vida. Una vez obtenido el aprendizaje, el individuo puede ser admitido en la comunidad, puede integrarse verdaderamente a la vida, tener raíces; que es algo fundamental para que el ser humano pueda existir plenamente en el mundo.

Otro acontecimiento importante en esta función, es la fundación del lugar habitable que no está en referencia con el espacio físico y homogéneo, sino con los lugares sagrados sobre los que se asentaron los pueblos fundamentados en la religiosidad. El asentamiento de la comunidad se define por medio de una revelación divina que establece un punto fijo o centro, en donde se edificará el templo que es concebido como una abertura hacia el cielo que asegura la comunicación con Dios. El centro define toda orientación del hombre en la tierra y en el cosmos, le arraiga con la comunidad y con él mismo, al tiempo que le permite dar una explicación de su entorno. Es la función que le permite al individuo conocer la esencia íntima de su ser y de su lugar de residencia.

2.2.3 La Función psicológica y moral.

El tema profundo de la dimensión psicológica y moral del mito es la armonización de la vida. Los mitos teogónicos, que narran los hechos de los dioses y los héroes, muestran el camino -ya sea de manera positiva o negativa- hacia la armonización de la vida. Para Paul Del, el espíritu es la fuente principal de la armonía. Tiene la función de evitar el sufrimiento, producido por la tensión entre la pulsión primigenia (subconsciente) y lo práctico-utilitario (consciente) con lo espiritual (supraconsciente). A nivel de la psicología interior existen conflictos de los principios del placer y del poder, con el concepto de la realidad.

El mito es un camino de desarrollo evolutivo que tiene un sentido preciso: permite situar estos conflictos dentro del proceso de desarrollo espiritual. El mito es el medio a través del cual todos los días estamos aprendiendo a armonizar.

La humanidad siempre lucha por alcanzar lo cósmico y evitar la caída que significa la vuelta al caos. De esta idea surge una figura triádica de la conciencia:

1.- *Supraconsciente*: Lo espiritual: Es el nivel más alto, el espíritu que une al hombre con el cosmos, con lo sagrado.

2.- *Consciente*: El consciente está en el espacio del mundo, del hombre y sus creaciones, lo práctico-utilitario. Es el lugar de los conflictos y las oposiciones. (Lo intelectual)

3.- *Subconsciente*: Es el nivel más bajo, representa lo amorfo y primigenio, lo no armonizado, el caos. (Lo pulsional)

Por tanto, la función psicológica del mito permite dar forma a los individuos para que alcancen las metas e ideales de sus distintos grupos sociales. Tienen como finalidad que el ser humano sea capaz de afrontar los irreductibles problemas psicológicos que desde su infancia hasta la muerte le van a acompañar: la relación con la madre, el padre, el otro sexo, la lenta constitución de la identidad, la entrada en la edad adulta, etcétera; mitos que revelan lo que la psicología profunda y el psicoanálisis han denominado el inconsciente.

De esta manera, el mito es un magnífico depósito de experiencias colectivas e individuales inconscientes. Su adecuada interpretación permite el acceso privilegiado a una dimensión de la realidad humana que, de otro modo, quedaría oculta. El mito es una vía de conocimiento de los niveles del inconsciente, o mejor, del proceso humano de acceder a la conciencia.

2.2.4 La Función social.

La iniciación ritual es también la forma fundamental de crear una identidad colectiva. La integración a la comunidad de los jóvenes novicios durante el ritual iniciático, se instaura en el momento en el cual los mitos principales de la comunidad les son revelados. Lo específico de la identidad colectiva está en el hecho de participar de la verdad revelada por los mitos.

Esto significa que se adopta un universo simbólico, un acervo de imágenes a través de cuyo prisma se mirarán y se significarán las experiencias de la vida. Creer en la verdad de los mitos supone también aceptar el pacto social y sus reglamentos, sus maneras de vivir la vida diaria.

La imitación de los actos ejemplares de los dioses y los antepasados funda todo el horizonte de la cultura tradicional: proporciona las figuras esenciales de interpretación cotidiana, establece los principios de las tradiciones y costumbres, sacraliza la cultura material, confiere los deberes y las libertades, fija las jerarquías y sus atribuciones, en fin, todo el orden social se funda en los sucesos originales relatados en los mitos.⁴⁵

La dimensión social del mito corresponde al de la relación entre el mito y el ritual. En el ritual se reviven, ceremonialmente, el tiempo y los sucesos míticos originales. El ritual es el suceso de la vida colectiva por medio del cual el mito se vuelve algo presente, actual, vivo. El ritual es el principal medio de socialización del mito. El ritual enriquece al mito, lo significa de nuevo, lo dota de nuevos sentidos y lo adapta a las situaciones siempre cambiantes de la vida. El ritual es el cíclico recuerdo de los sucesos fundamentales del cosmos y del mundo. Por medio de éste, los mitos establecen su actualidad en la vida cotidiana de la comunidad. Es gracias al ritual que lo sagrado y lo cotidiano pueden pertenecer a un mismo universo.

Al igual que todo símbolo, el rito estructura, articula y sostiene la experiencia vital. Cuando se sitúan dentro de un marco simbólico, algunas funciones vitales confieren un

⁴⁵ Amador, *op.cit.* Págs. 81-95

significado único a la vida. Han sido concebidas para determinar la experiencia cotidiana y para interpretarla.

Sin embargo, el propósito de un acto ritual no es repetir la acción cotidiana que simboliza, sino conferirle significado al colocarla en una perspectiva superior. La reducción de los gestos rituales comunes, destruye el propósito mismo del rito, que no es imitar la vida, sino transformarla.

Actuar sería entonces la expresión más sencilla de una tendencia manifiesta en la necesidad experimentada por el hombre de ritualizar la vida, incluso en aquello que el hombre moderno considera como actividad religiosa.

El rito (ritus=orden), tiene la virtualidad social de funcionar con tres imágenes como:

- Un camino o senda que indica el modo de comportarse y actuar socialmente. El mito a través del rito lleva a la imitación ejemplar del héroe o dios mítico, ya que el mundo de los seres sobrenaturales es el mundo en que las cosas sucedieron por primera vez. Toda sociedad posee un conjunto coherente de tradiciones y concepciones del mundo que tiene que ser transmitido a las siguientes generaciones. Esta revelación gradual al novicio es lo que se llama entre nosotros socialización, educación, y conlleva cursos y ritos de iniciación.
- Un escudo u hogar que protege al individuo y al grupo frente a los peligros de lo desconocido, de la improvisación, del peligro... El saber/hacer ritualizado, convertido en hábito, va formando el núcleo primario de la institucionalización social y tiene como consecuencia una distensión psicológica que libera energías y tiempo para la creatividad. El hombre repite lo que hay que hacer, es decir, lo primordial y arquetípico, y se libera de lo muerto o sin sentido experimentando también incitaciones para crear nuevas perspectivas.
- Representa y expresa el alma o espíritu de la comunidad. Entramos en comunión con los otros y, a la vez, salimos del tiempo personal e histórico y nos sumergimos en lo transhistórico.⁴⁶

Esta vinculación mito-rito a través de las imágenes sugeridas, manifiesta la importancia significativa que tiene el mito. Penetra fuertemente en la cultura y llega hasta la motivación, impulso o paralización de la acción humana.

⁴⁶ Mardones, *op.cit.* Págs. 46,47

2.3 La aplicación de las funciones del mito a través de episodios de la vida de Jesús.

Hemos seleccionado algunos momentos de la historia de Jesús para poder ejemplificar cada una de las funciones que contiene el mito, a efecto de ver su uso en nuestro tema de análisis. Por tal motivo, vamos a tomar, arbitrariamente, los siguientes pasajes de su biografía: su bautismo, su encuentro con Satanás, la última cena y su ascensión; etapas importantes que muestran su transformación de humano a deidad.

Como ya mencionamos, el mito es una narración que se representa a través de un relato, éste a su vez puede ser verbal o representado por medio del arte gráfico o la escritura. Esta última manifestación ha sido utilizada como un recurso eficiente para que las demás generaciones tengan conocimiento del mito. Por tanto, nuestro aprendizaje acerca de los valores de la religión católica se centran en la Biblia, una especie de epopeya sagrada del pueblo judeo-cristiano, dividida en el Antiguo Testamento y el Nuevo Testamento, es en este último es en el que nos vamos a basar.

PRIMER EPISODIO:

SAN MATEO: 3, 13-17

Por este tiempo vino Jesús de Galilea al Jordán en busca de Juan, para ser de él

Bautizado.

Juan, empero, se resistía a ello, diciendo:

<<Yo debo ser bautizado de ti, ¿ y tú vienes a mí? >>

A lo cual respondió Jesús diciendo:

<< Déjame hacer ahora; que así es como conviene que nosotros cumplamos toda justicia >>

Juan entonces condescendió con él.

Bautizado pues Jesús, al instante que salió del agua, se le abrieron los cielos, y vio bajar

al Espíritu de Dios a manera de paloma, y posar sobre él.

Y oyóse una voz del cielo que decía:

<< Este es mi querido hijo, en quien tengo puesta toda mi complacencia >>. ⁴⁷

A manera de reconocimiento de ser hijo de Dios, una especie de nacimiento simbólico dentro del orden católico, Jesús es bautizado por Juan el Bautista. Este personaje gozaba de fama religiosa que le daba cierto poder sobre su comunidad, es él quien puede comprobar si Jesús es el mesías o un farsante. Por ello, tiene que pasar por el rito del bautismo donde se manifestaría el designio divino. La función ontológica se cumple, puesto que el rito iniciático para que Jesús sea reconocido como el mesías tenía que ser llevado a cabo por una persona de cierto status de la comunidad. Fue entonces que se abrieron los cielos y bajó una paloma a posarse en él.

“La identificación efectiva de pájaro y alma es universal. En ciertas culturas africanas el alma se escapa del muerto en forma de pájaro y esta gran alma, que es el Espíritu Santo, se encarna en un pájaro” ⁴⁸

Jesús dejaba de ser un ser individual para “nacer” como un personaje social. Esta anécdota hace evidente la función cognoscitiva para el ritual del bautismo que se practica entre los

⁴⁷ Gustavo Doré. *La Biblia: Nuevo testamento*. Edimat Libros. España, 2000. Pág.22

⁴⁸ Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Paidós Comunicación. Barcelona, 2001. Pág. 38

católicos y, a su vez, reafirma la función social, ya que esta acción permite la aceptación institucional dentro de dicha religión y a su vez da la conciencia de pertenencia a la comunidad católica.

SEGUNDO EPISODIO:

SAN MATEO 4,3-10

Entonces acercándose el tentador, le dijo: << Si eres el hijo de Dios, di que estas piedras se conviertan en panes >>.

Más Jesús le respondió: << Escrito está. No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra o disposición que sale de la boca de Dios >>.

Después de esto le transportó el diablo a la santa ciudad de Jerusalén, y le puso sobre lo alto del templo... y le dijo:

<< Si eres el hijo de Dios échate de aquí abajo. Pues está escrito que te ha encomendado a sus ángeles, los cuales te tomarán en las palmas de sus

manos

para que tu pie no tropiece contra piedra alguna >>.

Replicóle Jesús: << También está escrito: No tentarás al Señor tu Dios >>.

Todavía le subió el diablo a un monte muy encumbrado, mostrándole todos los reinos del mundo, y la gloria de ellos... y le dijo:

<< Todas estas cosas te daré, si postrándote delante de mí me adorares >>.

Respondióle entonces Jesús: << Apártate de ahí, Satanás; porque está escrito:

Adorarás al señor Dios tuyo, y a él solo servirás >>. ⁴⁹

En este fragmento percibimos a un Jesús más seguro de su fe, capaz de enfrentarse a Satanás y no caer en sus tentaciones. La función cognoscitiva se manifiesta en éste con la presencia humana en relación con personajes y situaciones fantásticas; Satanás (representación metafórica del mal), la mención de los ángeles y del propio Dios (símbolos que encarnan el bien), el hecho de elevarlo hacia el techo del templo o la invitación a que realice un milagro.

Alegoría sobre los valores sociales del bien, el mal y la fe, que manifiesta una visión cultural específica, la religiosa católica. Asimismo, cuando Jesús reafirma su fe, reconoce su designio de ser un mensajero de Dios, a su vez, vemos una toma de conciencia sacra. Es decir la función ontológica, el reconocerse a sí mismo.

TERCER EPISODIO:

SAN MATEO 26,27,28

...Mientras estaban cenando, tomó Jesús el pan y lo bendijo, y partió

y diolo a sus discípulos, diciendo: << Tomad y comed, éste es mi cuerpo>>

Y tomando el cáliz dio gracias, lo bendijo, y diósele, diciendo:

<<Bebed todos de él... Porque ésta es mi sangre de la alianza nueva y eterna,

la cual será derramada por vosotros y por todos los hombres para remisión

⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 24

de los pecados>>. ⁵⁰

Apreciamos que La Ultima Cena o La Santa Cena cobra otro significado, ya no es únicamente el proceso cotidiano de ingerir los alimentos en familia, sino que el mito habla: Jesús se ve representado como alimento de la vida y del alma, de igual manera anuncia una congregación y vaticina, asumiendo su sacrificio, que su sangre purificadora servirá para que el hombre sea liberado de sus pecados. El prólogo de su conversión en el héroe salvador. La función social por medio del ritual legitima la mitificación.

CUARTO EPISODIO:

SAN MATEO 19,20

Así el señor Jesús, después de haberles hablado varias veces, fue elevado al cielo por su propia virtud, y está allí, sentado a la diestra de Dios. Y sus discípulos fueron, y predicando en todas partes, cooperando y confirmando su doctrina con milagros que la acompañaban. ⁵¹

Después que fallece en la cruz y recibe sepultura, viene la resurrección; posteriormente se les aparece a los once apóstoles, para continuar su camino al cielo.

Para completar esta serie de ejemplos respecto a las funciones del mito, se utilizará la siguiente cita para referirnos a la función psicológica:

⁵⁰ *Ibíd.* Pág. 88

⁵¹ *Ibíd.* Pág. 128

“Desde el punto de vista psicológico, el sí mismo se define como la totalidad psíquica del hombre.

Cualquier cosa, de la que el hombre presupone, como sí mismo, una totalidad completa, puede llegar a ser un símbolo del sí mismo.

Se podría, por lo tanto, comparar a Cristo, como símbolo al de la primera mezcla del alma del mundo, con lo cual pertenecería a una tríada, en la cual lo uno e indivisible estaría representado por Dios Padre, y lo indivisible por el Espíritu Santo.

Ya que el hombre se conoce como un yo, y el sí mismo como totalidad, no puede ser descrito ni distinguido sino a partir de una imagen de Dios, la realización del sí mismo, en lenguaje religioso metafísico, significa la encarnación de Dios. Esto se expresa en la filiación de Cristo. En la medida en que la individuación representa una tarea heroica o trágica, o sea difícil, significa también sufrimiento, una pasión del yo, es decir, del hombre empírico, común y corriente, anterior, al que repugna ser integrado en un círculo mayor y quedar desprovisto de su individualidad que aflora libremente.

Sufre, por así decirlo, por la operación ejercida por el sí mismo. Frente a esto, la pasión análoga de Cristo significa el sufrimiento de Dios por la injusticia del mundo y las tinieblas del hombre. El sufrimiento humano y el divino se complementan y su efecto es compensatorio: por medio del símbolo del hombre puede reconocer el significado real de su sufrimiento; está en camino de la realización de su totalidad, en tanto que su yo, debido a la integración del inconsciente en la conciencia, entra al terreno divino.”⁵²

El drama de la vida arquetípica de Cristo describe en imágenes simbólicas los sucesos en la vida consciente y trascendente del hombre, que es transformado por su más alto destino.

Así, Jesús es el arquetipo del sí mismo, es decir, la representación del equilibrio y el encuentro con uno mismo que todo ser humano anhela y desea, para establecer una vida en equilibrio y de manera armónica con el cosmos. La búsqueda insaciable y existencial que cada uno de nosotros emprende, así como Jesús lo realizó hace muchos siglos.

⁵² Carl Gustav Jung. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998. Pág.167

Capítulo 3: El cine como discurso narrativo.

Luego de haber desarrollado lo que es el lenguaje simbólico y mítico como sustento y para la comprensión de términos que serán utilizados en el análisis del filme, pasaremos a hablar de la importancia del fenómeno cinematográfico, que es el medio de comunicación respecto al cual surge la inquietud por llevar a cabo este análisis.

Así cuando el hombre creó el relato, representó al mundo dándole un principio y un final a sus narraciones para ubicarlo en un tiempo y espacio específicos, también, le brindaba la posibilidad de crear otras historias con una multiplicidad de temas, puesto que de otro modo, hubiese sido una historia sin fin. Entonces se hizo factible una estructura cerrada, que tiene que ver con el discurso para que la intención de los mensajes y el sentido de la obra sean reconocidos y ubicados.

Con la llegada del cine, la humanidad amplió sus posibilidades narrativas, pues en lo sucesivo se establecería un público que vería a la narración de imágenes, en un principio; luego se le agregaría el sonido, perfeccionando el lenguaje audiovisual a través de ciertas estructuras discursivas, también conocidas como los géneros cinematográficos, los cuales, a su vez, fueron el sostén de la formación de la industria cinematográfica.

Pero para narrar algo se requiere de un narrador o el gran imaginador (el sujeto de la enunciación) que va dirigirse a una audiencia, creándose el circuito de la comunicación.

En tal virtud, es oportuno hablar de los cineastas y, en este caso, del llamado cine de autor, debido a que este concepto histórico en el cine, permitió que se buscaran nuevas formas para estructurar los discursos por medio de la narración y la descripción de posibilidades alternantes de imágenes y sonidos. Entonces los nuevos relatos fueron reconocidos como tal por sus espectadores al crearse una nueva audiencia de *cinéfilos*, los lectores de un nuevo vocabulario que fue el resultado de la amplitud del imaginario humano, que se traduce en las películas cuyos seguidores conforman sus gustos según la impresión de narratividad que obtengan al hacer ficción de la realidad.

Lo anterior permite afirmar que en la cuestión del cine hay que tomar en cuenta los aspectos estéticos y lingüísticos de los estilos y su evolución, ya que un film es una obra artística autónoma que engendra un texto, cuyas significaciones se basan en estructuras narrativas por medio de iconos y a su vez produce un efecto sobre el espectador.

3.1 Una aproximación al fenómeno cinematográfico.

El cinematógrafo es un invento de los hermanos Lumière y a su vez, es un fenómeno ocurrido durante la Segunda Revolución Industrial, cuyo hecho histórico representaba la modernidad del fin del siglo XIX.

"El mundo se está transformando con violentas sacudidas en este recodo del siglo. Se habla mucho del progreso en los círculos intelectuales, y también en los que no lo son. El progreso es una palabra que resume muchas cosas y que sirve para explicarlo todo...

Algunos maldicen a la civilización maquinista que está mudando la faz del globo, y aseguran que es obra del mismísimo diablo, preguntándose, con pasmo, *¿A d'onde iremos a parar?* Otros alaban el progreso, la máquina de vapor y la electricidad que son los símbolos de la era industrial, de la nueva civilización de las máquinas que crece y se multiplica... Y de este formidable empuje de la civilización maquinista, ha nacido en Lyon, precisamente, la máquina de 'imprimir' la vida,..., y a partir de ella se creará un mundo fabuloso de mitos y de sueños."⁵³

Así, el 28 de diciembre de 1895 en París, se llevaba a cabo la primera exhibición en un café que tenía el nombre de esa ciudad.

Desde 1816, Niepce, había inventado la fotografía, que se fue perfeccionando a través del tiempo. Mientras, en 1824 el médico inglés Peter Mark Roget, presentaba su tesis sobre la persistencia de la retina -consiste en el hecho de que la imagen se nos queda fija, en casi un segundo, la imagen en la retina-, a partir de entonces aparecieron

⁵³ Roman Gubern. *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona, 1991. p.p. 21,22

científicos que retomaron esta aseveración y la fusionaron con la foto a través de una serie de aparatos que fueron abriendo la brecha para el descubrimiento de los hermanos Lumiere.

"La ilusión de movimiento del cine se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuado." ⁵⁴

De aquí que se haya denominado cinematógrafo (Kinema-kinematos= movimiento, grafos=imagen), o sea, la ilusión de la imagen en movimiento, ya que corre 24 fotogramas por segundo; comúnmente sólo usamos el diminutivo de esta palabra: cine.

Un aparato, cuyo origen fue destinado a la comprensión científica de la época, y con el tiempo, se transformó en un espectáculo de masas. Como lo plantea Béla Balazs:

"El cine nos ha devuelto la *imagen* del hombre y de las cosas, nublada hasta ese instante por la *cultura conceptual* que habría impuesto siglos atrás, por medio de la difusión de los libros, la hegemonía de la palabra. Merced a la imprenta, lamentablemente, *el espíritu visible se transformó en espíritu legible*,... Con el cine, la humanidad habría aprendido otra vez a percibir *la correspondencia visual directa del alma hecha forma: el hombre fue de nuevo visible*." ⁵⁵

En esta cita, Béla Balazs hace referencia a la preponderancia de la imagen en la evolución humana. Las culturas primigenias se comunicaron por medio de la palabra y el uso de la imagen pictórica en sus actividades religiosas y artísticas, por mencionar algunas. Con el paso del tiempo y por la misma evolución, no sólo aparece el lenguaje fonético, sino que se perfecciona, dando como resultado la literatura. Así, la forma más común de informarse era a través de la palabra (hablada y escrita), que con el invento de la imprenta acrecentó aún más éste proceso. Por consiguiente, cuando se crea el

⁵⁴ *Ibíd.* p.16

⁵⁵ Alejandro Montiel. *Teorías del cine. El reino de las sombras*. Editorial Montesinos. España, 1992. p.54

cinematógrafo (1895), la imagen visual -no la imagen conceptual que por lo general maneja la escritura- hace que el hombre y su entorno, se visualicen, dando como resultado una nueva forma de comunicar. Posteriormente, en el año de 1927, el cine amplía su proceso de comunicación cuando se transforma en un relato audiovisual que perdura hasta nuestros días.

El lenguaje del cine está basado en una serie de convenciones narrativas aplicadas en sus dos instrumentos básicos: una cámara y una cinta de celuloide, las cuales sirven para narrar o escribir en imágenes, una especie de pluma o lápiz y papel en el lenguaje escrito.

A partir de aquí podemos distinguir las distintas técnicas de la realización cinematográfica:

- Registro de la imagen: La iluminación, los encuadres o angulaciones, los movimientos y altura de la cámara. Remarcando la continuidad espacial y temporal de la historia.
- Registro del sonido: Los planos y *movimientos* sonoros, donde se graban voces, ruidos u otros sonidos (directo, ambiental e incidental), con sus respectivos niveles de volumen.

Posteriormente, se pasa al montaje, donde se arma el material, dándole una ordenación a través de secuencias lógicas, de acuerdo con los lineamientos del guión.

También se complementa el trabajo de edición sonora, por ejemplo, la grabación de la voz en off, la musicalización y otras clases de efectos.

Este quehacer cinematográfico, por haberse iniciado dentro del capitalismo avanzado, provocó que desde su origen los filmes se concibieran como una mercancía, por lo tanto, dio lugar a una industria, la cual se divide en:

- Producción.- Se refiere a la realización de la película y se subdivide en:
Preproducción, producción o rodaje y postproducción.
- Distribución.- Las formas en que se abastece y se suministra a los exhibidores las películas a través de una serie de compañías distribuidoras.

- Exhibición.- Es la proyección de las películas en las salas de cine y todo lo que esto implica.

En esta organización industrial se producen toda clase de cintas, mismas que los especialistas y público en general califican como buenas o malas:

"Naturalmente, al final, la maestría técnica, la capacidad imaginativa, el rigor creativo y el dominio del material que demuestre el artista contribuirán a establecer la diferencia entre el buen y el mal cine. Pero tales cualidades no son del todo individuales, pues existen ciertas estructuras y organizaciones sociales que contribuyen más que otras a proporcionar al artista la ocasión y el incentivo para superarse." ⁵⁶

Por otra parte, el cine es un fenómeno social, pues es un producto histórico del hombre que se ha vuelto uno de los grandes medios masivos a nivel mundial; creó un lenguaje, ha instaurado modas, transmitido ideologías y muestra comportamientos culturales a través de las cinematografías nacionales. Fuente de trabajo y/o de subsistencia de muchas familias, entretenimiento del mundo, aplicación de nuevas tecnologías; incluso ha dado pie a la creación de una cultura cinematográfica. Tal es su importancia que ha llegado hasta las universidades e institutos de investigación para analizarlo.

Cuando se habla del fenómeno cinematográfico, por lo general, se hace referencia a la relación dialéctica que guarda el cine con la sociedad; es producto de la sociedad, pero a su vez ha influido en ella.

El fenómeno cinematográfico presenta tres manifestaciones o temas para su análisis:

	La narrativa
Fenómeno cinematográfico	La industria cultural
	El medio de comunicación

⁵⁶ Ian Jarvie, *cit. por.* Francesco Casetti. *Teorías del cine*. Ediciones Cátedra. España, 1994. p.136

El primero se refiere a las formas del lenguaje, desde su sintaxis, los estilos artísticos (expresionismo alemán, neorrealismo italiano, nueva ola francesa, etcétera), los géneros y sus mitos, los directores y otras representaciones estéticas de la imagen como expresión del arte visual. Esta área se apoya para su análisis en disciplinas como la semiótica, la estética y la hermenéutica, principalmente.

El segundo aspecto analiza sus formas de producción y su vinculación con las otras industrias culturales. Su expresión institucional y su naturaleza autoritaria. Una mercancía cultural que tiene un consumo popular, la expresión de la homogeneidad en su aparente diversidad. Aquí las disciplinas de estudio a las que se puede recurrir son la sociología, la comunicación, la hermenéutica y la antropología, por mencionar algunas.

El tercero se avoca al proceso de comunicación del cine, a la exhibición y sus consecuencias, por el tipo de mensajes que se dirigen al público. Se puede apoyar en los estudios de recepción y aplicar los diversos modelos de la comunicación.

También se analiza la propaganda y publicidad dentro de los filmes. Se auxilia de disciplinas como la psicología y/o psicoanálisis, la comunicación y la hermenéutica, entre otras.

Cabe precisar que esta separación se estima únicamente para análisis, ya que resulta pertinente contemplarlo como un fenómeno global; en consecuencia, las tres partes están íntimamente ligadas.

"En resumen, se segmenta y se estratifica, se enumeran y se ordenan los elementos, se reúnen en un complejo unitario y se les da una clave de lectura, confiando en haber comprendido mejor la estructura y la dinámica del objeto investigado. Esto quiere decir para nosotros analizar, cualquiera que sea el objeto de la investigación."⁵⁷

Sólo resta mencionar que este análisis se ubicará en el primer punto, es decir, el de la narrativa (no narratología), donde vemos cómo se estructuró el relato para mostrarnos los

⁵⁷ Francesco Casetti, y Federico Di Chio. *Cómo analizar un film*. Editorial Paidós. Barcelona, 1998. p.35

mitos presentes en el discurso de la película: *La última tentación de Cristo*. La comunicación simbólica, cuya interpretación a través de los arquetipos, puede llevarnos a una mejor comprensión del análisis y del estudio del fenómeno cinematográfico.

3.2 La percepción de la imagen en movimiento

Partamos de la base en que se manifiesta el cine, nos referimos a la imagen, por lo tanto tenemos que hacer referencia a la percepción, de ahí que empecemos con la cuestión de la visión:

"El conocimiento de las partes básicas del ojo (córnea, cristalino, iris y pupila, humor acuoso y vítreo, retina), debe contemplar no tanto su aspecto fisiológico, sino la importancia que los mecanismos de la visión tienen como punto de partida para la formación de imágenes en la retina. Desde esta perspectiva resulta necesario subrayar dos aspectos complementarios:

- 1) Sólo una parte de la retina (fóvea) ofrece una imagen enfocada y nítida de la realidad, lo que data de relevancia especial a la distinción entre la visión estructuradora, visión media y visión periférica, con las repercusiones que se derivan desde el punto de vista de la exploración visual de la realidad.
- 2) La imagen retínica no es una réplica sino una proyección del mundo, lo que la aproxima más a una representación cartográfica que a un reflejo especular. En consecuencia, sólo a partir de esos 'dos mapas planos', uno en cada ojo, la percepción será capaz de producir una representación tridimensional única en el mundo. Es, pues, partiendo de la imagen retínica, como se desencadena la actividad cerebral que conocemos con el nombre de visión, buena parte de cuyos mecanismos siguen siendo desconocidos. "⁵⁸

De entrada, el ser humano se conecta con el exterior a través de los sentidos, el cual al ser registrado en el cerebro y hecho conciencia, se relaciona con la *realidad*. De aquí que tenga que ver el sistema neurofisiológico para reconocer esa realidad ya apropiada

⁵⁸ Carmona, *op.cit.* p.18

por los órganos sensitivos; de acuerdo con esto, se puede distinguir el hecho de ver, mirar u observar.

"La imagen recibida por el ojo se convierte en esa imagen que caracteriza nuestra percepción espontánea. El paso de esa *imagen distorsionada y variable*, que es la retínica, a la captación del mundo es lo que se conoce con el nombre de 'proceso perceptivo'. En otras palabras, ver es mirar y saber lo que está ahí, dónde y para qué." ⁵⁹

Un proceso de comunicación entre la naturaleza y el hombre, pues el hecho de que se perciba requiere que utilicemos nuestros aspectos fisiológicos y transformemos en construcciones mentales, es decir, en imágenes.

Pero esta percepción, gracias a la cultura, puede darnos una visión de la realidad valorizada. No debemos olvidar que también el ver es un aprendizaje del mirar; por ejemplo, se puede observar en la teoría de la Gestalt, la pregnancia de la imagen para distinguir y/o comprender a los objetos cuyos objetivos están en función a la información que se busca.

"Si no fuésemos capaces de producir ese mapa mental, apenas tendríamos otra cosa que imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas." ⁶⁰

Así, en primera instancia, la gente tuvo que aprender a ver cine, y en segunda, a leer su narración. Igualmente, los cineastas también debieron crear y conocer la *escritura* de la imagen para lograr comunicarse con el público. Recordemos que las películas se reciben por los sentidos de la vista y el oído, pero realmente las leemos con el cerebro y con las lentes de la cultura.

A continuación retomaremos los planteamientos del alemán Hugo Münsterberg - filósofo neokantiano- quien afirma que el cine es un fenómeno mental y la película sólo existe en la mente del espectador, puesto que convierte los objetos naturales en objetos

⁵⁹ *Ibíd.* p.19

⁶⁰ *Ibíd.* p.23

de contemplación, de esta forma el que asiste a la proyección de un filme, se aísla frente a una experiencia estética.

La fotografía:

"nos narra una historia humana superando las formas del mundo exterior, o sea, el espacio, el tiempo y la causalidad, y ajustando los sucesos a las formas del mundo interno, o sea, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción. Estos hechos alcanzan el aislamiento completo del mundo práctico por medio de la perfecta unidad de la trama y de la apariencia visual." ⁶¹

Esta experiencia del espectador crea dos fenómenos: proyección e identificación.

Al ver la historia del filme, nos identificamos con el protagonista, cuando este personaje realiza acciones que nosotros valoramos como buenas, somos solidarios ante tales hechos. Pero también rechazamos las actitudes del antagonista, expresamos nuestros temores y miedos al ver algunas escenas que puedan ser desagradables a la vista, o deseamos a la mujer u hombre de las pantallas; así nos proyectamos por esas imágenes.

"Porque en tanto cuanto el relato que este vehicula llega a su fin y las pasiones que desencadena son espurias, todo ello se vive únicamente como experiencia estética, conmueven durante la proyección de la película, pero no se confunden con la realidad y se eclipsa en nuestro sentir cuando retornamos a las imperiosas urgencias de lo cotidiano." ⁶²

Simplemente, recordemos que el público primario vio películas silentes y en blanco y negro, lo cual provocó que no pudiera identificar plenamente a las películas como una calca de la realidad. Con el desarrollo técnico del cine, se hizo posible el sonido y, más adelante, el color.

Aunado a esto, el mejoramiento de la narración y la calidad de la exhibición, permitieron identificar, más aún, al cine como algo real.

⁶¹ Hugo Munsterberg, *cit. por*. Alejandro Montiel, op.cit. p.33

⁶² *Ibíd.* p.37

Por su parte, el antropólogo Edgar Morin, en su libro *El hombre imaginario*, reflexiona sobre el asunto del cine y el público. Menciona que la fotografía ha significado un proceso de animismo como en la época inicial de la humanidad. Lo cual se refiere a que el objeto está presente en el seno mismo de su ausencia - reconocemos objetos, lugares y personas en la pantalla por su reproducción no por su real presencia-, esto confunde la imagen con la persona u objeto, lo que no es otra cosa que hacer referencia al gran mito de la humanidad, el doble. Una manifestación del espíritu o alma que nos permite trascender en el tiempo y en el espacio, lo eterno a través de la presencia: el reflejo del agua, el ánima en los ritos religiosos, el espejo, y el cine; hasta la actualidad con la clonación, por mencionar algunos ejemplos.

“...descubre que se produce así... una vuelta hacia las afinidades ancestrales de la sensibilidad, mucho más notoria en el caso del cine, porque éste aumenta la impresión de la realidad gracias al movimiento y a la proyección en la pantalla... El espectador concede a la imagen cinematográfica una suerte de alma: el cine se convierte así en apóstol del animismo a causa de que la percepción fílmica es prácticamente idéntica a la percepción mágica.”⁶³

Las acciones reales se fusionan con la realidad cinematográfica en la exhibición; el cuerpo adormecido en su asiento e instalado en la oscuridad favorece una especie de neurosis artificial, como una regresión infantil –que permite la capacidad de asombro- y acelera el transcurso del grado afectivo al grado mágico.

De aquí que Morin señale la diferencia entre el cinematógrafo y el cine. El primero se refiere al invento de los Lumiere, que retrató la realidad simple y llanamente sin modificarla (sería el antecedente actual del cine documental). El segundo se ubica cuando George Meliés comenzó a alterar la realidad por medio del trucaje a efectos visuales que hicieron de la realidad una ficción, apareciendo la realidad del cine (las bases para el cine de ficción), los sueños fabricados, exteriorizados.

⁶³ *Ibíd.* p.69

Por eso algunos relacionan al cine en el mismo rango de los sueños, debido a la similitud emocional y psicológica que se emplea en ambos hechos; donde la memoria, como recuerdo de la experiencia, permite y lleva al límite, el proceso de identificación y proyección.

El investigador de cine Jean Mitry, lo plasma como la reunión de dos mundos de ideas o mentalidades: el de la película y el del espectador.

“De su yuxtaposición nace una asociación de ideas a través de las cuales, y mediante las cuales, el espectador reconoce o reencuentra el sentido de una experiencia vivida: nada más.

...en el cine, la emoción (reconocible) precede a la idea (abstracta), dada la estricta conexión de la imagen cinematográfica, pues si por medio de palabras podemos designar una silla indeterminada y conceptual, en la película siempre se presenta esta silla y además en un espacio dado.”⁶⁴

En efecto, al estar frente a la pantalla donde nada de lo que ocurre en un momento de la película nos recuerda una experiencia, ya sea vivida o transmitida, el proceso de proyección e identificación se interrumpe, y puede que se establezca un distanciamiento que rompa la emoción y simplemente se convierta en una contemplación fría de la imagen, sin más sentido que lo visual, como cuando vemos palabras en un idioma que no conocemos. Este proceso es más común en el público infantil, inexperto por su corta edad, cuando se enfrentan a películas de adultos, donde a las secuencias no se les va a dar el significado verdadero o intencional.

“El espectador participa entonces de la comprensión de un mundo complejo y visible, enriqueciendo el acervo de sus experiencias cotidianas y permitiéndole reinterpretar con mayor solvencia la intrincada realidad que le rodea. Esta compensación psicológica constituiría de hecho, la función última de la estética cinematográfica.”⁶⁵

⁶⁴ *Ibíd.* p.p.87,88

⁶⁵ *Ibíd.* p.89

Por su parte, el psicólogo alemán Sigfried Kracauer, parte del hecho de que el cine le debe mucho a la fotografía, puesto que la cámara registra todo lo que está presente, un testimonio que es más o menos deformado, según sea la conveniencia; por tal motivo, los ejecutantes deben conocer tanto la realidad como su medio expresivo.

En virtud de que una de las propiedades del cine es la de reproducir lo que está delante de la cámara, existe una afinidad de este medio con *el flujo de la vida* –se refiere a las situaciones materiales y acontecimientos, con sus respectivas emociones, valores e ideas-, con esta aseveración, Kracauer se orienta a analizar la impresión de la realidad cinematográfica y los fenómenos de persuasión que ella conlleva:

- a) Puesto que el cine registra la realidad física por sí misma, el espectador no puede evitar reaccionar ante ella.
- b) Representa el movimiento (sustituyendo incesantemente una imagen con otra), obtiene del espectador una respuesta fisiológica que mantiene la atención cautiva.
- c) Revela regiones de la realidad que de otro modo permanecerían ocultas, exige del espectador el uso de facultades *viscerales*, instándole a penetrar en dimensiones donde las impresiones de los sentidos son de suma importancia.⁶⁶

Por ende, se reducen las reflexiones del espíritu, para dar paso a que se aceleren los reflejos del organismo, de esta manera las emociones predominan ante el cuerpo:

“Esta conciencia aletargada hace que se viva *en el film*, en una situación próxima a la hipnosis, por lo que el cine es *un instrumento de propaganda incomparable* que se asimila como un sueño prefabricado, lo cual, por otra parte, reporta ciertas satisfacciones muy intensas comparables a un ideal de omnipotencia infantil, pues uno puede estar en todas partes y verlo todo, como un dios.”⁶⁷

De esta forma, cuando vamos al cine, la película nos toma con una vulnerabilidad psicológica para que gracias a esta seducción disfrutemos de la ficción. Una ensoñación lúdica que nos permite establecer un acto de fe ante el asombro de los ojos. Así, de la

⁶⁶ *Ibíd.* p.p.81,82

⁶⁷ *Idem*

vista nace la ilusión de la imagen en movimiento, aunque cuando termine este sueño nos demos cuenta que sólo estábamos viendo una película.

3.3 El relato cinematográfico.

El hombre cuenta la vida por medio de narraciones, conocidas como relatos, éstos a su vez se sustentan por un lenguaje articulado, que tiene formas infinitas para expresarse; asimismo, es parte de la historia de los pueblos:

“Estamos rodeados de historias. En la infancia aprendemos cuentos de hadas y mitos. Cuando crecemos, leemos cuentos, novelas, libros de historia y biografías. La religión, la filosofía y la ciencia, presentan a menudo sus doctrinas mediante historias ejemplares: la Biblia de la tradición judeocristiana y la Tora son amplias recopilaciones de narraciones, mientras que un descubrimiento científico se presenta a menudo como el relato de las pruebas y experimentos de un investigador. Las obras de teatro cuentan historias, al igual que las películas, los espectáculos televisivos, los cómics, la pintura, la danza y muchos otros fenómenos culturales.” ⁶⁸

Nuestra vida es una historia que relatamos muchas veces y a otras personas, de igual manera a todos los niveles. Entonces el hablar o escribir sobre algo, es contar la vida, pero la vida no es un cuento, el cuento es la existencia de la vida.

“Gran parte de nuestra conversación está relacionada con historias de una u otra clase, recordando un hecho pasado o contando un chiste. Incluso los artículos de los periódicos utilizan *historias* y cuando pedimos una explicación de algo podemos decir: ¿cuál es la historia?” ⁶⁹

También nuestras relaciones sociales son fusiones de varias historias para hacer una nueva historia social, incluso la llevamos más allá de nuestro estado de vigilia:

⁶⁸ David Bordwell y Kristin Thompson. *El arte cinematográfico*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 1995. p.64

⁶⁹ *Idem*

“No podemos escaparnos ni siquiera al irnos a dormir, ya que a menudo experimentamos los sueños como pequeñas narraciones y recordamos, y volvemos a contar los sueños en forma de historias. Quizá la narración sea una forma fundamental para que los seres humanos comprendan al mundo.”⁷⁰

Hablar del relato se refiere a una historia y los elementos que se usan para estructurar la forma de contarla; así se distingue, en primera instancia, el tipo de lenguaje a que se recurre para decir cualquier relato, si fue por medio del habla, la escritura o la imagen. Por ejemplo, se puede leer un libro y por medio de sus palabras, frases, oraciones, párrafos, se dice la historia. Cuando ese libro se adapte al cine, entonces, la película narra la misma historia pero con otros recursos, en este caso el del lenguaje cinematográfico (las escena con sus respectivos planos, el color, el ritmo a través del montaje, los recursos sonoros y otros elementos propios del medio) no se está frente al mismo relato sin importar que sea la misma historia. Los filmes parten de un guión, el cual narra una historia pero escrita bajo la concepción del cine, pues es la guía para la realización de una película, por lo tanto su base es cinematográfica, no literaria. Entonces, el relato implica:

“... el enunciado en su materialidad, el texto narrativo que se encarga de contar la historia que, en el cine, comprende imágenes, palabras, menciones escritas, ruidos y música. El relato rinde servicios a la legibilidad de la historia, establece su coherencia interna e impone un ritmo narrativo, amén de jugar con la sorpresa o el suspenso.”⁷¹

Así, la articulación cinematográfica parte de la unión que existe entre fotograma y fotograma, no olvidemos que tanto la cámara como el proyector corren a veinticuatro fotogramas por segundo, lo que permite ver un continuo sobre la tela de la pantalla, o sea, una serie de fotográficos sucesivos permitiendo la ilusión del movimiento, este hecho sería el equivalente de las letras en el lenguaje escrito. El otro aspecto, son los planos,

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ Montiel, *op.cit.* p. 99

que le dan otro sentido al simple fotograma, y junto a esto, el montaje, que al unir diversos fotogramas significativos, permite crear frases secuenciales, una especie de oración en la escritura, a través de las cuales los cineastas relatan sus historias.

“En la medida que el proceso fílmico implica una cierta forma de articulación de diversas formas de significación (la puesta en escena, el encuadre, el montaje), también es posible forjar un sistema de relato que tenga en cuenta lo que se ha dado en llamar *el proceso de discursivización fílmica*.”⁷²

Los relatos tienen que ver con sus discursos (implícitos y explícitos), en este caso se tomarán como géneros; la primera división de las películas maneja el llamado cine documental (una reproducción analizada de un hecho real) y el cine de ficción (historias inventadas o ficticias).

La mayor parte de la producción mundial es cine de ficción, su atractivo está precisamente en que nos relata una gran cantidad de historias que nos permiten rebasar los límites de nuestra cotidianidad y darle así vuelo a nuestra imaginación; pero a través de los ojos.

Con facilidad podemos ir al pasado o al futuro, estar en combates sin ser heridos, viajar al espacio o lograr que triunfe la justicia; todo esto sin movernos del asiento.

Además de inventar sus propias historias, el cine adapta, muchas veces, novelas, obras de teatro y cómics, de esta manera lo que se hace es la traducción de estos relatos al lenguaje cinematográfico. Esto no debe entenderse como una simple y vulgar ilustración de la obra escrita, sino adaptarla a su lógica, aunque esto produzca la modificación y/o eliminación de algunas partes del original, pero siempre respetando la idea-base. Para que la idea quede clara, veremos brevemente, las diferencias entre el cine, el teatro y la novela. Mitry percibe al cine como un espectáculo que se sitúa entre el teatro y la novela.

⁷² André Gaudreault y Francois Jost. *El relato cinematográfico*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 2001. p.63

En el primero, distinguimos de entrada, la presencia física de los actores que se mueven

mueven en espacios limitados y con un decorado superfluo, de esta manera :

“ el teatro suele presentar el drama del hombre frente al hombre o el hombre frente a Dios, mientras que, por lo contrario, el cine muestra el drama del hombre con el mundo.” ⁷³

El actor de cine no se mueve en un escenario que le sirve de marco, sino que es parte del espacio que se compone con él (los planos se hacen en función al cuerpo humano).

“El espectador participa entonces, de la comprensión de un mundo complejo y visible, enriqueciendo al acervo de sus experiencias cotidianas y permitiéndole reinterpretar con mayor solvencia la intrincada realidad que le rodea. Esta compensación psicológica constituiría, de hecho, la función última de la estética cinematográfica.” ⁷⁴

Por otra parte, no hay similitud entre la imagen conceptual de la novela con la que se proyecta en la pantalla. De aquí la importancia de que se transcriban las cinco diferencias entre la literatura y el cine:

- “ a) mientras que en la novela el espacio es conceptual, el cine se construye con hechos ostensibles;
- b) mientras que la novela es un relato que se organiza como mundo, el film es un mundo que se organiza como relato.
- c) mientras que la novela se conjuga en pasado, en el cine no hay más que presente en perpetuo devenir.
- d) mientras que el lector es un yo presente (con conciencia de ser lector) que recuerda un yo pasado (el héroe que acaba de actuar en el curso de las frases), el espectador cinematográfico está siempre actuando con el héroe;
- e) mientras que el lector puede volver páginas hacia atrás, el espectador se ve arrastrado irreversiblemente por el desarrollo del espectáculo.” ⁷⁵

⁷³ Montiel, *op.cit.* p.88

⁷⁴ *Ibíd.* p.89

⁷⁵ *Ibíd.* p.p.89,90

Estas diferencias conceptuales influyen en el gusto, a algunas personas les sucede que cuando van a ver una película sobre un libro que previamente ya leyeron, no les guste la versión cinematográfica. Esto ocurre, por la diferencia del lenguaje de ambos formatos, ya que al leer el libro la percepción se da a través de las imágenes que plantea el autor, junto con los referentes de la realidad circundante del lector, creando éste su propia versión; mientras que al materializarse la historia en las imágenes concretas de la proyección fílmica, puede no mostrar similitud con lo que la persona se imaginó, ya que observa la interpretación del guionista o del director, entonces, puede que se manifieste en desacuerdo con lo visto.

Dentro del cine de ficción están las películas que la crítica y el público reconocen como los géneros cinematográficos: el western, el terror, el musical, el cine negro, el histórico y el road movies, por mencionar algunos.

Tipologías discursivas del relato tradicional del cine, principalmente impuesto por Hollywood, que han conformado toda una manera de hacer y contar historias; muchas veces dependen del impacto, leáse éxito de taquilla y de la crítica, que éstas han obtenido en un determinado momento y bajo ciertas circunstancias históricas y socioculturales, lo cual provoca que se realicen cintas con estructuras narrativas similares, evidenciando la referencia original.

“ La naturaleza repetitiva y acumulativa de las películas de género las hace, asimismo, predecibles en gran medida. No sólo se puede predecir, al final del primer rollo, sino que la fórmula consistente en introducir grandes estrellas provoca que las películas de género sean predecibles con sólo contemplar el título y los créditos. ” ⁷⁶

Aquí se puede aplicar el dicho: bajo advertencia, no hay engaño. ¿A qué nos referimos con esto? A que no somos un público inocente, cuando seleccionamos la cinta que supuestamente queremos ver, ya estamos influidos por toda la publicidad que manejan

⁷⁶ Rick Altman. *Los géneros cinematográficos*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona, 2000. p.p.48,49

las productoras, al darnos de esta forma señales del género; ya en sala confrontamos nuestras expectativas preferenciales por la información que teníamos antes de observar el filme.

“ Nombres como Boris Karloff, Errol Flynn, Jeannette MacDonald, John Wayne, Gene Kelly, Sylvester Stallone, Goldie Hawn y Arnold Schwarzenegger hacen referencia a algo más que actores y actrices: garantizan un cierto estilo, una determinada atmósfera y un conjunto de actitudes que todos conocemos. El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resulta familiares. ” ⁷⁷

Tal parece que para entender las nuevas películas hay que conocer las obras anteriores que contienen en su interior (las referencias intertextuales). El género en el cine es un universo propio, cerrado, todo gira alrededor de él, se respeta o se evoca a su propia lógica.

“ Pese a esta marcada tendencia a cerrarse en sí mismas, las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo. Otros filmes dependen en gran medida de sus cualidades referenciales para establecer vínculos con el mundo real; las películas de género, en cambio suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave. ” ⁷⁸

Existen tres posturas respecto a la función del género:

- La que lo ve como parte del rito; el público tiene intereses creados en los géneros porque significa su unidad, lo que permite justificar y organizar a su sociedad sin temporalidad, son textos con esquemas narrativos que provienen de prácticas sociales ya existentes, y perduran por medio de la superación imaginativa.

“ Las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad. ” ⁷⁹

⁷⁷ *Idem*

⁷⁸ *Idem*

⁷⁹ *Ibíd.* p.51

- La otra postura es la ideológica, en una visión más crítica, plantea que son manipulaciones del gobierno o de los empresarios para sus intereses políticos o económicos; con falsos ideales de la unidad social o la felicidad futura.

“ Tratan a los géneros como si fuesen canciones de cuna especialmente letárgicas, inscritas en ese programa global de adormecimiento ideológico. ” ⁸⁰

- La tercera postura es que el cine de género, cuando menos en Hollywood, persiste por cumplir las dos funciones anteriores simultáneamente,

“ sin que se haya llegado a adoptar de manera generalizada. ” ⁸¹

La narración genérica tradicional no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo; entonces aparece como la fusión del concepto y la forma en una sola expresión y dentro de una multiplicidad de representaciones. La totalidad del artificio que intenta mostrarse como natural. Su función es la de deformar, no la de hacer desaparecer.

Por ejemplo, las bases de *boy meets girl* (chico encuentra chica) y el *happy end* (final feliz) fueron el sostén comercial del relato fílmico hollywoodense, también la narración ritual de otras cinematografías; aplicado a todo tipo de acción dramática, no únicamente al género romántico.

“ La mujer aparece *cosificada* en un cine que, no lo olvidemos, está hecho por y para los hombres. Es un cine que hereda e incorpora las más viejas y estables fórmulas de la literatura y de la mitología, que de Oriente saltaron a la Europa cristiana, para acabar asentándose en Hollywood: del mito de Teseo y el Minotauro derivaron las leyendas del ciclo de San Jorge, en las que el caballero mataba al dragón y rescataba a la virgen que tenía raptada, tomándola como esposa. Unos siglos más tarde reaparecerán en versión actualizada e impresas sobre el celuloide fabricado por la Kodak. ” ⁸²

⁸⁰ *Idem*

⁸¹ *Idem*

⁸² Gubern, *op.cit.* p.94

El final feliz significaba que el héroe era premiado con un trofeo (la mujer), a su vez, el último beso de la película plasmaba la idea de que la dicha iba a ser eterna.

Otro personaje importante, además del héroe, es el villano:

“ Caben, naturalmente, mil variaciones sobre el tema del boy meets girl, pero lo usual es que en las películas de *amor y aventuras* se introduzca un tercer elemento, negativo, el *villano* o antihéroe, cuya principal función es la de perturbar la felicidad de la pareja protagonista. Este esquema triangular es viejo como el mundo: aparece en Homero y la antigua literatura oriental y perdura en los dramas europeos y en historietas ilustradas de los grandes rotativos americanos. La razón de esta constancia hay que buscarla en las capas más profundas del subconsciente humano. Este esquema plantea, en toda su elementalidad el combate entre las fuerzas del Bien y el Mal. Es el viejo duelo de *Ormuz y Ahrimán*, de *Caín y Abel*, de *Osiris y Set* o de *Balder y Loki* en la mitología escandinava. Como dos polos en los que se subliman y condensan las apetencias más irracionales y secretas del hombre, las imágenes hechas celuloide del *héroe* y del *villano* fusionan y confunden los valores éticos y estéticos como ocurre en las más viejas mitologías de la tierra. ” ⁸³

La pregunta obligatoria sería ¿por qué en el cine actual se maneja, con frecuencia, a los antihéroes, sin importar el género?; esto tiene bastante aceptación del público o de un sector de éste, quien lo convierte en un personaje de culto.

Esto remite al asunto de la proyección e identificación; según Morin, existe la proyección-identificación polimorfas que hace que no sólo nos identifiquemos con lo afín, sino también con lo extraño.

“ Con lo cual nos desquitamos de la realidad en la pantalla. Esta sería una de las razones que explican la asombrosa diversidad y el eclecticismo del gusto en un mismo espectador..., no sólo nos identificamos con uno o varios de los personajes, sino también con la acción, con los objetos, con los paisajes y, en definitiva, con el universo del film. ” ⁸⁴

⁸³ *Ibíd.* p.93

⁸⁴ Montiel, *op.cit.* p.74

La estructura dramática por antonomasia en el cine es el melodrama. El noventa por ciento de la producción mundial está insertada en este género de la dramaturgia. ¿ Por qué?, quizás porque los personajes son simples y fáciles de identificar: Los héroes y los villanos (el bien y el mal como parte del divertimento).

“ El melodrama da cabida en una misma obra a los personajes más extraordinarios, haciéndoles parecer comunes y extraordinarios; ahí están tanto los más inhibidos como los más exagerados; las conductas más tolerables e introvertidas y las más intolerables y exaltadas, las pasiones más elevadas lo mismo que las más bajas, los tipos más normales y los más anormales, los más sanos y los más enfermos y los sucesos más comunes y los más sorprendidos. Todo lo obvio cae y se hace necesario para cumplir el propósito de emocionar y divertir. “ ⁸⁵

La acción dramática en este género se maneja por oposiciones, un conflicto entre protagonista y antagonista. De lo más real a la situación más patética, la circunstancia individual lo justifica todo. Lo que permite, por el tipo de acciones de los personajes, el aspecto de la proyección e identificación del público. Por ende, juega con los sentimientos de la audiencia, un espectáculo que se basa en la manipulación de los sentimientos.

Toda una diversión reforzada por el género propio del cine, por mencionar uno: el cine de terror, donde la maldad del mundo se materializa a través de personajes fantásticos que proyectan nuestros temores o fobias en las peores pesadillas, enfrentándose con los representantes del bien o de las virtudes sociales con las que por lo general nos identificamos. De esta manera nos asustamos, algunos gritan, otros ríen nerviosamente, y pueden, incluso, brincar de sus asientos. Muestras de esa especie de catarsis colectiva en la oscura sala del cine, espacio significativo, para los relatos de la imagen en movimiento de cualquier género.

Todo un rito que crea una serie de leyendas del cine, mal llamados mitos, puesto que los actores que participan simplemente representan, por medio de sus caracterizaciones,

⁸⁵ Virgilio Ariel Rivera. *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 1989. p.186

un valor social o moral de un momento específico de la historia cultural de su sociedad, a través de un prototipo que enseña una particularidad de dicho comportamiento social conocido como tipo. El cual, con una buena historia, una adecuada realización, el actor apropiado y la coyuntura de la exhibición, logra el impacto deseado, pues permite el mensaje idóneo de algo que ya teníamos como referente.

Muchas veces, por el éxito obtenido, se puede encasillar al actor y así vemos la transición del prototipo al estereotipo en una serie de secuelas fílmicas hasta agotar la fórmula narrativa. Quedando para la historia del cine la primera narración que se proyectó.

“ ... los estereotipos cinematográficos son herederos de los arquetipos más profundos.”⁸⁶

Otra forma que se buscó para plasmar estas narraciones fue el de *cine de autor*, que intentó romper las estructuras de los géneros bajo las visiones personales de contar las acciones humanas y/o sociales que le preocupaban al realizador; y no un artesano que estaba al servicio de una industria que se sostenía a través de un sistema de estrellas.

“Aquí surge un cambio, si el cine industrial, y no sólo el de Hollywood que es el prototipo, ha sido hasta ese momento un cine centrado en la *estrella*, en el culto a la estrella, el cine de la nueva ola desplaza el interés hacia el realizador, haciendo aparecer la noción del *cine de autor*: el realizador como autor absoluto, como único responsable de su obra. La noción del autor supone al cineasta todopoderoso, al artista-Dios, al autor-demiurgo que se conduce como un verdadero *patron de sens*, que hace de la obra una expresión de su universo personal. Con ello hay una reivindicación del artista en un medio de expresión con características colectivas y dependiente de una serie de imperativos industriales.”⁸⁷

Ya no eran películas de encargo, donde los realizadores no tenían injerencia en el guión como en la gran industria de Hollywood. Sino una nueva forma de realizar cada una

⁸⁶ Casetti, *op.cit.* p.143

⁸⁷ Georges Sadoul. *Historia del cine mundial*. Editorial Siglo XXI. México, 1977. pp. 496, 497

de las secuencias dramáticas que implica la historia, en puestas en escena concebidas por el propio director, para plasmar su propio discurso de la imagen.

“Junto a la noción de autor aparece la de *puesta en escena*, que sería el único paso en el proceso de la producción de un film capaz de dar significación al material cinematográfico. Es el vehículo a través del cual ese artista-Dios, ese cineasta-demiurgo se expresa.”⁸⁸

Este control más completo para poder narrar por medio de la realización llevó a una postura más crítica y de búsqueda lingüística.

“Asumir el relato como propio para facilitar la representación de la realidad significa en el reino del discurso, en una palabra hacer del cine un lenguaje.”⁸⁹

No hay que olvidar su contexto, ya que tuvo que ver el espíritu de la época, en concreto, las corrientes vanguardistas y/o contraculturales de finales de la década de los años cincuenta y principio de los sesenta (entre 1958 y 1962), en este momento aparece la *nueva ola*. De esta manera:

“El cine de autor es un cine de crisis, una reacción contra la presión de un aparato económico que no deja mucho lugar a la expresión personal. Esta nueva forma que concreta el malestar ante una crisis tiene consecuencias definitivas en el cine actual.”⁹⁰

Se comenzaba así a escribir un nuevo capítulo en la historia del cine, el impulso de las nuevas generaciones de narradores cinematográficos, transformó las formas del quehacer del cine de su época; creando el último movimiento o corriente del cine, en otras palabras, la *nueva ola francesa*:

“Las aportaciones de la *nueva ola francesa*, ..., ha supuesto una enérgica renovación del lenguaje cinematográfico, un tanto anquilosado desde las aportaciones de Orson Welles en 1941, redescubriendo la capacidad de *mirada* de la cámara, el poder creador del montaje y otros recursos técnicos caídos en desuso... puede

⁸⁸ *Ibid.* p. 497

⁸⁹ Casetti, *op.cit.* p.82

⁹⁰ *Idem*

pesar sobre este movimiento una grave acusación general del formalismo; su aportación ha servido para reafirmar la noción de cine de *autor*, para introducir una inyección de inventiva en los métodos de trabajo con medios escasos, sacando provecho de las técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión) y afinando y enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico, considerado como el vehículo artístico más vivo e idóneo de nuestra época.”⁹¹

Su influencia sirvió de ejemplo para muchas cinematografías, incluyendo Hollywood, que fue aprovechada por realizadores inquietos que no estaban de acuerdo en filmar a *la vieja usanza*, empezaron a actualizar sus narraciones culturales por medio del cine. De esta manera, en la década de los setenta, los jóvenes realizadores norteamericanos se preocuparon por mostrar la otra cara del *american dream*, uno de éstos, proveniente de Nueva York, es Martín Scorsese, quien pronto se convertiría en la gran figura del cine por lo fructífero y polémico de sus películas.

⁹¹ Gubern, *op.cit.* p. 379

3.4 Filmobiografía de Martin Scorsese.

El 10 de junio de 1934, en la antigua catedral de San Patricio (Nueva York) se realizaba una ceremonia matrimonial que unía a Catherine y Charles, hijos de migrantes italianos, sicilianos, cuyos padres se habían establecido en esa ciudad en busca de mejores opciones de vida.

Nueve años después, nacía su segundo hijo, en el frío otoño de Flushing, Long Island (N.Y.), el 17 de noviembre de 1942, quien fue bautizado con el nombre de Martín, de esta manera se conformó la familia Scorsese con cuatro integrantes.

Dicha familia pasó una serie de apuros económicos, Charles llegó a ser planchador y su esposa costurera, su situación de obreros los llevó a establecer su residencia en un sencillo departamento de la zona, llamado Little Italy:

“ En aquellos tiempos la comunidad italoamericana vivía en una zona de diez manzanas aproximadamente que empezaba en Houston Street y terminaba en Chinatown, en Canal Street. Las tres manzanas principales estaban en Elizabeth Street, Mott Street y Mulbert Street. Little Italy estaba definida de forma muy rígida, y a menudo la gente de un edificio no se trataba con la del otro. Elizabeth Street era básicamente siciliana, como mis abuelos, y allí la gente tenía sus propias normas y leyes. No nos importaba nada el gobierno, la policía o los políticos; pensábamos que teníamos nuestro propio sistema. ” ⁹²

La centralización de los lazos familiares en la cultura de los migrantes italianos, su aproximación a la iglesia católica y la coexistencia con el crimen organizado, fueron el contexto donde el pequeño Martín desarrolló su infancia.

El hecho que desde muy chico padeciera de asma, hizo que su padre lo llevara con frecuencia al cine, para que no estuviera en la calle. Lo que permitió no sólo desarrollar su gusto por este espectáculo, sino acrecentar su imaginación infantil; de esta manera, continuaba recreando las historias de las películas en su casa como parte de sus

⁹² David Thompson y Ian Christie. *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Alba Editorial. Barcelona, 1999. p.p. 22, 23

entretenimientos infantiles, realizando una especie de story board, esta afición hacia el dibujo hizo que pensara ser pintor más adelante.

Pronto se darían dos nuevas formas para acercarse a la imagen, que ayudarían a su educación visual; nos referimos a la televisión y, con respecto al cine: el color y el Cinemascope. Los adelantos técnicos de esa época ayudarían a encontrar su vocación en el futuro, pues su gusto por la fotografía en movimiento fue total.

Por su corta edad se vio atraído por el cine fantástico, aunque también había disfrutado otros géneros, así se emocionó con cintas de Samuel Fuller, John Ford, Orson Welles, Alexander Korda, por mencionar algunos directores famosos de ese tiempo. Asimismo, fue acrecentando su acervo fílmico cultural, ya sea en la proyección de las salas de cine o en la transmisión por la televisión.

“ Había un programa en los cincuenta que se llamaba *Million Dollar Movie* que ponía la misma película dos veces los días laborables, a las 19.30 y a las 21.30, y tres veces los sábados y domingos. Eramos cuatro viviendo en un pequeño piso de cuatro habitaciones, y cuando yo quería ver la misma película una y otra vez era como una agresión hacia los demás. Mi madre me gritaba: ¿ *Esa película otra vez ? apágala*. Recuerdo haber visto *Los Cuentos de Hoffmann* de Powell y Pressburger en aquel programa: era en blanco y negro, cortada e interrumpida por anuncios. Pero quedé hipnotizado por la música, por los movimientos de la cámara y la teatralidad de los movimientos de aquellos actores que eran casi todos bailarines. Se pueden decir muchas cosas sobre *Los Cuentos de Hoffmann*, pero yo siempre he dicho que aquellos visionados repetidos en la tele me enseñaron la relación de la cámara con la música. Lo asimilé porque lo vi muchas veces. Incluso ahora, es raro el día en que la música de aquella película no se me pasa por la cabeza [...]

Muchas de las películas de *Millon Dollar Movie* estaban cortadas. Ciudadano Kane, por ejemplo, no tenía la secuencia inicial de la marcha del tiempo, aunque yo no me daba cuenta de que faltaba. Pero la oportunidad de verla repetidas veces fue muy importante para mí. También creo que fue ver Ciudadano Kane a los 14 ó 15 años lo que me hizo descubrir por primera vez el cometido del director. “ ⁹³

⁹³ *Ibíd.* p.p. 26, 27, 28

A los catorce años decidió ser cura, pero la vida secular pudo más; el joven Martín se sentía atraído por el Rock and Roll, las chicas y los amigos. Dejó entonces el seminario y posteriormente se matricula en la universidad de su ciudad, donde se entera que dan clases de cine.

“ A los catorce fui al Cathedral College, un seminario para jóvenes en el Upper West Side. Pero me expulsaron al cabo de un año porque no podía concentrarme en el trabajo: había conocido a una jovencita de la que me enamoré y estaba terriblemente distraído. [...]

El Rock and Roll era otra de mis grandes distracciones: Little Richard, Elvis Presley y toda aquella gente. Yo oía radio constantemente y compraba todos los discos [...] En este periodo estaba dominado por las luchas de pandillas [...]. Yo tenía una cazadora de cuero [...]

Para acabar mi educación fui al Cardinal Hays, un instituto superior del Bronx y pensé en ir a la Universidad de los Jesuitas en Fordham, donde estaban mis amigos. Pero no lo conseguí por culpa de mis notas: me quedé en el grupo de calificaciones más bajas de promoción. [...]

Decidí ir a la Universidad de Nueva York porque allí tenían clases de cine, además de las asignaturas más generales. Leí el programa y descubrí que podía elegir cine como asignatura principal e inglés como optativa. Había empezado a leer un montón, comenzando con Thomas Hardy, y pensé en volver al seminario más tarde, hasta que conocí al profesor Haig Manorgian, quien dio las primeras clases de cine [...] No era el jefe del departamento porque odiaba el trabajo administrativo, pero era el modelo para todos los que querían hacer cine. “ ⁹⁴

Ya como estudiante se enfrentó a los problemas comunes de las escuelas de cine, la política, la falta de recursos para producir, la visión rígida de algunos maestros, etcétera. Pero su influencia en esa época fue la de rompimiento con la narración tradicional; las propuestas del viejo continente resultaban novedosas:

“ Fui estudiante de cine durante el momento álgido de la Nouvelle Vague francesa, el éxito internacional del cine italiano de arte y ensayo y el descubrimiento del nuevo cine europeo del Este. Estas películas nos dieron

⁹⁴ *Ibíd.* p.p. 35, 36, 37

como estudiantes de cine, cierto sentido de libertad, de ser capaces de hacer cualquier cosa. " ⁹⁵

Cabe mencionar que también estaba el cine independiente y el underground de Nueva York, del primero era representante John Casavetes, y del segundo, Jonas Mekas y Andy Warhol, en pleno auge.

Siendo aún estudiante, se casó con una compañera de la escuela, Loraine Marie Brennan, -ya lleva tres matrimonios más, su segunda esposa es la más conocida: la actriz Isabelle Rossellini-, tuvo como compañeros y amigos a jóvenes realizadores como Brian de Palma.

Realizó dos cortometrajes que mostraban su incipiente talento, en 1963 *Wath's a nice girl like you doing in a place like this*, que duraba 9 minutos y en 1964 *It's no just you, murria!*, de 15 minutos. Con este segundo ejercicio escolar ganó el premio Jesé L. Lasky. Es precisamente en el año del 64, cuando obtuvo el grado de Licenciado en Comunicación Cinematográfica, y un año después nació su primera hija.

Estuvo realizando trabajos eventuales como editor, luego como colaborador para institutos de la Film Society del Lincoln Center, que organiza el Festival de Cine de Nueva York. En 1967, por su cuenta produjo y dirigió otro corto *The big sabe*, de seis minutos, éste obtuvo el Prix L' Age d' Or del Festival Ledoux de Cine Experimental en Bélgica. En el año 68 le encargan dirigir una película, lo que sería su primer largometraje, pero lo despidieron del rodaje después de una semana. Más tarde, en 1969 comenzó a dar clases en la Universidad de Nueva York como profesor adjunto, sin gran éxito al principio. En esta etapa nada fácil para Martín Scorsese, pues ya se había separado de su mujer; realizó *Who's that knocking at my door?*, con ayuda de sus amigos reunió 75,000 dólares y la llevó a cabo, fue su primer largometraje con una duración de 90 minutos. Se

⁹⁵ *Ibíd.* p. 38

exhibió en el Festival de Cine de Chicago, después logró que se proyecte en el Carnegie Hall de Nueva York y gana La Sirena de Oro en el Festival de Sorrento en 1970. En este año, supervisó la posproducción de un documental y colaboró en el montaje del documental de Woodstock.

Ya en 1972, lo contrató el exitoso productor Roger Corman –famoso por hacer filmes baratos en todos los sentidos y darle oportunidades a jóvenes realizadores que luego se convirtieron famosos, entre otros, Coppola- , prácticamente era su debut en la industria, esta cinta se llamó: *Boxcar Bertha* con una duración de 88 minutos; obtuvo resultados aceptables y ya demostraba su capacidad para realizar largometrajes de cierto éxito, al lograr mayor presencia en el medio de la industria, y asimismo, estableció contactos que le ayudarían en su carrera.

En 1973, la Warner Brothers le produjo la cinta *Calles salvajes*, su primer éxito a nivel de crítica nacional e internacional, donde representa el ambiente que conocía muy bien, el de los jóvenes italoamericanos, un filme violento realizado con mucha frescura. Fue aclamada en el Festival de Cine de Nueva York y se presentó en la Quincena de los Directores del Festival de Cannes.

“A pesar de las limitaciones de presupuesto, fechas y locaciones, Calles Salvajes permitió a Scorsese hacer un trabajo de cámara mucho más expresivo y experimental de lo que había hecho hasta el momento.” ⁹⁶

Hollywood había puesto los ojos en él, también en los actores de la mencionada cinta, nos referimos a los protagonistas: Robert de Niro y Harvey Keitel, convirtiendo al primero en estrella, una especie de alter ego de Scorsese. Ambos actores tienen actualmente una gran amistad con Martin.

⁹⁶ *Ibíd.* p.76

Después de *Calles Salvajes*, Martin Scorsese desarrolló una carrera prodigiosa que lo sitúa como uno de los directores más prestigiosos del cine norteamericano, un realizador de culto para muchos cinéfilos.

A continuación enlistamos su filmografía, cabe aclarar que mencionaremos únicamente sus largometrajes en la industria:

- 1972 ----- *Boxcar Bertha*
- 1973 ----- *Calles Salvajes*
- 1974 ----- *Alicia ya no vive aquí*
- 1975 ----- *Taxi Driver*
- 1977 ----- *New York, New York*
- 1978 ----- *El último vals*
- 1980 ----- *Toro Salvaje*
- 1982 ----- *El Rey de la Comedia*
- 1985 ----- *Después de Hora*
- 1986 ----- *El Color del Dinero*
- 1988 ----- *La Ultima Tentación de Cristo*
- 1989 ----- *Lecciones de Vida (Historias de Nueva York)*
- 1990 ----- *Buenos Muchachos*
- 1991 ----- *Cabo de Miedo*
- 1993 ----- *La Edad de la Inocencia*
- 1996 ----- *Casino*
- 1998 ----- *Kundun*
- 1999 ----- *Vidas al Límite*

- 2000 ---- *Pandillas de Nueva York*
- 2004 ---- *El Aviador*

Podemos decir que no es un realizador para el gran público acostumbrado a ver narraciones digeribles que no les haga pensar demasiado. Por tal motivo, los grandes productores lo ven como un director de riesgo, ya que por los presupuestos que pide manejar en sus producciones, le cuesta trabajo conseguirlos con facilidad; a pesar de ello, hay personas en la meca del cine que creen en su talento y por ende se arriesgan en su proyecto fílmico.

“Si en el pasado su narrativa raramente satisfacía las normas de la industria (un musical que es más cine negro que esplendor de Hollywood, la vida de un boxeador sin el gran combate final, un gánster que simplemente se desvanece en el anonimato), puede atribuirse a la influencia de aquellos años de formación en los sesenta, cuando se hicieron realidad los sueños de un cine personal. La libertad de los setenta, cuando los estudios eran más generosos con los grandes presupuestos y los planes de rodaje largos, se ha acabado, al menos para los que no sean éxitos de taquilla. Incluso para un director tan reconocido por todo el mundo como Scorsese, es arduo defenderse en este mercado. Más aún, todavía le queda ganarse al gran público y el reconocimiento de un Oscar.”⁹⁷

A pesar de que no ha recibido el máximo galardón del cine de su país, la Academia de Artes Cinematográficas sí ha reconocido la técnica de filmación a través del trabajo de montaje, la fotografía, el vestuario, el guión y las actuaciones de quienes participan en sus películas y se han hecho acreedores al Oscar. Cabe precisar que por lo general, sus filmes han estado nominados en algún rubro.

Su equipo de trabajo se conforma por gente talentosa y reconocida, como el guionista y realizador Paul Schrader, la editora Thelma Schoomaker, la productora Barbara De Fina (quien fue su tercera esposa y a pesar de que ya están divorciados, siguen

⁹⁷ *Ibíd.* p.19

trabajando juntos), por mencionar sólo algunos; ellos han colaborado en casi toda su filmografía.

Muchos actores quieren trabajar con Scorsese, pues la calidad de sus historias les permite interpretar papeles más interesantes que el común denominador de la industria fílmica norteamericana. Incluso tiene la fama de ser director de actores más que de actrices; tal vez se deba a que en sus películas cuenta anécdotas de hombres, a excepción de su tercer largometraje, *Alicia ya no vive aquí*, el resto de sus protagonistas son de sexo masculino. Aunque no por ello resta importancia a la complejidad de sus personajes femeninos, pues son parte del conflicto que plantean sus historias viriles.

De esta manera ha dirigido a actores de la talla de: Robert de Niro, Harvey Keitel, Joe Pesci, Jerry Lewis, Paul Newman, Tom Cruise, Williem Dafoe, Nick Nolte, Daniel Day-Lewis, Nicolas Cage y Leonardo Di Caprio, o actrices, como: Barbara Hershey, Ellen Burstyn, Jodie Foster, Cybill Shepherd, Liza Minnelli, Rossana Arquette, Mary Elizabeth Mastrantonio, Lorraine Braco, Jessica Lange, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Sharon Stone y Patricia Arquette, por mencionar algunos. Todos ellos conforman buena parte de la constelación de estrellas de la industria hollywoodense.

Scorsese ha participado en los festivales más importantes de cine, en donde sí ha obtenido premios, como en 1976 la Palma de Oro en el Festival de Cannes por *Taxi Driver* y en 1985, el de mejor director por *Después de Hora*, en el mismo festival.

Se reconoce como un realizador norteamericano más que de Hollywood, que plantea un cine genérico de otra forma (entiéndase con su propio estilo), puesto que admira a los realizadores prestigiosos de épocas pasadas. A su vez, se ha rebelado frente a una industria que lo quiere domesticar.

“Creo que la Academia es, hasta cierto punto, una organización que perpetua los valores de la Edad de Oro de Hollywood. Supongo que mis películas representan justo lo contrario. Sí, me gustaría ser John Ford y ganar cuatro

(oscares). Pero yo, por lo que sea, vengo de otra parte. Eso tengo que aceptarlo, gane uno o no, porque prefiero las películas.”⁹⁸

La formación a través de valores religiosos, marcó la concepción fílmica de Martin Scorsese. Así podemos apreciar su interés desde temprano por filmar la vida de Jesús, lo cual logró hasta 1988 en su décima primer película, nos referimos a: *La última tentación de Cristo*.

“ Scorsese rodó *La última tentación de Cristo* después de estudiar durante años, las películas basadas en los Evangelios. Para él, las más importantes eran las estrenadas en su juventud, *Rey de reyes* (1961), *La historia más grande jamás contada* (1965) , y *El Evangelio según San Mateo* (*IL vangelo secondo Mateo*, Pier Paolo Pasolini, 1964, pero estrenada en Estados Unidos dos años después). “

99

Sin embargo, el aspecto religioso cristiano está en buena parte de su obra, al hacer una revisión de ésta, podemos citar:

En *Boxcar Berta*, en la secuencia final se plantea la crucifixión del protagonista, un líder sindicalista heroico e incorruptible. Hasta llegó a pensar que era una señal de Dios, ya que la escena estaba en el guión que le dieron y la manera en que la filmó, se repite, con los mismos planos en *La última tentación de Cristo*.

Travis, el protagonista de *Taxi Driver*, es el sobreviviente de los horrores de la Guerra de Vietnam, ahora en Nueva York, con una actitud marginal hacia esa ciudad que se asemeja a la de Sodoma y Gomorra. Harto de los hijos, no del *american dream*, sino de la pesadilla americana, con la cual convive en sus recorridos nocturnos como taxista. Así toma la decisión de convertirse en una especie de ángel justiciero para expulsarlos de ese paraíso decadente, sin que importe su transformación a un asesino fascista, total, el fin justifica el medio.

⁹⁸ *Ibíd.* p.20

⁹⁹ *Ibíd.* p.184

“Travis en realidad tiene las mejores intenciones; cree que está haciendo el bien, como San Pedro. Quiere limpiar la vida, limpiar la mente, limpiar el alma. Es muy espiritual, pero en el sentido de Charles Manson, lo que no significa que sea bueno. Es el poder del espíritu en la dirección equivocada.”¹⁰⁰

En otro orden de ideas, está Jack La Motta de *Toro Salvaje*, el iracundo y soberbio boxeador, que conoce el éxito y el fracaso a través de su azarosa vida, hasta tocar fondo. Aunque llega a tener todo, vivía con su propio infierno y tiene que pasar por una especie de purgatorio. “Acepta el castigo por lo que cree que ha hecho mal.”¹⁰¹ De esta manera, crece espiritualmente, un rito iniciático para ser mejor persona.

“En el drama encuentro al antagonista más interesante que al protagonista, al villano más interesante que al chico bueno. Creo que ahí hay lo que considero un punto de vista decididamente cristiano: ¿Quién eres tú para juzgar, para señalar la paja en el ojo ajeno, cuando tienes una viga en el tuyo?”¹⁰²

Otra experiencia iniciática, es la que sufre Paul Hackett, el yuppie gris que baja a los infiernos del Soho, barrio fuerte de Nueva York, para tener las más absurdas vivencias y regresar después de su purgatoria noche a las puertas de su trabajo, las cuales se abren como una visión celestial. Estamos hablando de *Después de Hora*.

En *Buenos Muchachos*, uno de los protagonistas Henry –italiano cristiano- se enamora de una muchacha judía, y cuando ella lo presenta con sus padres le pide que esconda la Cruz que lleva en la garganta. Pero al casarse, él lleva la Estrella de David y la Cruz juntas.

“Lo que importa es que para él no hay la menor diferencia. Supongo que, una vez más, se trata de *materialismo contra la vida espiritual* y eso me interesa.”¹⁰³

¹⁰⁰ *ibíd.* p.p. 95, 96

¹⁰¹ *Ibíd.* p.119

¹⁰² *Ibíd.* p.112

¹⁰³ *Ibíd.* p.217

Por otra parte, tenemos al malvado Max Cady, de *Cabo de Miedo*, un personaje satánico, que cuando aparece por vez primera en la historia, exhibe sus tatuajes como si estuviera crucificado, incluso en la espalda trae una cruz tatuada que hace alegoría a una balanza pues le cuelgan dos pequeños platos de cada lado de la cruz y cada una tiene escrito: verdad y justicia. En su mente trastornada, provoca que se identifique a varios personajes de la historia, uno de ellos es San Felipe de Jesús –primer santo mexicano que fue sacrificado en Japón en 1597-.

“De este modo, tenemos todas estas ideas contrapuestas que acosan su psique, y que le hacen creerse un instrumento de Dios para llevar a cabo su venganza.”¹⁰⁴

Esto no estaba en la versión original –dirigida por J. Lee Thompson en 1962, donde actúa Robert Mitchum-, en la de Martin Scorsese si se plantean sus referencias religiosas; por ejemplo, en la secuencia final del bote en Florida:

“Pero era importante, porque el viaje de los personajes ha de culminar en un estallido de violencia para que salgan de él redimidos. Incluso Max acaba redimido, en cierto sentido, porque, al ayudarlos, ha hecho lo que debía. Está claro que no nos propusimos hacer una película religiosa, pero tal vez nos saliera así, seguramente debido a mi influencia sobre el guión y los actores. De hecho, tardé algún tiempo en comprender qué significado tenía la sangre en las manos de Nick Nolte; tiene sus manos ensangrentadas, con la culpabilidad y la sensación de haber cometido un acto terrible, y luego la sangre desaparece. Hay una especie de perdón y de redención.”¹⁰⁵

En *Casino*, comienza con una explosión del auto de Sam Rothstein:

“..., se nos ocurrió empezar con la explosión del coche, y que se viera cómo saltaba por los aires. Se le ve en cámara lenta, sobrevolando las llamas: como un alma a punto de saltar hacia el infierno.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ *Ibíd.* p.230

¹⁰⁵ *Ibíd.* p.234

¹⁰⁶ *Ibíd.* p.275

Encontramos a Sam, el sujeto que a como dé lugar quiere hacer negocios en las Vegas, donde el sexo, las drogas y la mafia están relacionadas y al orden del día. Hombres haciendo apuestas arriesgadas y corrupción a lo grande.

“También en la historia del Antiguo Testamento: ganarse el paraíso y perderlo, por el orgullo y la codicia.”¹⁰⁷

Mientras que en *Kundun*, aborda el tema de los primeros años de la vida del Dalai Lama, líder espiritual del Tíbet; de nuevo el concepto religioso es el interés, que aunque no sea católico, si es espiritual.

“Lo que me interesaba era la vida de un hombre, o un niño, que vive en una sociedad totalmente basada en lo espiritual y que, al final, choca con el siglo XX y se encuentra con una sociedad mucho más materialista.”¹⁰⁸

Por último mencionaremos la cinta *Vidas al Límite*, en la cual el protagonista Frank Pierce es un conductor de ambulancias, un paramédico fracasado, ante una realidad mucho más fuerte y dura que sus posibilidades de ser el ángel guardian de esa jungla llamada Nueva York. Tiene sobre sí un gran cargo de conciencia por no haber podido salvar a una joven, por tal motivo, su existencia es la expiación de esa culpa, y su salvación es la oportunidad que le brinda la desgracia de la drogadicta Mary, quien le concede esa coyuntura para su redención: aplicando la eutanasia al padre de Mary, quien ya no quería vivir. En la última escena del filme, Frank, abatido entra a la recámara de Mary y se recuesta entre sus piernas, mientras ella se queda velando su sueño. Tal secuencia dramática hace referencia a la famosa escultura de *La Piedad*.

En este breve recorrido, realizamos algunas anotaciones de los aspectos simbólico religiosos de la obra de Scorsese (seguramente hay más), para dar idea de su visión espiritual, por ende, del manejo ético-moral que sustenta su discurso narrativo.

¹⁰⁷ *Ibíd.* p.274

¹⁰⁸ *Ibíd.* p.288

Estos conceptos son la idea-base para ver las acciones de sus personajes, que se mueven en un mundo, al parecer carente de valores, o en todo caso, sus únicos valores son el dinero, el poder, la injusticia y la corrupción. Un mundo en crisis, donde los protagonistas se enfrentan sin resultados idóneos a sus concepciones de vida, sufriendo toda una serie de penurias antes de alcanzar, medianamente, sus objetivos. Por lo general, los finales de sus filmes dejan un sabor amargo, que permiten reflexionar sobre nuestra actualidad y su moral (o la falta de ésta), sin llegar a la manipulación ideológica. Se sitúa más en el imaginario colectivo de los cristianos, en su verdadera concepción religiosa, no en la institucionalidad retrógrada de la iglesia. Simplemente busca unir el plano sacro y el profano con sus misteriosas consecuencias sobre el plano humano.

En vista de lo anteriormente expuesto, podemos decir que estamos ante un realizador autoral cuya preocupación es lo moral y/o espiritual como acto de fe, dentro de una cinematografía que se maneja, por lo general, en el entretenimiento banal.

Capítulo 4: Las Analogías y los referentes míticos de la

Película: La última tentación de Cristo.

La adaptación de la novela de Niko Kazantzakis *La última tentación de Cristo* (1957) y décimo primera película de Scorsese, se logró filmar en 1988, después de una serie de problemas, pero posteriormente, de nuevo se presentaron obstáculos para que se permitiera su exhibición; la cinta hoy día sigue prohibida en varios países, a pesar de que recientemente se volvió a proyectar en el mundo occidental debido al éxito comercial de la película “La pasión de Cristo” de Mel Gibson. Sin embargo, mucha gente sigue satanizando a *La última tentación de Cristo*, sin saber exactamente sobre lo que trata la historia y mucho menos el discurso que maneja. De aquí que sea importante conocer la importancia y la manera en que el cine narra sus discursos conformando sus propios géneros, lo que nos lleva a su concepción para entender el fenómeno cinematográfico como un medio importante y moderno de comunicación, cuestión que se desarrolló en el capítulo anterior.

No hay que olvidar que el cine muestra, pero también habla, por lo tanto recurre a las cinco materias de su expresión: las imágenes, los sonidos, las palabras, los textos escritos y la música. Entonces, se trata, de un doble relato en donde habría que descubrir sus funciones lingüísticas.

En este sentido, se comenzará hablando del contexto que rodeó a la cinta, comenzando por la concepción del autor y los problemas que enfrentó para realizar el filme. Luego, se hará referencia y se definirán los géneros que lo sustentan, primeramente, el género cinematográfico, que en este caso es el de cine bíblico; por otro lado, el género dramático, que corresponde a la tragedia; en este punto, también se señalarán los elementos de lo trágico que contiene *La última tentación de Cristo*.

Se abordará posteriormente el aspecto metodológico que se retomó para el análisis de la película, bajo la perspectiva de Francesco Casetti y el esquema de la modelización, con sus respectivos submodelos; fundamento para referirnos al aspecto de lo mítico, que en el caso de este filme corresponde al mito del héroe, con sus respectivos ritos iniciáticos y sacrificiales, y para analizar este aspecto, se aplicó la hermenéutica simbólica, método de interpretación que permitió profundizar en la estructura profunda del mensaje.

4.1 La concepción del autor.

Para iniciar podemos destacar varios aspectos de la anécdota o historia, el primero es que nos cuenta la vida de un héroe religioso, al hacer referencia a lo mítico a través de una épica trágica, que muestra varios momentos importantes de una persona que transformó su vida y la de su sociedad, que culmina con la aparición de una nueva religión. Así, en una síntesis y selección del proceso existencial de Cristo nos remite al aspecto mítico-religioso como el fundamental.

Un elemento a destacar es que aunque está contextualizada históricamente, es una versión modificada del relato original. En otras palabras, es un relato donde se plantea la ficción de lo ficticio. La película *La última tentación de Cristo* aparentemente modifica la estructura semántica que dicho género (cine bíblico) tradicionalmente propone, debido a que la fuente original de esta historia es el polémico libro del escritor griego Niko Kazantzakis, quien plantea una visión de Jesús más humana. Lo que atrajo el interés de Martin Scorsese por la novela:

“Me parecía muy accesible la representación que hacía de Cristo, que acentuaba el aspecto humano de su naturaleza, sin negar que es Dios. Su aspecto divino no llega a comprender del todo lo que ha de hacer el aspecto humano; cómo tiene que transformarse a sí mismo y, finalmente, llegar al sacrificio en la cruz: Cristo-hombre sólo puede comprender esto poco a poco. En la primera parte del libro, Él actúa

únicamente a partir de unas emociones y una psicología humanas, por lo que se siente confuso y atormentado. Me parecía que este Jesús neurótico (hasta psicótico) no era muy distinto de los cambios de humor y psicología que parecen, siquiera fugazmente, en los Evangelios. Por ejemplo, cuando Cristo maldice la higuera, cuando expulsa del Templo a los mercaderes, o cuando dice: No he venido a traer la paz, sino a traer la espada, a enfrentar al padre contra el hijo, la madre contra la hija.

Percibía este problema en Kazantzakis. Hay una maravillosa escena de confesión (en la película es con Jeroboam) en la que Cristo dice: Lucifer está dentro de mí, dice que no soy el hijo de María y José, sino el hijo de Dios, soy Dios. Así que él piensa que es el Diablo, que está dentro de Él, quien dice eso, y cree que es el peor pecador del mundo. Sentía que podía identificarme con ello: este era un Jesús con el que te podías sentar, y cenar o beber algo. Incluso en los Evangelios, los fariseos y los saduceos se quejan de que coma y beba, acusándole de apartarse de la tradición de profetas como Juan Bautista, que se retiró al desierto y ayunó, y que se abstuvo de frecuentar prostitutas y recaudadores. Por eso, para mí era un Jesús muy humano.”¹⁰⁹

El amplio significado del símbolo permite su perdurabilidad a través de la visión predominante del inconsciente colectivo que está en la cultura, y al hacer una revisión del personaje de Jesús, en el fondo se pretende actualizarlo, dándole simplemente una nueva lectura al símbolo; al retomar imágenes convencionales que estaban representadas por iconos anteriores, de esta manera se fue organizando la trama que vemos en la puesta en escena de este relato fílmico.

“Por eso, a través de la novela de Kazantzakis, quise hacer la vida de Jesús algo inmediato y accesible para esa gente que, en realidad, lleva mucho tiempo sin pensar en Dios. Lo que es seguro es que no creía que la película fuera a destrozar la fe de aquellos que creen firmemente.

Tal y como yo lo veía, hay un gran parecido entre la última tentación del libro y el momento en el que el diablo tienta a Cristo en el desierto, cuando lo lleva a lo alto de una montaña para que se lance al vacío. La última tentación consiste en que Cristo descienda de la cruz y viva el resto de su vida como cualquier ser humano. Se casa con María Magdalena, hace el amor con ella para tener hijos, y muere en la cama. Lo imaginé literalmente como una serie de tableaux visuales que el diablo muestra a Cristo, de modo que, en un segundo, pudieran transcurrir treinta y seis años.

¹⁰⁹ *Ibíd.* p.p.164,165

He de decir que hay momentos, en la película, en los que vuelvo a la ingeniería católica tradicional, por ejemplo, la gran piedra en el huerto de Getsemaní, donde Cristo reza, que surge directamente de mi infancia. Me figuré esa imagen de él sudando sangre tal como la había visto en el colegio católico. Pero también hay otros momentos en los que disfruto regodeándome con ese tipo de imaginaria. En cuanto vi a Willem Dafoe me sentí muy a gusto con su cara. Cuando Cristo cambia tras de regresar del desierto, o en el momento en que se saca el corazón, que se refiere al motivo del Sagrado Corazón católico, se convierte en el Jesús con el que estamos familiarizados en la tradición cristiana aria. Y, por extraño que parezca, ¡todos los tipos que tuvimos en cuenta para el papel tenían los ojos azules!’¹¹⁰

Estos comentarios del director, nos permiten distinguir cómo los elementos conceptuales de los símbolos que nos rodean en la vida siempre están presentes, por lo cual son auxiliares referenciales durante los procesos creativos. Lo que quiere decir, que su filme si entra en el género religioso, pues cumple con los supuestos estructurales de este género, mismos que se explicarán en el siguiente apartado y lo único que varía es el tratamiento. Scorsese organizó su anécdota bajo los lineamientos dramáticos de la tragedia para elaborar mejor su discurso, tópico del que hablaremos más adelante.

Formalmente, el guión presenta una trama lineal, nos referimos a la tradicional estructura aristotélica (principio, desarrollo, clímax y desenlace) con una larga secuencia referencial a su existencia como hombre, que antecede al final. Distinguiéndose las siguientes partes: anunciación, crisis o conflicto existencial, el inicio de la aventura, predicación, sacrificio, la última tentación y el arrepentimiento final.

Respecto a la cuestión sonora, amén de su uso en los diálogos, se recurre a la voz *en off* del propio Jesús, quien explica los sucesos presentes o no en la imagen; por ejemplo, sabemos que Dios le habla porque él lo dice, de esta manera, es un narrador en primera persona. Además se hacen presentes manifestaciones étnicas, sobre todo en la música y bailes de las ceremonias y ritos que se muestran.

¹¹⁰ *Ibíd.* p.176

Adicionalmente, podemos destacar el aspecto formal de la imagen, los paisajes y otras locaciones que aparecen en la fotografía, en donde se distinguen dos intenciones:

En la primera que va del inicio hasta que lo bajan de la cruz, predomina lo árido y desértico del lugar, destaca la presencia de un espacio de piedras y arena, con pocas escenas con agua y vegetación. Por ende, los tonos amarillo y ocre son los que se imponen, acentuándose lo austero del lugar y su pobreza.

En la segunda parte, desde que se casa con Magdalena hasta la destrucción de Jerusalén, el ambiente es todo lo contrario; el paisaje es abundante en vegetación, un hermoso valle que da la idea de un paraíso, donde los colores verde y café lo sobresalen.

Esta es una intención fotográfica, debido a que la etapa en que Jesús lleva su vida de hombre común, no es real, es la mitificación del espacio, lo ideal, porque se lo está imaginando.

Por último, cabe especificar que la cinta tuvo muchos problemas con la censura, ya que fue prohibida en varios países o clasificada para adultos. Toda la polémica que se desató alrededor de la obra, se manejó a un nivel de censura religiosa afectando la libertad de expresión artística. (veáse anexo para ampliar información al respecto).

Después de haber expuesto un panorama general sobre nuestro objeto de estudio, se procederá a ampliar sobre lo que es el cine religioso bíblico, qué es el género cinematográfico de la obra.

4.2.- El cine religioso bíblico

El relato cinematográfico expone de varias formas los enunciados que conforman sus discursos, es precisamente en estas manifestaciones donde encontramos su organización genérica. Un mecanismo lingüístico como representación de lo real por medio de ideas y conceptos que comprenden las formas de la imagen y el sonido, para organizarlos en un relato discursivo propio de su lenguaje. Entonces, “El relato cinematográfico se sostiene por una especie de *trama lógica subyacente*, por una serie que es pariente del *discurso*.”¹¹¹ Es por eso, que la legibilidad de la película está en el análisis de su relato.

Por tal motivo se comenzará por caracterizar al cine religioso, para la mejor comprensión de nuestro objeto de estudio, no sin antes aclarar que se va hacer referencia, más que nada, al llamado cine bíblico que es una variante del cine religioso, ya que se analizará *La última tentación de Cristo*.

Cabe mencionar que la construcción de las características de este género, se tomaron con base en una serie de entrevistas realizadas a dos críticos de cine y en la consulta hemerográfica sobre el tema.

- Es un cine costoso de gran producción puesto que relata épocas pasadas y como tiene que ver con la transformación ideológica de un pueblo requiere de recreación del momento histórico y la presencia de muchos participantes.
- Por ser un cine caro tiene que ver con el espectáculo y la acción: circos romanos, carreras, guerras, masacres, cataclismos, rebeliones; esto además acompañado de efectos visuales que en su momento sorprendieron, como el caso de la película *Los Diez Mandamientos*.
- Los dos países que más han realizado cine bíblico son Italia y Estados Unidos.
- Predominan las historias que son adaptaciones, ya sea de la Biblia o de otras novelas que hacen referencia a sus mitos o leyendas.

¹¹¹ Casetti, *op.cit.* p.82

- Su principal sustento dramático, no el único, es el melodrama, dado que plantea el conflicto de la oposición entre un estilo de vida religioso y el secular, como una representación del bien y del mal.
- Sus protagonistas son, en la mayoría de las ocasiones, hombres; las mujeres por lo general, son co-protagonistas. Esto refleja la visión sexista de las religiones patriarcales.
- Al hacer exaltación de los valores católicos, cae en el relato didáctico, pues normalmente nos plantea la conversión hacia esa religión.
- Por consiguiente, entra también en la categoría de cine de propaganda religiosa, con una fuerte carga ideológica.
- En la producción contemporánea, a partir de la década de los sesenta, se ha tratado de darle otros tratamientos, ante el desgaste de sus argumentos tradicionales. Lo cual, también ha servido para hacer una reflexión o crítica de la iglesia católica o del catolicismo institucional.
- Es un cine familiar, la mayoría de las veces, no tiene problemas con la censura; salvo en ciertas ocasiones en las que el tratamiento de la historia se aleja de la versión oficial, las primeras que protestan son las autoridades eclesiásticas que acusan de blasfemas e inmorales tales versiones.

“ En el transcurso de más de cien años de haberse creado, el cine ha explorado con sus películas una cantidad innumerable de alternativas de narración; una de ellas, de las más redituables en lo que a adeptos se refiere, es el cine religioso, la cual se ha visto reflejada en innumerables títulos que toman a la Biblia como su fuente más frecuentada.

La Biblia, la vida de Jesús y de quienes influyeron directa o indirectamente en su vida, son los temas principales en los que los argumentistas, productores y directores se basaron para llevar a cabo increíbles superproducciones,...”¹¹²

¹¹² Fabián De la Cruz Polanco. *La Biblia es fuente de historias de un cine de gran espectáculo que sobrevive*. El Heraldo de México. Sección: Espectáculos. 29 de marzo del 2001. P.1

A continuación mencionaremos algunas cintas del género que gozan de cierto prestigio: *Sansón y Dalila* de Cecil B. DeMille, *El Manto Sagrado* de Henry Koster, *Quo Vadis* de Mervyn Le Roy, *Ben-Hur* de William Wyler, *Espartaco* de Stanley Kubrick, *Rey de reyes* Nicholas Ray, *Barrabás* de Richard Fleisher, *La historia más grande jamás contada* de George Stevens, *La Biblia* de John Huston, *El Evangelio según Mateo* de Pier Paolo Pasolini, *Jesucristo Superestrella* de Norman Jewison, *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, *Godspell* de David Greene, *Jesús de Montreal* de Denis Arcand.

“Independientemente del papel que desempeñen las circunstancias históricas en la formulación de la estructura superficial de las películas de género, gran parte de la actual teoría de los géneros da por sentado que las estructuras profundas emanan directamente de las profundidades arquetípicas del mito, tanto si éstas ya se habían manifestado en otros terrenos como si es el cine quien las saca a la luz.”¹¹³

Como habíamos mencionado, las imágenes cinematográficas -como parte del relato discursivo, por lo tanto, de la comunicación simbólica-, representan ciertos valores éticos y estéticos al igual que las antiguas mitologías de este planeta. Siendo una de sus expresiones la historia trágica, donde el arquetipo se muestra a través de la figura protagónica del héroe.

Es por ello que a continuación se desarrollarán las características que constituyen a la tragedia como relato.

¹¹³ Altman, *op.cit.* p.42

4.3 .- LA TRAGEDIA COMO RELATO

En la literatura se reconocen tres grandes divisiones: la lírica, la épica y la dramática. Esta última, trata de representar la realidad humana por medio de las acciones de sus protagonistas y sus respectivas consecuencias sociales e individuales.

El drama es pues, ese quehacer diario, como se vive la historia, *la acción* donde se plasma la gran gama de comportamientos, una totalidad descriptiva de la esencia humana.

“En su Arte Poética, Aristóteles decía: *quien sabe lo que hace buena o mala a la tragedia, también está enterado de la epopeya*. Y cuando se trata de definir las dice que ambas son imitaciones de acciones nobles que realizan grandes hombres; pero mientras una lo hace con *meros versos y es narrativa*, la otra presenta a los hombres diciendo y haciendo; es decir, mediante la acción.

El arte en general y cada una de las artes en particular, tienen en común querer ofrecer una imagen total de la realidad objetiva y para lograrlo, cada una se vale de lenguajes distintos”.¹¹⁴

Estas narraciones dramáticas comenzaron en la época del florecimiento de la cultura griega, cuando el hombre entró al estadio de la civilización, cuando ya existía el conocimiento de la escritura fonética. Este grado de evolución cultural demostraba el avance del proceso intelectual humano al crear una expresión artística cuya preocupación era revisar el destino inexorable de los mortales y procurar encontrar una unidad en el orden de la vida. Implicaba toda una cosmovisión.

“...una nueva unidad entre el hombre y el cosmos, la experiencia de su fusión trágica en el arte y el discurso de su unidad dialéctica en la episteme filosófica”.¹¹⁵

El origen de este relato se puede ubicar en las ceremonias para Dioniso, deidad que representaba los placeres de la vida, el sueño, el dolor y la resurrección.

¹¹⁴ Claudia Cecilia Alatorre. *Análisis del drama*. Colección Escenología. Editorial: Gaceta. México, 1986. P.13

¹¹⁵ Manuel Lavaniegos. *Configuraciones trágicas*. IMCED. México, 1995. P.26

Éstas se realizaban a principios del mes de abril, en la época de la vendimia -los romanos lo llamaron Baco-, el fuerte sentido religioso de este culto ceremonial se manifestaba cantando y danzando.

Una serie de himnos conocidos como *ditirambos*, composición lírica que solía girar en torno a temas legendarios, eran entonados por el coro (50 coreutas que hacían una ronda alrededor del altar), un poeta recitaba lo esencial del canto y el coro danzaba y repetía un estribillo.

Estos coreutas representaban a los sátiros (cuerpo de hombre con piernas de cabra), por este aspecto semibestial aparece el nombre de tragedia, del griego *Tragos* Ode, también del latín *Tragoedia*, ambas acepciones significan lo mismo: Canto del macho cabrío.

Al principio, sólo fue una ceremonia mimética, con el tiempo se fue transformando; Téspis es considerado el primer representante trágico, a él se debe que se supla la burda pintarrajeada por la máscara que le dio más presencia a la puesta en escena. De esta manera, se alejaba de la manifestación bestiaría fabulosa para aproximarse a lo humano. Para el siglo V a.C. la tragedia ya era un género literario; sus principales representantes son: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Los tres son los grandes cronistas del modo existencial del pensar y del ser.

Esquilo_____ *representó a los hombres como podían ser*

Personas excepcionales en pugna con los dioses y fuerzas excepcionales.

La Orestíada, Agamenón, Prometeo encadenado, etcétera.

Sófocles_____ *representó a los hombres como deben ser*

Más humanos y reales que Esquilo.

Edipo Rey, Electra, Antígona, entre otros.

Eurípides_____ *representó a los hombres tal como son*

Menos heroicos y más realistas.

Andrómaca, Las Bacantes, Medea, etcétera.

En este género, la anécdota muestra siempre una circunstancia extrema, en la que los acontecimientos van a precipitarse hacia una transformación radical. El cambio que procede después del momento crítico, del orden al desorden para encontrar un nuevo orden; estos son los dos movimientos de la tragedia. En a cual hay un cosmos que se maneja en dos planos, el humano y el divino. Del primer plano viene una trasgresión que altera el orden original y se produce el caos, por lo tanto, tienen que intervenir las fuerzas divinas para restablecer el nuevo orden. Una visión dialéctica, entre lo viejo y lo nuevo, y los procesos de transformación de la condición natural y humana.

“En la tragedia, el espectador ve transcurrir ante sí una síntesis de la realidad donde puede observar el devenir de la vida, a través de órdenes sucesivos que representan el cambio; y donde el individuo es el factor que va a generar el cambio.”¹¹⁶

Representa la personalidad del hombre y sus cambios emocionales con una fuerza tal, que son seres manejados por sus pasiones (cualidades + defectos), cuando se crea la coyuntura para que destaque ese defecto se provoca la circunstancia trágica donde se manifiesta la trasgresión, ya que esta falla es susceptible de explotación y cambio. La pasión se convierte en defecto, si coincide con una circunstancia adversa.

¹¹⁶ Alatorre, *op.cit.* p.36

Entre la salvación y la destrucción, el ser humano elige su destino provocando una profunda modificación, tanto en lo interior como en lo exterior.

Aunque la trama está expuesta en un marco histórico-social, nos relata un conflicto tan complejo que sólo puede ser enfocada en lo ético. Por eso, este cúmulo de sentimientos escapan de todo límite temporal-espacial, en consecuencia se maneja en su significación arquetípica. De aquí que se auxilie de mitos, leyendas, deidades y héroes.

“La tragedia es, por excelencia, el género representativo del arte dramático, donde la máxima expresión artística se hace manifiesta, la obra de arte cuenta con el campo más abierto para ser expresada y la interpretación textual llega hasta el significado de rito religioso.

Todos los grandes errores asumidos por la humanidad, las más grandes agresiones al espíritu universal y sus grandes consecuencias, desde la crucifixión de Jesús hasta las dos últimas guerras holocáusticas, podrían ser ilustradas dramáticamente mediante este género.”¹¹⁷

En el origen del destino trágico se halla el desafío a lo absoluto, a los dioses, de aquí que la expiación sea radical, muchas veces implica la muerte o la locura. Su fuerza espiritual radica, también, en provocar en el espectador la ambigüedad de los sentimientos: el terror y la compasión o el temor y la piedad, que sirven para purgar las emociones, es decir una catarsis. La tragedia supone una reflexión que nos conduce a una liberación de nuestros sentimientos.

“Pierre-Aimé Touchard ha acuñado una espléndida frase para definir el fenómeno de la tragedia. La denomina un *canto de desesperación*. Cuando un hombre desesperado empieza a cantar, quiere decir que ya ha trascendido la desesperación. Su canto constituye la trascendencia”¹¹⁸

La renovación en el sustento de lo emocional que plantea el renacer nuevamente, una reintegración con el cosmos en un sentido religioso. *Simbolizo el cosmos porque soy parte de él y soy parte de él porque es mi existencia simbólica.*

¹¹⁷ Ariel, *op.cit.* p.p.86,87

¹¹⁸ Eric Bentley. *La vida del drama*. Editorial Paidós. Barcelona, 1964. P.271

En síntesis, la tragedia es un género dramático creado por los griegos que habla de la falibilidad humana que afecta la vida social, orillando a la comunidad a una situación muy grave, en su sentido ético. Provoca un caos existencial, dando lugar al desorden. Lo que hace que el plano divino reaccione y muestre signos de esa trasgresión, para el comienzo del cambio, o mejor dicho, el nuevo orden.

La conciencia de la sabiduría es esa experiencia que nos permite entender el deber ser o lo ético, como una forma de valorar la vida.

“Los hechos del espíritu no se ven ni se sienten ni se oyen; se experimentan [...] El santo y el héroe, pueden ponerlos en palabras –o en imágenes o en música- sólo si además son artistas ... Y, sin embargo, cada ser humano tiene su parte en las experiencias del espíritu.”¹¹⁹

La tragedia simboliza la experiencia espiritual a través de la actividad humana, en lo profundo de su esencia.

¹¹⁹ Edith Hamilton. *El camino de los griegos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002. P.21

4.3.1 .- Características de lo trágico en el filme: La última tentación de cristo.

En esta historia vemos a un Jesús enfrentado a una gran disyuntiva, el ser un simple mortal o cumplir con su designio divino; tal hecho resulta ser el conflicto principal, por lo tanto, el tema que sustenta la trama.

Entonces estamos frente al hombre y su destino, la negación de sí mismo resulta ser trágica, presenta una serie de comportamientos tales como la inseguridad, incertidumbre, la duda, la debilidad de carácter; que no le permiten asumir y aceptar su verdadero destino.

Así inicia la historia, al presentar a Jesús como un hombre asustado que no entiende los motivos, pues ante los anuncios de que él es el elegido, rechaza tal vaticinio y se dedica a fabricar las cruces en donde sacrificaban a los delincuentes y adversos al gobierno romano. Esto provoca su desprestigio entre la comunidad judía, cuando le reclaman se justifica diciendo que no es un lacayo de los romanos, sino que es una manera de que Dios no se fije en él.

De aquí que lo siguiente sea el aprendizaje, el rito iniciático, estamos ante la presencia de la función mítica de lo ontológico, el camino comienza: del elegido al iniciado.

Jesús va aceptando poco a poco el llamado de Dios por medio de sucesos extraordinarios que le ocurren, como la aparición del espíritu de un jerarca religioso, quien le reafirma que es un mesías. Más adelante se da su encuentro con Juan Bautista, el cual después de ponerle una prueba a través del bautismo, lo invita a otra tentativa probatoria, que se vaya solo al desierto donde puede hallar su destino. Es oportuno señalar, que los dos personajes con que se encuentra Jesús, son personas de edad avanzada, cumpliendo la función de maestros hacia su discípulo, la sabiduría de los años se transmitía a través de la tradición oral.

Después de vencer las tentaciones en el desierto, acepta su misión y se reintegra al mundo con otra actitud, que se manifiesta en su labor mesiánica, predicando a través de parábolas que transmitían una enseñanza moral. La comunicación con Dios se había establecido.

Empieza a tener adeptos, la aceptación comienza a dar frutos con ciertos grupos, pero subsiste la duda dentro de sí. A pesar de sus dudas, continúa acrecentando su fama por una serie de milagros que lo van llevando a convertirse en una amenaza al sistema que él había apoyado en un principio.

Pero resulta que todo este fragmento de su vida era parte del gran ritual de la iniciación, porque vendría la prueba contundente, el sacrificio; el momento de convertirse en héroe de los humanos e hijo de Dios, había llegado.

En otras palabras, asumir su transformación a mito estaba a su alcance. Sin embargo, la falla vuelve aparecer, ya que estando en la cruz cae bajo la tentación del diablo. Lo humano se impone nuevamente, su debilidad de carácter hace que olvide esa preparación a la que había sido sometido. La experiencia y la sabiduría se nulificaban.

Es precisamente aquí en donde encontramos la verdadera falla del protagonista en la obra; para que este defecto se haga evidente se requiere de una circunstancia, momento coyuntural donde el personaje debe controlar su debilidad, por este motivo se le conoce como la circunstancia trágica, pues después de este momento se manifiesta la trasgresión y por lo tanto el desorden.

La tragicidad del personaje no reside únicamente en su debilidad, sino en que éste se maneja por las pasiones y se puede convertir en defecto cuando coincide con una circunstancia adversa.

En *La última tentación de Cristo*, la debilidad de carácter y la duda niegan su transformación divina, aunque él ya sabía que ese acto de morir en la cruz serviría para salvar al mundo.

Jesús comienza a vivir como una persona común e instantáneamente, los hechos de su vida espiritual desaparecen en el relato fílmico; se casa con Magdalena y ésta muere. Jesús se vuelve a casar con las hermanas de Lázaro y tiene hijos, mientras los apóstoles cuentan leyendas sobre él y, aunque Jesús trata de aclarar lo que supuestamente le sucedió, no le creen, pues sólo existe para ellos un Cristo que murió en la cruz y que va a regresar a salvarlos, así pasa al anonimato que tanto quería al principio, hasta perder sus dones divinos.

Entonces el desorden se manifiesta en toda su grandeza, Jesús solo, viejo y enfermo se entera, a través de los reclamos de los apóstoles, que ya comenzó la destrucción de Jerusalén; pero también le informan de su error, al bajar de la cruz había caído en la tentación del diablo, lo que le provoca una terrible culpa.

Como puede, Jesús se va arrastrando y le pide perdón a Dios por haber sido tan débil y haber fallado en su misión sagrada. Aquí ya no es el joven protagonista que cuestiona y hace sus reclamos de ser el elegido, sino un humilde anciano que acaba de reconocer su error, en ese momento regresa a la cruz.

La comunicación se restablecía y en manos de Dios ponía su destino. La humanidad se salvaba gracias a la toma de conciencia de Cristo. Asimismo, el desorden desaparece para establecer el nuevo orden. En otras palabras, el mito se reinstaura en su expresión teogónica-ontológica.

Es importante aclarar que hay dos tipos de tragedia: la de destrucción y la de sublimación. La primera, es aquella en la cual el personaje no reconoce sus defectos y éstos lo llevan hasta sus últimas consecuencias, teniendo resultados drásticos y negativos para que el individuo llegue a una toma de conciencia, por ejemplo Edipo Rey.

En la tragedia de sublimación sí hay un reconocimiento de la falla ética, se evita la consecuencia trágica con la intervención de los dioses para llevarse al personaje al

Olimpo, en el caso de las clásicas tragedias griegas. Aquí se puede citar como ejemplo Filoctetes.

La vida da oportunidades para corregir errores, aunado a la experiencia-sabiduría ello puede ayudar para mantener la armonía con el cosmos.

La tragedia que estamos analizando es de sublimación, dado que Jesús reconoce su falla en el instante de morir, los segundos de duda donde se imagina lo que pudo suceder si no hubiera muerto en la cruz.

Su imagen histórica queda intacta al cumplirse la voluntad de Dios, como en las tragedias griegas de sublimación, cuyos protagonistas eran rescatados por las deidades y los llevaban al Olimpo para integrarse al plano divino. Como bien es sabido, Jesús resucita al tercer día y se va al cielo. El relato se consolida en el mito.

Después de haber revisado las características formales que constituyen a *La última tentación de Cristo*, se procederá a explicar la metodología utilizada para realizar su análisis.

4.4 El relato y lo mítico de La última tentación de Cristo: Enfoque metodológico.

Para poder interpretar y delimitar los mitos implícitos en este filme, se recurrió a la hermenéutica simbólica, método de análisis encabezado por Andrés Ortiz-Osés y el Círculo de Eranos (constituido en torno a Jung, Kerényi, Neumann, Portmann, Durand y Hillman), partiendo de los preceptos teóricos expuestos por Gadamer y su continuación crítica a través de Cassirer. La propuesta central de este enfoque se aboca a la reinterpretación del inconsciente colectivo como imaginario arquetípico; es decir, la búsqueda de los arquetipos y símbolos de fondo que constituyen la narrativa en el mensaje, en este caso, la narrativa mítica que sustenta al drama trágico de Jesucristo.

Por ello, la hermenéutica es plural, abierta y recreadora, proyectiva o imaginativa, posibilitando una conjugación de reinterpretaciones diferenciadas en torno a reincidentes motivos mito-simbólicos fundamentales, como la figura arquetípica del héroe, proyectada en esta película, y a su vez, motivo de múltiples análisis, por ser precisamente una figura ideal o imaginaria del espíritu humano, como diría Jung.

En este sentido es que se explicará y describirá lo que es el mito del héroe, que a su vez, encierra un arquetipo central: el héroe, personificado en esta obra fílmica a través de la figura de Jesús.

Pero para adentrarse en la estructura fílmica se requiere, a su vez, de un método que permita explicar la visión trágica del mito narrada en un lenguaje audiovisual como lo es el cine, ya que dentro del análisis de los filmes existen varias corrientes y métodos que buscan interpretar sus estructuras narrativas; sin embargo, como objeto conceptual, una película puede abordarse o analizarse descomponiendo sus diversas partes, para luego estratificarlo y posteriormente recomponerlo en un orden que permita llegar al nivel de modelo; en otras palabras, una representación simplificada de un cierto campo de

fenómenos que permita a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias inmanentes; en este caso se trata de la representación simplificada de un texto (La última tentación) que permite situar en primer plano sus principios de construcción y de funcionamiento. Por ello, para tener una mejor comprensión del relato de este film, se recurrió a la propuesta de Francesco Casetti, que habla de la descomposición de la linealidad o segmentación de un film:

“...comenzar a subdividir el film en grandes unidades de contenido, en bloques amplios y cerrados sobre sí mismos, para poder continuar progresivamente fraccionando esta unidad en otra más pequeña, intentando que el propio contenido se muestre susceptible de subdivisiones significativas. De este modo se obtienen fragmentos de distinta amplitud y complejidad: respectivamente, los episodios, las secuencias, los encuadres y las imágenes.”¹²⁰

Así en su libro: *Cómo analizar un film*, en específico el punto que hace referencia a la modelización y sus variantes el autor menciona:

“Un modelo es, un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de sus líneas de fuerza y de sus sistemas recurrentes. En otras palabras, se trata de una representación simplificada de un cierto campo de fenómenos que permite a la vez evidenciar sus concesiones recíprocas y sus tendencias inmanentes; en nuestro caso, se trata de la representación simplificada de un texto que permite situar en primer plano sus principios de construcción y sus principios de funcionamiento.”¹²¹

Por lo tanto, un modelo se presenta como un instrumento de conocimiento de algo, que sobre la base de un conjunto de datos, revela una regularidad y una sistematicidad de otra forma ocultas. El modelo es un dispositivo que permite descubrir la inteligibilidad del fenómeno investigado. En este caso, resulta conveniente este instrumento, ya que el objeto de estudio de este trabajo tiene como principal sustento el referente mítico, que como se mencionó anteriormente, es un lenguaje que se aleja de lo coloquial para pasar a estructuras más complejas de interpretación, es decir, la lectura simbólica.

¹²⁰ Casetti y DiChio, op.cit. p.38

¹²¹ *Ibid.* p.52

De tal manera que una de las subdivisiones que presenta el aspecto de la modelización es lo figurativo que:

“...es el que proporciona del texto analizado una especie de imagen total, capaz de concretar sistemas y estructuras. Puede tratarse de una situación canónica (el amor contrariado), de una dimensión simbólica (los cuatro elementos), de un reclamo iconológico (la línea recta y el círculo), de un núcleo mitológico (vida y muerte), etc; lo importante es que la imagen propuesta constituya un verdadero retrato del texto en cuestión.” ¹²²

En particular, este modelo servirá para describir la estructura mitológica en la que está basada *La última tentación de Cristo*, el mito del héroe, que a su vez conlleva a referirse a su subestructura implícita; es decir, el rito iniciático y sus respectivas dimensiones simbólicas. Más que hablar del mito religioso, lo que se plantea es el mito del hombre en su búsqueda espiritual.

De igual forma, el modelo figurativo lleva a establecer otras subclases: el estático y el dinámico. El primero:

“...se refiere a las relaciones entre los elementos del film, captando las relaciones recíprocas en una visión inmovilizada: el texto no se aprehende en su proceder, sino en su disposición completa, en sus articulaciones generales, en sus giros internos, etc. Desde este punto de vista, el modelo *Pasión de Cristo*, además de ser un esquema figurado, es también un esquema en buena parte estático: ello reconduce el todo a una situación única, a un solo acontecimiento, en el que la procesualidad no desempeña un papel privilegiado.” ¹²³

De esta manera se puede clasificar a *La última tentación de Cristo* dentro de lo que podría llamarse modelo estático-figurado, ya que como se ha mencionado, la composición principal de ésta se encuentra en el relato mítico, que a través de su desarrollo da las pautas para ubicarnos en un hecho central e importante en la trama de esta cinta: el

¹²² *Ibíd.* p.53

¹²³ *Ibíd.* p.55

arrepentimiento, luego de la última tentación, y la aceptación del sacrificio; es decir, el cumplimiento del mito tal y como ha sido relatado generación tras generación.

Pero Casetti también expone otra tipología que conviene establecer para la finalidad de este trabajo. Si bien pudiera parecer contradictorio al modelo estático-figurado, la fórmula del modelo dinámico-figurativo, en este caso, más que resultar oposición al anterior, sirve como complemento, ya que:

“...está relacionado con la idea de que una de las posibles claves interpretativas del episodio sea la del viaje iniciático...”¹²⁴

De tal modo que la clave del viaje iniciático, bien mirado, acumula un indudable despojamiento (se trata de una imagen recurrente del mito y de la literatura) en la idea de una procesualidad, de un devenir (antes y después del viaje, al inicio y la final del texto) y por lo tanto, se presenta como modelo figurado y dinámico.

Así, bajo la concepción de la modelización, nuestro objeto de análisis se dividió en siete episodios (de la A a la G), cabe aclarar que los nombres de cada enunciado son una licencia que se tomó según los contenidos de los mismos, los cuales demuestran la evolución de la trama en función de las acciones del protagonista y a su vez indican el progreso dramático de la historia, como a continuación se muestra:

a) La *anunciación*. Jesús tranquilamente dormido en el paraje de los olivos, comienza a cambiar de actitud y en su rostro se refleja sufrimiento, entretanto él dice (en voz en off): *empieza la sensación muy tierna, muy amorosa, luego empieza el dolor, las garras se meten debajo de mi piel y suben rasguñándome, justo antes de llegar a mis ojos, se me incrustan.*

b) Crisis o conflicto existencial. Jesús es un carpintero al servicio del gobierno romano, por su profesión realiza una serie de acciones que lo ponen en conflicto con la gente

¹²⁴ *Ibíd.* p.56

de su pueblo, es quien hace las cruces para que sacrifiquen a los transgresores de la ley romana.

Esta situación provoca en él una confusión, está más preocupado por lo que le sucede internamente que lo que pasa afuera, constantemente se ve atormentado y con una gran incertidumbre, porque escucha voces que no sabe de dónde provienen. Mientras que su imagen social está muy desprestigiada.

Un día Judas, quien pertenece a la secta celota rebelde al gobierno romano, va a verlo a su casa y le reclama sobre su actividad, pero Jesús le responde que suficientes dudas tiene sobre su verdadero cometido, ser el hijo de Dios. Al final de este encuentro y a pesar de la oposición de Judas, él toma el tronco que va a servir para la crucifixión. Durante este acto, cuando le clavan los pies a la víctima, su sangre salpica el rostro de Jesús. Por la noche vuelve a tener sus dolorosas convulsiones.

c) El inicio de la aventura. Luego de este hecho, Jesús toma la decisión de ir en búsqueda de las respuestas a su incertidumbre espiritual, ante la tristeza de su madre quien tampoco está segura respecto al verdadero destino de su hijo. Así, éste comienza su viaje iniciático.

En su camino, Jesús tiene un encuentro con Magdalena, conocida prostituta de la comarca, ella también lo había agredido por lo que hacía en favor de los romanos, demostrando su desacuerdo político y rechazo a su cobardía como hombre; después de pasar la noche con ella y hablar sobre sus vidas, Magdalena y Jesús comprueban que todavía les une un gran afecto, un sentimiento ambiguo de hermandad y deseo que queda reprimido en un amor platónico desde mucho tiempo atrás.

Jesús continúa su camino hacia una especie de monasterio. Al llegar, lo recibe un anciano que lo reconoce, ante la sorpresa de Jesús, pues es la primera vez que lo ve. Al día siguiente, se reúne con los otros integrantes del monasterio en torno a un funeral, pregunta a Jerobam que quién murió, y le contestan que el Maestro rabino había muerto

un día antes, Jesús se sorprende, ya que el difunto era quien lo había recibido la noche anterior.

Después del entierro, Jerobam le dice a Jesús que él tiene que ser alguien muy especial, ya que no a cualquiera se le hubiera presentado un jerarca espiritual y es aquí cuando Jesús reconoce su cobardía: *Mi padre, mi madre y mi Dios son el miedo.*

En la noche, cuando él está en su habitación, salen dos cobras negras del piso que se le acercan y se escucha una voz de mujer que le dice: “Jesús, oh dulce Jesús, te perdono.” Éste reacciona agarrándose fuertemente el corazón y les grita:

“¡Déjame!” Momentos después entra Jerobam y le comenta que no tenía nada qué hacer en ese lugar, ya que posiblemente lo sucedido era una señal de su verdadera misión, la cual consistía en predicar para el pueblo.

En la noche tiene un reencuentro con Judas, quien lo sigue porque lo comisionaron para matarlo; el hecho de que Jesús no pone resistencia, sino le pide que lo ejecute, hace dudar a Judas, entonces ambos llegan a un acuerdo: Dios lo había enviado pero para que estén juntos en su trayectoria de predicador.

Jesús y Judas van caminando y en un lugar se encuentran a un grupo de personas que intentan lapidar a María Magdalena, ya que la consideran una pecadora. Él intercede por ésta cuestionándoles, *¿quién no ha pecado?*, tal reflexión no sólo provoca que Magdalena se salve, sino que Pedro y Juan se unan a ellos. Posteriormente, viene una secuencia donde observamos cómo varias personas los comienzan a seguir, los discípulos. Una noche, cuando está platicando con Judas, éste le propone que vayan con Juan El Bautista.

Después del encuentro amigable, que incluye el acto del bautismo, Juan Bautista le sugiere que vaya al desierto y espere la señal de Dios. Entonces Jesús se va al desierto y pasa días y noches en espera de alguna señal. En esta incertidumbre, una noche se le presenta una nueva serie de tentaciones de parte de Satanás (la aparición de una

serpiente, un león, el fuego, el árbol y su fruto) para ponerlo a prueba; sin embargo, y en apariencia, es más fuerte la convicción espiritual de Jesús, que nuevamente logra vencer a las tentaciones. Inmediatamente después, se aparece el espíritu de Juan Bautista, quien le dice que no cabe duda de que es el hijo de Dios y le da un hacha para que luche.

d) La predicación. En esta parte hay una subdivisión en el discurso: el primero habla sobre Dios y el acto de amar; el segundo sobre la fuerza destructora de Dios.

Primero.- Cuando regresa del desierto, se les aparece a los apóstoles y les plantea que hay que luchar con el corazón, en ese momento se saca el corazón y se los muestra, representando al icono del Sagrado Corazón de Jesús. Continúa su camino dando mensajes de esperanza y promulgando la enseñanza de fe a través de parábolas que el pueblo judío no entiende, mostrándose incrédulos. Poco a poco, la gente empieza a ver una serie de milagros por parte de Jesús: cura enfermos y resucita a Lázaro, también convierte el agua en vino en las bodas de Canaán. De esta manera, aumenta el número de adeptos.

Pero la fama y credibilidad que tiene Jesús en otras comarcas, no la tiene en su lugar de origen, Nazaret. Al llegar éste a su pueblo, acompañado con sus discípulos, se encuentra con muestras de rechazo, ya que el pueblo no puede creer que el que sirviera al gobierno romano construyendo cruces, fuera el mesías que los iba a salvar.

Segundo.- Enfurecido Jesús, decide limpiar el templo de la corrupción y el negocio en que se había convertido, pero su intento se ve frustrado ante la inseguridad provocada por el recelo de los judíos. Sale huyendo del templo, seguido por Judas. Lejos de la multitud, Jesús le dice a Judas que ha tenido unos sueños en donde su padre le habla y le dice *que para que su misión sea cumplida, tiene que morir por el pueblo judío*, por lo que le pide a Judas *que lo entregue a los soldados, para que se cumpla su cometido.*

Judas le contesta que *él nunca haría algo así, porque el mesías tiene que cumplir su deber en la tierra y no lo llevaría a la muerte*. Sin embargo, Jesús logra persuadirlo de llevar a cabo dicho acto.

e) El sacrificio. Así, una noche Jesús reúne a sus discípulos ofreciéndoles una cena para darles a conocer su decisión y su destino, observando de manera especial a Judas, quien sale de la reunión y va en busca de los romanos para entregarlo. Ya preso, es llevado con Poncio Pilatos, quien después de cuestionarlo, manda a azotarlo y lo exhibe ante el pueblo, todo golpeado y con una corona de espinas, mientras la gente reacciona de diversas maneras. En este episodio, Pedro lo niega.

Ya en la cruz, Jesús vuelve a ser víctima de la incertidumbre y la duda, pues piensa que su padre lo abandonó.

f) La última tentación. Repentinamente, aparece una niña que le dice que es su ángel de la guarda, que la ha enviado su padre para salvarlo y bajarlo de la cruz, ya que su labor había concluido y no merecía más sufrimiento.

La niña, le quita los clavos, la corona de espinas, le cura sus heridas y lo baja de la cruz; se van caminando y ven la celebración de una boda, Jesús le pregunta quién se está casando y la niña le responde que son él y Magdalena.

Entonces Jesús cambia su vida, la del mesías por la del hombre común. Después de mostrar escenas de su vida conyugal, ella queda embarazada. Un día, al estar sola en su hogar una luz se postra sobre ella, sublimada, Magdalena acepta el designio divino: su muerte.

Jesús se enfrenta a la muerte de su esposa, tras el dolor de ese hecho acepta el mensaje que le da la niña: su futura vida matrimonial le iba a dar varios descendientes y siempre va a ver en sus otras mujeres el rostro de Magdalena.

La niña lo lleva a la casa de las hermanas de Lázaro, a quienes Jesús ya conocía, se queda a vivir con ellas y se convierten en sus concubinas, procreando varios hijos con las dos.

Tiempo después, Jesús y sus hijos, estando en el mercado, se encuentran con Saúl, quien está predicando sobre la muerte y resurrección de Jesús. Éste, sorprendido, se aproxima a él y le cuestiona lo que pregona, mencionándole que él no ha muerto y le muestra a sus hijos, el predicador lo acusa de blasfemo farsante, *ya que se aproxima el fin del mundo y el verdadero Jesucristo regresaría a salvarlos*; después de este diálogo Jesús se retira quedando con una sensación de culpa.

Comienza la destrucción de Jerusalén y Jesús, viejo y enfermo, se encuentra acostado en su casa, cuando sorpresivamente entran Pedro, Nataniel y Juan. Luego, Pedro llama a Judas, quien molesto le reprocha que su imagen de traidor no sirvió para nada, pues su sacrificio fue en vano, ya que él (Jesús) no cumplió con su designo, por lo que lo hacen responsable del fin del mundo. Jesús le aclara el supuesto malentendido, ya que su padre le había mandado un ángel para salvarlo de la crucifixión, por lo que era inocente. Judas le quita la venda de los ojos, al demostrarle que había sido engañado por el diablo, le señala a la niña y ésta se convierte en la flama que se le había aparecido en el desierto, reafirmando lo dicho por Judas.

g) El arrepentimiento final. Jesús -arrastrándose por su enfermedad- arrepentido suplica a Dios su perdón por haber sido débil y le ruega que lo regrese a la cruz. En ese instante, se ve de nuevo a Jesús en la cruz, dándole las gracias por haberle perdonado su indecisión, es decir: su última tentación, así se cumpliría la profecía. Antes de morir dirá: *se ha cumplido.*

Cabe mencionar que la estructuración de la película por episodios, corresponde como se había mencionado, al esquema de modelización propuesto por Casseti, y se realizó

con la finalidad de apegarse lo más posible al trayecto y desarrollo del mito del héroe, mismo que a continuación se explicará.

4.5 .- El héroe como una representación del arquetipo del sí mismo.

El mito del héroe se ubica dentro del modelo figurativo propuesto por Casetti, ya que hace referencia a una narración compuesta por símbolos, arquetipos, alegorías y metáforas que otro tipo de lenguaje, bajo otra perspectiva, no contempla. Pero a su vez, es un modelo figurativo estático, ya que, según veremos a continuación, conserva su estructura íntegra, y ésta a su vez, se refleja en la primera parte del filme, en una especie de analogía y metáfora al Jesús que nos muestra Scorsese.

Para explicar la concepción de Jesús como héroe, se tomará como fundamento la obra de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, misma que nos apoyará en la interpretación bajo el enfoque de la hermenéutica simbólica, enfatizando principalmente las tres etapas que esta obra expone, es decir, a través del camino común de la aventura mitológica del héroe representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno.

Primera etapa: Separación.

Existe un elegido, el típico héroe, el futuro salvador. *En este caso Jesús*. A menudo el relato mítico se inicia con un mensaje o aviso de que él es el elegido, *como lo podemos ver en el principio de la historia (Anunciación)*. Luego se inicia la aventura, lo que hace que el héroe deba alejarse de su casa, familia o comunidad para tomar el camino que le indicó la llamada, entonces *Jesús se va de Nazaret, dejando a María y alejándose de Magdalena*.

Al comienzo de su viaje, el héroe no reconoce su destino, ni desea cargar con tanta responsabilidad.

“La llamada no atendida convierte la aventura en una negativa. Encerrado en el fastidio, en el trabajo duro, o en la cultura, el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa y se convierte en una víctima que debe ser salvada...”¹²⁵

Por ello vemos que Jesús continúa con sus dudas de ser el elegido a pesar de que Dios sigue enviándole mensajes, se niega a aceptar que es una persona fuera de lo común, hasta que alguien se lo confirme.

La siguiente acción importante es cuando salva a Magdalena, en esta parte de la historia se hace alegoría al rescate de la princesa, el cual es un elemento constante en los relatos del héroe.

El héroe comienza su viaje solo, sin embargo, en el transcurso se encuentra con personas que lo acompañan en su aventura. *Así se puede visualizar en la parte en que se van incorporando los discípulos*

Por lo general, en el mito es un anciano el que simboliza al sabio, es la voz de la experiencia que interviene para ayudar al héroe, es similar a la función que desempeña el oráculo, a veces, le entrega un arma legendaria o un amuleto que le ayude en el camino.

“...el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano), que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar.”¹²⁶

En este caso, es Juan Bautista quien tiene el prestigio de guía y predicador, éste al encontrarse con Jesús le indica el sendero que debe seguir para disipar sus dudas.

¹²⁵ Joseph Campbell. *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997. p.61

¹²⁶ *Ibíd.* p.70

Segunda etapa: Iniciación.

En este trayecto el personaje se enfrenta a una serie de seres extraordinarios a los que tiene que vencer o resistir para demostrar sus principios, su fuerza de voluntad y su pericia; *aquí está representado por la secuencia iniciática del desierto.*

“Las regiones de lo desconocido (desiertos, selvas, mares profundos, tierras extrañas, etc.) son libre campo para la proyección de los contenidos inconscientes. La libido incestuosa y la destruido parricida, son reflejadas en contra del individuo y de su sociedad en forma que sugieren tratamientos de violencia y peligrosos y complicados placeres; no sólo como ogros sino como sirenas de belleza misteriosamente seductora y nostálgica.” ¹²⁷

Al final se le vuelve a aparecer Juan Bautista y le da el hacha, que hace alusión a que se le vea como autoridad espiritual. En consecuencia, se ve a un Jesús más seguro y seguido por una muchedumbre, incluso en esta parte se incluye el episodio actualmente conocido como domingo de ramos; posteriormente, se incluye la escena en la que limpia el templo y es atacado por el ejército romano, lo que provoca que salga huyendo. En la mayoría de los mitos, el héroe pierde la ayuda -que puede estar representada por la pérdida del arma- para que éste se desenvuelva con sus propias habilidades.

Otros elementos presentes en los relatos míticos son el retorno y el inframundo. Cuando el héroe ha probado su valor ante peligrosas pruebas, ya está listo para el regreso.

Tercera etapa: retorno.

Después de los ritos iniciáticos, Jesús regresa a Nazaret, como se mencionó, dedicándose a predicar y se prepara para el sacrificio, incluyendo la secuencia de la última cena y su aprensión.

¹²⁷ *Ibíd.* p.78

“El trabajo final es el del regreso. Si las fuerzas han bendecido al héroe, ahora éste se mueve bajo su protección (emisario); si no, huye y es perseguido (huida con transformación, huida con obstáculos). En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás; el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección) ...”¹²⁸

El regreso a casa prepara al héroe para bajar al inframundo y de esta manera, completar su tarea heroica. Esta situación es mostrada durante el momento de la última tentación, es decir, *cuando el ángel baja a Jesús de la cruz y él comienza a vivir una especie de inframundo humano.*

También es común que el héroe mítico tenga como acompañante a un loco que aparece inesperadamente para ayudar en una situación desesperada. Este personaje está representado por Judas, cabe aclarar que él no está loco, pero siempre se muestra iracundo y amenazante. En la secuencia en que se descubre el ardid de Satanás, es precisamente Judas quien realiza el desenmascaramiento, lo que ayuda para que Jesús recapacite y se salve.

Para lograr el completo significado de su acción, el héroe muchas veces necesita reconciliarse con el padre, esto es sumamente claro *cuando Jesús le pide perdón a Dios y le ruega que le permita regresar a la cruz. Su padre simbólico le concede este favor, así Jesús aparece nuevamente en la cruz, cumpliéndose la profecía.*

También es conveniente hablar de la conciencia humana en el sentido de ubicar al arquetipo del héroe desde el punto de vista de la psicología; veamos sus dos aspectos:

El nivel consciente.- existe una condición sociocultural que hace que nos coloquemos una máscara personal manejada por el ego, o según Freud, el yo. En este nivel, actuamos acorde a ciertos parámetros sociales.

El nivel inconsciente.- en donde se encuentra el alma (la sombra, en palabras de Campbell), el sentido espiritual -los deseos, pulsiones y sueños-, en conceptos de Freud, el área donde se encuentran reprimidas estas manifestaciones.

¹²⁸ *Ibíd.* p.224

La psicología humana es regida por ambos preceptos que hacen que el individuo entre en conflicto, el ser social vs. el ser espiritual, por lo tanto en su devenir histórico está en la búsqueda del equilibrio; nos referimos, al conocimiento del sí mismo. El justo medio que se anhela alcanzar en la travesía vivencial.

La psicología del héroe se expresa en estos niveles durante sus ritos iniciáticos, en un principio su comportamiento consciente se contextualiza en un espacio y tiempo determinado.

Entonces, para ver el asunto del héroe en la historia de la película, tendremos que hacer referencia al contexto en que ubican la acción dramática.

Desde el principio es contundente que hay un conflicto, dividido en dos manifestaciones: la terrenal y la espiritual.

El primero se refiere al hecho de que es un pueblo sometido (judío) por un imperio (el romano), por lo tanto, estamos ante la presencia de la muerte, por ende del sufrimiento y el dolor humano. El descontento se hace patente en las primeras secuencias, el panorama es desolador, personas crucificadas en un llano desértico. La existencia caótica sin un ápice de esperanza benefactora.

En lo espiritual, el problema no es menor, ya que se ve ilustrada una religión oficial pagana que no satisface los requerimientos espirituales de la comunidad, y que también era parte del imperio romano. Esto producía una corrupción, que se detecta en los alrededores del templo, que estaba plagado de un comercio de todo tipo, dando la impresión que no era un lugar sagrado para ellos. Asimismo, se hace notorio el caos, ante un sentimiento del fin del mundo. Dicho presentimiento se acentúa más, por la insaciable búsqueda de un líder espiritual y la anhelada llegada del Mesías, pero sobretodo y bajo la visión de Scorsese, después de que Jesús es iniciado, vemos la presencia de un héroe, que en este contexto, actúa más como héroe político.

“Desde una perspectiva transhistórica, la gran diversidad de sucesos, movimientos e ideologías que corresponden a la categoría de mesianismo político-religioso participan de tres elementos constitutivos fundamentales: proyección utópica, voluntad de congregar e ideal de salvación.”¹²⁹

Bajo tales condiciones, es de vital importancia la actitud del protagonista, quien con un conflicto de identidad, el no querer ser el elegido para salvar a la humanidad (alegoría de liberar a su pueblo de los romanos), se niega al llamado del Dios-Padre.

Una circunstancia anímica que reside en una cuestión de falta de fe. De aquí que tenga que pasar por el rito de iniciación. Lo importante del ritual es elevar a otro plano o nivel al integrante de este proceso, puesto que las etapas que experimentará le van a permitir mejorar como ser humano, aspecto de gran utilidad para la comunidad, cuando se reintegre.

“El mito ... está simbolizado en el héroe, en el que se proyecta las aspiraciones más elevadas de la comunidad. Sin él, a la comunidad le falta una dimensión crucial, pues él es su alma. Los héroes son necesarios para ser posible que los ciudadanos encuentren sus propios ideales, su valor y la sabiduría en la sociedad [...] Un héroe es un mito en acción.”¹³⁰

En otras palabras, la experiencia como aplicación para la futura vida social. La persona se convierte en una especie de héroe, al demostrar que es apto para su comunidad; en este ámbito se producen dos tipos de consecuencias apreciativas: la comunidad le otorga otro status y el iniciado se responsabiliza de sus nuevas acciones adultas. Una especie de proceso educativo para aprender una lección de vida.

“..., la iniciación no toma la condición humana como dato. Es una creación: sitúa al hombre como partícipe de una naturaleza que lo supera. [...] para indicar que su ser no se limita a lo creado por la naturaleza. Llega a hombre llevando la señal de una participación en aquello que es otra cosa. [...]

¹²⁹ Julio Amador Bech. *Las raíces mitológicas del imaginario político*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 2004. p.51

¹³⁰ Rollo May. *La necesidad del mito*. Editorial Paidós. Barcelona, 1992. p.52

... Porque lo esencial en estos ritos, lo que casi no varía de una sociedad a otra, es precisamente lo que corresponde al proceso gracias al cual el hombre coloca la condición humana bajo el mismo signo de un arquetipo sagrado.”¹³¹

Es una reconstrucción humana que toma como referencia al arquetipo, el símbolo y el mito, los cuales permiten la conformación de este ritual; cuya acción, saca a la luz aquellos valores importantes que rigen algunos comportamientos culturales que contienen los sistemas sociales de los pueblos y su perdurabilidad.

Entonces la tradición, como reforzadora, se pudo expresar a través de una serie de relatos heroicos que contenían ritos iniciáticos para mostrar a sus integrantes lo arquetípico del aprendizaje ético-moral. Dicho de otra manera, es un ejemplo a seguir.

“El héroe resume en sí mismo nuestras aspiraciones, nuestros ideales, nuestras creencias. En el sentido más profundo, ha sido creado por nosotros; nace colectivamente como nuestro mito. Esto es lo que hace tan importante el heroísmo: refleja nuestro sentido de la identidad, a partir del cual se moldea nuestro propio heroísmo.”¹³²

Al principio del relato fílmico, lo primero que detectamos es la presencia física del protagonista y el conflicto en que se encuentra; pero en la medida que avanza la historia, vemos el proceso de su consolidación como héroe, para esto tendrán que suceder una serie de hechos que permitan mostrar la evolución de su carácter a través de su fuerza de voluntad, para vencer los obstáculos que se le presentan en su trayectoria.

“El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con sus fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”¹³³

A partir de entonces, en la película podemos observar cómo Jesús se va de su hogar dejando a su madre para ir a la búsqueda metafórica de su padre, el cual se ha

¹³¹ Cazeneuve, *op.cit.* p.222

¹³² Campbell, *op.cit.* p.53

¹³³ *Ibid.* p.35

comunicado por medio de sueños y voces que nada más él escucha. Viaje en el que va a tener una serie de experiencias sobrenaturales y místicas que van a proporcionar una madurez al iniciado; en este sentido estamos ante el héroe como mesías, que a su vez va a configurar a Jesús como figura religiosa, es decir, el arquetipo que va a dar sentido a los actos de fe de la comunidad.

“Se presenta con asombroso paralelismo, en los escritos sagrados de todos los continentes, y da a la aventura del héroe un giro nuevo e interesante, porque ahora aparece que la peligrosa jornada es una labor no de adquisición sino de readquisición, no de descubrimiento sino de redescubrimiento. Se revela que las fuerzas divinas buscadas y peligrosamente ganadas han estado siempre dentro del corazón del héroe. Él es el hijo del rey, que ha llegado a saber quién es; de aquí que haya entrado al ejercicio de su propia fuerza, hijo de Dios, que ha sido enseñado a apreciar cuánto significa ese título.

Desde este punto de vista el héroe es el símbolo de esa divina imagen creadora y redentora que está escondida dentro de todos nosotros y sólo espera ser reconocida y restituida a la vida.”¹³⁴

Así, en el mito de la tentación de Jesús, la situación conflictiva de la deliberación íntima no se simboliza por un combate externo librado con ayuda de armas simbólicamente significativas (flechas, armas, espadas, etc.). La naturaleza de la deliberación es representada por un diálogo entre Jesús y Satanás, en donde se enfrentan: “...las falsas promesas de satisfacción y las valorizaciones victoriosas del supraconsciente.”¹³⁵

Los símbolos característicos, contenidos en el diálogo y en el medio exterior (desierto), permiten descubrir el sentido de la tentación de Jesús. Este sentido subyacente es la previsión de los peligros que provocaría inevitablemente, sobretudo para el gobierno romano, para el que representaba ante todo una amenaza, el anuncio de que el reino de Jesús no es de este mundo.

¹³⁴ *Ibíd.* p.43

¹³⁵ Paul Diel. *Los símbolos de la Biblia, la universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1989. p.143

“Es el reino de su gozo solitario, del cual ha descendido para llevar testimonio a los hombres que viven en el ‘reino de Satanás, príncipe del mundo’. Mesías del espíritu, debe convencer, bajo pena de perecer, al pueblo que, sin comprender las profecías de la llegada de un libertador, vive a la espera de un ‘Mesías encarnado’, que lo liberará del yugo romano.”¹³⁶

Solo contra el mundo, ¿cómo no se angustiaría, aunque no fuera más que en forma pasajera? El mito muestra que en su fuero interno, Jesús flaquea. La tentación de traicionar su misión lo toca (sólo que en la película, este hecho va a ser patente en la crucifixión). El mito condensa en un solo enfrentamiento la lucha intrapsíquica contra la angustia y sus falsas tentaciones de evasión, que deben haber frecuentado periódicamente el diálogo intrapsíquico que es la deliberación íntima, en donde el héroe combatiente, Jesús, logra vencer la tentación del demonio en sí mismo.

4.6 .- La iniciación y sus símbolos

Como todo relato mítico, La última tentación de Cristo nos muestra una serie de símbolos que están presentes en las secuencias de los rituales de iniciación. El término iniciación, en el sentido más amplio, denota un cuerpo de ritos y enseñanzas orales cuyo propósito es producir una alteración decisiva en la situación religiosa y social de la persona iniciada.

“En términos filosóficos, la iniciación es el equivalente a un cambio básico en la condición existencial; el novicio emerge de su dura experiencia dotado con un ser totalmente diferente del que poseía antes de su iniciación; se ha convertido en otro... La iniciación introduce al candidato en la comunidad humana y en un mundo de valores espirituales y culturales.”¹³⁷

¹³⁶ *Ibíd.* p.144

¹³⁷ Mircea Eliade. *Nacimiento y renacimiento*. Editorial Kairós. Barcelona, 2001. p.10

A continuación presentamos las significaciones contenidas dentro de la iconicidad fílmica:

A) El desprendimiento de lo carnal

Una vez que Jesús comienza su viaje hacia el desierto, la primera visita que realiza es a Magdalena, dando con la casa de ella por una señal de Dios, Jesús cree que le envió un ángel para mostrarle el sitio.

En la puerta tiene pintadas dos serpientes enroscadas (símbolo de lujuria, pues se dedica a la prostitución) y en la parte de arriba una lagartija. Jesús entra y se sienta al fondo del salón, donde se encuentra una larga fila de clientes, ubicándose detrás del que cree que es el ángel; con vergüenza observa cómo Magdalena tiene sexo con los demás.

Cuando ya todos se han ido, se aproxima a ella y por la plática que tienen nos damos cuenta que ya se conocían desde pequeños y existía una atracción. A pesar de que ella se le insinúa, él se niega a tener una relación sexual. Le dice que salve su alma y ella le pide que le salve su cuerpo, además maldice a Dios por que lo alejó de Jesús, lo que de alguna manera provocó que se convirtiera en lo que es; Jesús contesta que Dios no tiene la culpa, que él es responsable. Al final, Magdalena le pide que se quede a acompañarla esa noche asegurándole que iba a llegar virgen al desierto.

Esta secuencia está simbolizando a la mujer en su expresión impulsiva: llora, rechaza, maldice e intenta seducir, luego perdona. El amor carnal enfrentado al amor espiritual, en otras palabras, el deseo y el afecto.

Continúa su camino y cuando está en el monasterio, se le aparecen dos serpientes símbolo de "...astucia y veneno, falsedad, calumnia, peligro mortal, maldad..."¹³⁸ ,

¹³⁸ Herbert Haag. *Breve diccionario de la Biblia*. Editorial Herder. Barcelona, 1992. p.566

que le hablan con voz de mujer o de Magdalena y Jesús las rechaza, así desaparecen.

Es entonces que Jerobam le hace ver que se liberó de sus tentaciones, que se purificó y ahora tiene que ir a hablar con la gente; a su vez le pregunta : *¿qué sientes por la gente?* Jesús le contesta, *pena por ellos*. Jerobam le responde: *eso es suficiente*.

Después se encuentra con Judas, y nuevamente en el camino, ambos llegan a un lugar donde quieren lapidar a Magdalena, entonces Jesús la salva. Acto seguido, comienza a predicar sobre el amor, al final ella se le acerca y le dice que deje que lo acompañe porque lo puede ayudar, Jesús le contesta que no, que se quede, y que ella va a saber cuando deberá seguirlo. Al terminar de decir esto, Jesús se inclina y le limpia los pies, quitándole el tatuaje que tenía forma de serpiente. Limpiándola de su pasado.

En este momento se confirma el triunfo del espíritu sobre la carne, a partir de ese momento se convierte en María Magdalena:

“... dice Jung que los antiguos establecían las siguientes diferenciaciones: Eva (relación impulsiva), Helena (relación afectiva), Sophía o Sabiduría (relación intelectual) y María (relación moral).”¹³⁹

La conversión de Magdalena representa el fin del pecado para encontrar su camino hacia la reivindicación de su alma. Se salva al cuerpo con el compromiso de la fe.

B) El bautismo

En busca de una respuesta verdadera para comprender mejor su designio, Jesús va a ver a Juan Bautista, quien tenía el poder de saber si era el Mesías o no.

¹³⁹ *Ibíd.* p.309

“Jesús aceptó el bautismo de sus manos, no para la remisión de sus pecados, sino para identificarse con su pueblo. Ése fue el momento en que se le encargó proclamar el Reino, el momento en que fue adoptado como Hijo de Dios. [...] Se sostenía que en el bautismo se confería el don del Espíritu, como había ocurrido con Jesús, y que el requisito para el bautismo era la fe.”¹⁴⁰

Cuando llega al lugar donde está realizando el ritual del bautismo, Jesús lo reconoce, pues se le ha mostrado vestido de blanco a través de los sueños. Por su parte, Juan intuye quién es verdaderamente Jesús; de esta manera lo bautiza.

“El evangelio de Juan sitúa la actividad bautismal de Juan Bautista en Betania, al otro lado del Jordán o en Ainón, cerca de Salím. En realidad se desconoce dónde están estos lugares, pero al parecer se encontraban al norte de Qumrán. Si, tal como se supone, Juan Bautista estuvo relacionado con los esenios de Qumrán, es lógico que practicase la actividad bautismal cerca de ese lugar. Por otra parte, el bautismo de conversión administrado por Juan es paralelo a la enseñanza qumránica sobre el baño de agua para la purificación y la santificación. En la actualidad se han descubierto en las ruinas de Qumrán numerosas cisternas, algunas de las cuales sirvieron para los frecuentes baños rituales de los miembros de la comunidad. En cualquier caso, parece que este tipo de bautismo era de inmersión, que en muchos casos consistía en sumergir al converso en las aguas del río Jordán.”¹⁴¹

Después de purificarlo, el viejo Bautista prevenía al joven Jesús, al señalarle el siguiente paraje donde podría encontrar la respuesta que Cristo tanto buscaba.

Juan Bautista: El Dios de Israel es un Dios del desierto. Si quieres hablar con él tienes que ir al desierto.

Jesús: Gracias Bautista.

Juan Bautista: Ten cuidado, Dios no está solo allá.

Jesús se marcha rumbo al desierto sabiendo que el bautismo lo había preparado para una nueva aventura iniciática; se cerraba un ciclo para empezar otro.

¹⁴⁰ W.R.F Browning, *Diccionario de la Biblia*. Editorial Paidós. Barcelona, 1998. p.70

¹⁴¹ Jorge Blaschke. *Los grandes enigmas del cristianismo*. Editorial Hermética. Barcelona, 2000. p.32

“La ceremonia de iniciación comprende las siguientes fases: primera, la preparación del terreno sagrado, donde los hombres permanecerán aislados; segunda, la separación de los novicios de sus madres y, en general, de todas las mujeres; tercera, su segregación en el desierto, o en un campamento aislado especial.”¹⁴²

C) El desierto

Jesús camina por el desierto:

“El desierto simbólico es el mundo desértico de las frivolidades. El significado es idéntico al símbolo ‘infierno sobre la tierra’. El espíritu (el padre espíritu), su propia supraconciencia, lo conduce al mundo desértico de las frivolidades a fin de poner a prueba su resistencia a las tentaciones, en lugar de permanecer en el aislamiento de su beatitud.”¹⁴³

Vestido de blanco se detiene frente a una montaña y comienza a trazar un círculo.

Este elemento simbólico lo podemos encontrar en ceremonias primitivas de tribus australianas como:

“Los yuin, los wiradjuri, los kamilaroi y algunas de las tribus de Queensland preparan un anillo circular de tierra, en el que más tarde tendrán lugar las ceremonias preliminares...”¹⁴⁴

Mientras tanto se dirige a Dios (voz en off):

No voy a salir de este círculo. No voy a irme de aquí hasta que tú me hables. Nada de señas. Nada de dolores. Háblame con palabras humanas. El camino que tu quieras yo lo seguiré. El amor, el hacha o cualquier cosa. Sí quieres que me quede aquí y me muera, también lo haré. Pero tienes que decírmelo.

- Como si su alma le hablase a Dios, esa voz interior que exige una respuesta, pues como dice Jung:

¹⁴² Eliade, *op.cit.* p.23

¹⁴³ Diel, *op.cit.* p.144

¹⁴⁴ Eliade, *op.cit.* p.24

“...el símbolo del círculo es una imagen arquetípica de la totalidad de la psique, el símbolo del sí mismo.”¹⁴⁵

- Al terminar de trazar el círculo se sienta en medio en posición de flor de loto (postura mística para la reflexión).

Cuando él está caminando por el desierto, dicha secuencia está filmada en planos generales para acentuar su soledad ante ese inmenso paisaje, así como su vulnerabilidad.

El lugar que elige está respaldado por un gran cerro o montaña.

“Simbólicamente, las montañas -por su altura y verticalidad- evocan una idea de elevación espiritual, viniendo a ser una imagen alegórica de la divinidad celeste suprema.”¹⁴⁶

Otros elementos que están presentes tienen una fuerte carga simbólica como su ropa blanca (la pureza) y el círculo.

“En cuanto forma envolvente y circuito cerrado, el círculo es símbolo de protección, protección asegurada dentro de sus límites. De ahí el uso mágico como cordón de defensa alrededor de ciudades, templos y tumbas, para cerrar el paso a los enemigos, a las almas errantes y a los demonios”¹⁴⁷

Lo anterior muestra una serie de iconos de la imagen fílmica, cuyo conjunto cambia el sentido de lo simple real a lo real simbólico; para lograr de esta forma, una atmósfera que reafirme el misterio que requería dicha acción dramática, la preparación del ritual, una ordalía iniciática.

“No dormir no sólo no significa conquistar el cansancio físico; permanecer despierto es estar consciente, presente en el mundo, responsable. Entre los narriniyeri, se lleva a los novicios al desierto en medio de la noche, tras lo cual no pueden comer ni dormir durante tres días.”¹⁴⁸

¹⁴⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1988. p.304

¹⁴⁶ José Antonio Pérez Rioja. *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial Tecnos. Madrid, 2000. p.308

¹⁴⁷ Chevalier, *op.cit.* p.304

¹⁴⁸ Eliade, *op.cit.* p.37

Llega la oscuridad, "...símbolo ultramundano, tanto del mundo de la muerte como del estado fetal"¹⁴⁹ condición ambiental para que aparezcan las tentaciones.

"La introducción del novicio a la vida religiosa es el resultado de una experiencia personal, de los sueños y visiones provocados por el desarrollo de prácticas ascéticas en soledad. El novicio ayuna, sobre todo durante los primeros cuatro días, se purifica, se impone prohibiciones dietéticas y reza para obtener un espíritu tutelar. Y después de esos prolongados esfuerzos recibe la revelación de su espíritu. Normalmente el espíritu hace su aparición bajo una forma animal."¹⁵⁰

La primera es una serpiente, se le acerca y se queda a la orilla del círculo. Esta comienza a hablar con voz de mujer (Magdalena), cuestionando a Jesús:

Serpiente: Sentí pena por ti. Estabas solo. Llorabas, por eso vine

Jesús: No te llamé. ¿Quién eres?

Serpiente: Tu espíritu

Jesús: ¿Mi espíritu?

Serpiente: Tienes miedo de estar solo. Eres igual que Adán. Me llamó y le saqué una de sus costillas y la transformé en una mujer

Jesús: Veniste a engañarme

Serpiente: ¿Engañarte? Amar y cuidar a una mujer, tener una familia ¿eso es engañarte? ¿Por qué estás tratando de salvar el mundo? ¿No son suficientes tus propios pecados? ¡Qué arrogancia pensar que puedes salvar el mundo! El mundo no necesita que lo salven. Sálvate tú. Busca amor.

Jesús: Tengo amor

Serpiente: Mírame a los ojos. Mira mis pechos. ¿los reconoces? Sólo tienes que asentir y estaremos juntos en la cama. Oh, Jesús (en tono de añoranza).

¹⁴⁹ *Ibíd.* p.38

¹⁵⁰ *Ibíd.* p.103

Dicho esto, ella desaparece, Jesús llora amargamente, acaba de renunciar a su vida física.

El personaje mítico al cual se hace referencia es el de Lilith, la supuesta primera mujer de Adán; según el Talmud y las leyendas rabínicas, imagen de la voluptuosidad, tentación y el pecado. Representada, algunas veces, "... por la figura de una mujer desnuda cuyo cuerpo termina en cola de serpiente."¹⁵¹

También se ha interpretado como la serpiente que sedujo a Eva para que tome el fruto prohibido.

En otro momento, Jesús abatido, piensa: *Después de diez días el hambre desapareció.* En ese instante se acerca un león en actitud amenazante, Jesús aunque temeroso no se mueve, sigue sentado en medio del círculo. El animal también se queda en la orilla, mientras le dice:

León: Bienvenido Jesús. Felicitaciones, ya superaste la pequeña tentación de tener una mujer y una familia. Ambos estamos por encima de eso.

Jesús: ¿Quién eres?

León: ¿No me reconoces?

Jesús: ¿Quién eres?

León: Soy tu corazón, es tan codicioso. Simula ser humilde, pero realmente quieres conquistar el mundo.

Jesús: Nunca quise el reino en esta tierra. El reino del cielo es suficiente.

León: ¡Eres un mentiroso! Cuando hacías cruces para los romanos tu cabeza explotaba con sueños de poder. Poder sobre todos. Decías que eras Dios, pero realmente querías el poder. Ahora puedes tener lo que quieras. Cualquier país que quieras. Todos los países. Hasta puedes tener Roma.

Jesús: Mentiroso. ¡Entra a mi círculo, así puedo arrancarte la lengua!

¹⁵¹ Pérez Rioja, *op.cit.* p.272

El león atraviesa el círculo y se desvanece.

Más tarde, Jesús está durmiendo, de pronto aparece una gran flama que le habla:

Jesús: Arcángel, retrocede, atrás. Me estás cegando.

Flama: Jesús, yo soy a quien has estado esperando. ¿Recuerdas? Cuando eras niño gritabas: Hazme Dios. Dios, hazme Dios.

Jesús: Pero entonces sólo era un niño.

Flama: Eres Dios. El Bautista lo supo. Es hora que lo admitas. Eres su hijo. El único hijo de Dios. Únete a mi. Juntos gobernaremos a los vivos y a los muertos. Otorgarás la vida y quitarás la vida. Los juzgarás a todos y yo estaré sentado a tu lado. Imagínate cuan poderosos podríamos ser juntos.

Jesús: ¡Satanás!

En eso se extingue la flama y aparece un árbol con una manzana, Jesús toma la fruta y al morderla sale sangre, él se sorprende, entonces vuelve aparecer la flama y le dice: *Volveremos a vernos*. Jesús le lanza la manzana y nuevamente se extingue el fuego.

En el encuentro con el León, el discurso que está presente es el de la ambición: el dominio, la conquista del mundo, sueños de poder, obtener lo que deseas, etc. el poder material.

“El doble aspecto, luminoso y oscuro de los símbolos explica, como advierte san Hipólito, que el león sea a la vez símbolo de Cristo y del Anticristo. El análisis lo convierte en símbolo de una pulsión social perversa: tendencia a dominar como déspota, a imponer brutalmente la propia fuerza o autoridad.”¹⁵²

Mientras que con la flama, la tentación es la plenitud del ser, es decir, la omnipotencia: el querer ser Dios, gobernar el mundo de los vivos y los muertos, la capacidad de dar y quitar vida. Como el fuego es luz y símbolo de divinidad, por

¹⁵² *Ibíd.* p.638

eso Jesús cree que es un Arcángel, sin embargo al final reconoce a Satanás. He aquí la dualidad del símbolo, ya que es precisamente la religión católica quien lo ubica como un componente natural del infierno.

Un punto importante que se maneja a un nivel totalmente simbólico, es la *premonición*, esto tiene que ver con la aparición del árbol, "...la corteza de un árbol simboliza el camino entre el cielo y la tierra."¹⁵³ También, entre muchos de sus significados, representa la cruz. Cuando Jesús toma el fruto y lo muerde sale sangre, es la suya. Simbolizando su crucifixión en el futuro.

"... representa a Cristo de acuerdo con las palabras de San Pablo: «Cristo, que es la virtud de Dios, la sabiduría de Dios, es también el árbol de la vida, en el cual debemos ser injertados; y, por nuevo no menos que admirable don de Dios, la muerte del Salvador se convierte en árbol de la vida.» Apoyándose en las palabras de Cristo, San Jerónimo compara al hombre con un árbol, porque el árbol, produce buenos o malos frutos, es decir, actos virtuosos o inmorales. Y también que el árbol es el emblema del hombre justo para cuya destrucción no bastan los vientos malos de la vida."¹⁵⁴

Por tal motivo, Satanás le dice que *se volverán a ver*, y así sucede, recordemos que cuando está en la cruz se le aparece ese falso ángel que lo libera de la muerte en la cruz. Y al final, cuando Judas le reclama y le demuestra que el ángel es Satanás, así el supuesto ángel se convierte en una flama, se escucha la voz de éste diciéndole: *te dije que nos volveríamos a ver*, y se extingue.

Dicha señal está reforzada con el hecho de tomar la manzana y morderla, no sólo se refiere a que va a caer en la tentación como Adán, sino que:

"Según el análisis de Paul Diel la manzana, por su forma esférica, significaría globalmente los deseos terrenales o la complacencia en tales deseos. La prohibición pronunciada por Yahvéh pondría en guardia al hombre contra el predominio de esos deseos, que lo arrastrarían hacia una vida materialista por una especie de regresión, en sentido opuesto a la vida espiritualizada, que es el

¹⁵³ *Ibíd.* p.36

¹⁵⁴ Browning, *op.cit.* p.51

sentido opuesto de la evolución progresiva. Esta advertencia divina da a conocer al hombre esas dos direcciones y a escoger entre la vía de los deseos terrenos y de la espiritualidad. La manzana sería el símbolo de semejante conocimiento y de la aparición de la necesidad de escoger”¹⁵⁵

Las señales se estaban haciendo presentes frente a sus ojos; todo indicaba cuál era el camino, por tal motivo tiene más importancia su momento de duda cuando ya está la cruz.

Regresando a la secuencia del desierto, después que se extingue el fuego, Jesús descubre un hacha:

“Símbolo del poder de la luz... Desde el punto de vista psicológico es signo de reflexión, intervención exterior necesaria en la creación individual... símbolo de iluminación celeste, y la muerte por intervención divina.”¹⁵⁶

El hacha está semienterrada, la toma y la observa; de pronto, entra un brazo y le agarra del hombro, Jesús voltea a ver y se encuentra con Juan Bautista, quien le dice: *No temas tú eres el esperado. Mi trabajo terminó ahora, ya puedo morir. El Señor quiere que te diga que te levantes. Llegó su día. Lleva este mensaje a todos.* Juan Bautista desaparece, mientras Jesús se dirige hacia el árbol y comienza a cortarlo.

Los rituales iniciáticos a través de ordalías físicas, son prácticas culturales de toda sociedad primitiva que posee un cuerpo consistente de concepciones míticas, es decir, una concepción del mundo, en el sentido de que:

“Se prepara al neófito a la vez para las responsabilidades de la vida adulta y se le despierta progresivamente a la vida del espíritu. Las ordalías físicas tienen un objetivo espiritual: introducir al joven en la cultura tribal, abrirle a los valores espirituales.”¹⁵⁷

¹⁵⁵ Diel, *op.cit.* p.689

¹⁵⁶ Browning, *op.cit.* p.165

¹⁵⁷ Eliade, *op.cit.* p.39

Como se pudo constatar en la descripción anterior, el cristianismo retomó éste aspecto para adaptarlo a la mitología bíblica.

De esta manera, luego de haber explicado y analizado los símbolos que contiene el ritual de iniciación en la película, se concluirá analizando la última etapa del viaje iniciático, el sacrificio, que incluye la parte más polémica del filme.

4.7.- El sacrificio expiatorio

La última etapa del camino que tiene que recorrer el héroe es la del sacrificio que lleva implícito el arrepentimiento (sobre todo en las mitologías bíblicas), que en la estructura tradicional de la tragedia, como ya se había mencionado, es la expiación de culpas. Para proceder a describir y analizar la última parte del filme (que incluye los quince minutos más polémicos), se utilizó para su construcción el modelo figurativo dinámico, que como se dijo líneas arriba, es un modelo estructural que toma como base un modelo tradicional (mito de Jesús como héroe), con sus respectivas variantes, es decir, en este caso, bajo la visión de Scorsese, lo que aparentemente parece una blasfemia y rompimiento de paradigma ante los ojos del catolicismo, es sin lugar a dudas, al final, una ratificación del mito. Sin embargo, se puede decir que a pesar de ser sólo quince minutos, el modelo tradicional del mito conocido por el mundo cristiano, se altera y ofrece una visión más humana y cotidiana de un ser, en este caso Jesús, y aquí es en donde se ubican las características del modelo figurativo dinámico.

Continuando con la historia:

Después que Jesús cena con sus apóstoles, su madre, Magdalena, María y Martha, entre otros, se retira a Getsemani, donde ora y trata de comunicarse con su Dios-Padre para ratificar el destino que éste le había asignado; es su última oportunidad de que se

genere un cambio antes de que lo crucifiquen, el momento crucial estaba próximo y Jesús tenía que estar seguro de sí mismo. En voz en off:

Padre que estás en cielo, Padre que estás en la tierra. El mundo que tú has creado que podemos ver es hermoso. Pero el mundo que tú has creado y no podemos ver también es hermoso.

En este párrafo apreciamos dos aspectos: el entorno terrenal (el nivel conciente) y el entorno divino (el nivel inconsciente) se hacen presentes; pero también se observa cómo él valora más el plano terrenal, de esta manera el yo-ego lucha por no dejar este mundo, aunque reconoce que el otro plano puede ser igual de hermoso, la sombra o el alma busca su sitio. Es importante subrayar, que aquí el conflicto ya no es si es hijo de Dios o no, sino su partida de este mundo.

Por ser una introspección, se resuelve el uso de la voz en off, para que dramáticamente quede más clara la intención. Posteriormente, continua hablando ya en cuadro:

No sé. Lo lamento. Padre. No sé cuál es más hermoso. (coge la tierra y la huele) Este también es mi cuerpo. Juntos vamos a morir. (Tira la tierra, empieza a llorar y suplica) ¡Por favor, Padre! He estado tanto tiempo contigo. Nunca te pedí que me escogieras. Siempre hice lo que tú me dijiste. Hiciste muchos milagros para otros. Abriste el Mar Rojo para Moisés. Salvaste a Noé. Te llevaste a Elías al cielo en una flameante cuadriga. Y ahora tu me pides que sea crucificado. ¿Puedo preguntarte por última vez? ¿Tengo que morir? ¿Hay alguna otra manera? Estás ofreciendo un cáliz, pero no quiero beber lo que contiene. Por favor, llévatelo. Por favor, no sigas. Por favor, Padre, Padre. ¡Por favor!

Comienza así la señal-respuesta de Dios: sopla el viento y aparece Pedro ofreciéndole el tazón o cáliz que usó para el vino en la última cena, símbolo de él. Jesús voltea hacia donde estaban durmiendo sus apóstoles y ve el cuerpo de Pedro entre ellos, entonces se da cuenta que Dios se manifiesta a través del espíritu de Pedro, éste bebe el contenido

del recipiente. Jesús entiende que no hay alternativa y dice: *¿Es ésta tu respuesta?* Pedro le confirma su pregunta dándole el tazón, luego lo acaricia en una actitud paternal y Jesús, dirigiéndose a Dios concluye: *Está bien. Sólo dame la fuerza.* Luego de decir esto toma el vino. Aceptando lo que vendrá.

Esa misma noche lo entrega Judas a los romanos, es juzgado y torturado, más adelante es llevado al Gólgota para ser crucificado. Después de ser clavado en la cruz y en plena agonía, ve a la gente burlándose de él, comienza a soplar el viento y Jesús grita con dolor *¡Padre por que me has abandonado!*, se calma el viento; su actitud lo muestra sorprendido porque ya no siente dolor, mira a cada lado, observando que los otros crucificados están retorciéndose de dolor, luego ve hacia arriba y se distingue un cielo despejado, cuando baja la vista se encuentra con el ángel, con quien entabla el siguiente diálogo:

Jesús: ¿Quién eres?

Ángel: Soy tu ángel de la guarda. Tu Padre es el Dios de la misericordia, no del castigo. Te vio y me dijo: ¿no eres tú su ángel guardián? Bueno, baja y sálvalo. Has sufrido suficiente. ¿Recuerdas cuando él le pidió a Abraham que sacrificara a su hijo? Abraham iba a matar al niño con su cuchillo cuando Dios lo detuvo. Entonces si él salvo al hijo de Abraham... ¿no crees que él querría salvar a su propio hijo? Él te ha probado y está feliz contigo. Él no quiere tu sangre. Me dijo “deja que muera en un sueño... pero deja que viva su vida”.

Jesús: Todo el dolor, eso fue real.

Ángel: Si. Pero no habrá más. Has hecho bastante.

Después de esta conversación viene el proceso de la bajada de la cruz y luego comienzan a caminar; tras haber avanzado unos metros se detienen, al fondo se observan las tres cruces, la de él se encuentra vacía, mientras la gente sigue manifestado su burla, protesta y dolor. Jesús le pregunta al ángel:

Jesús: ¿No me tengo que sacrificar?

Ángel: No. No tienes que hacerlo.

Jesús: ¿No soy el Mesías?

Ángel: No, no lo eres.

Jesús: ¿Y qué hay de los demás? (volteando a ver hacia atrás)

Ángel: No mires hacia atrás. Dios te concedió vida. Mira hacia delante.

Jesús: ¿Dónde están los discípulos?

Ángel: Se asustaron y escaparon.

Continúan caminando y le muestra un valle. De aquí en adelante, todas las imágenes se destacan por un paisaje dotado de una gran vegetación.

Cabe aclarar que no se puede tomar como el sacrificio esta secuencia, debido a que no llega a concluirse, el ego-yo se impone ante la alternativa de vida real que le propone el ángel, su sobrevivencia era lo más importante, ya que en el fondo eso quería, su muerte se reducía a un mal sueño del espíritu. Aunque lo dice el ángel, era lo que él quería oír y que sucediera, pues peca de inocencia; Dios le había mandado ya muchas señales, recordemos lo que aconteció en Getsemani; ésta falta de verdadera convicción va a ser aprovechada por Satanás para encontrar su Talón de Aquiles.

Con sorprendente facilidad es convencido, su confianza hacia el ángel, aún sorprende más. El hecho de no ver hacia atrás era renunciar a la experiencia iniciática, lo que significaba minimizar el aprendizaje espiritual de su vida, por lo tanto alejarse de su padre. Mientras que ver hacia delante era cumplir su existencia, común como la de cualquier hombre.

Como mencionamos anteriormente, a nivel de la estructura dramática trágica, es precisamente aquí donde se demuestra su falla, puesto que sólo faltaba una circunstancia que pusiera a prueba ese defecto, la bajada de la cruz. De nuevo la situación de ser humano o deidad estaba en tela de juicio para él, por lo que un engaño de Satanás hace

que Jesús no cuestione nada y acepte todo. Una debilidad de carácter que lo llevaría de nuevo al anonimato.

Por ejemplo, Jesús está con sus dos mujeres, sus hijos y el ángel, en una plaza, cuando escucha a un predicador (Saúl) y se acerca a pesar de la oposición del ángel, Saúl habla sobre el Cristo que resucitó, de cómo se manifestó ante sus discípulos y se elevó hacia el cielo, después de que Jesús lo oye un momento, discute con él:

Jesús: ¿Viste alguna vez a este Jesús de Nazaret... después de que regresó de entre los muertos? Digo con tus propios ojos

Saúl: No pero vi una luz que me encegueció y oí su voz

Jesús: Eres un mentiroso

Saúl: Sus discípulos lo vieron. Estaban escondidos en un ático con llave y se les apareció

Jesús: Mentiroso ¡Eres mentiroso! (Jesús se retira y Saúl le sigue)

Saúl: Espera un momento. Quiero hablar contigo

Jesús: Nunca fui sacrificado, nunca volví de la muerte. Soy como todos

Ángel: ¡Cállate! (Jesús no le hace caso y sigue discutiendo)

Jesús: Por qué dices esas mentiras

Saúl: ¿Qué estás diciendo?

Jesús: Yo soy hijo de María y José. Yo soy el que predicaba en Galilea. Tenía seguidores.

Entramos a Jerusalén. Pilatos me condenó y Dios me salvó

Saúl: No, él no te salvó

Jesús: ¿Qué estás diciendo? No me digas lo que me pasó porque yo lo sé. Ahora vivo como hombre. Trabajo y tengo hijos. Disfruto mi vida. Por primera vez estoy disfrutando.

¿Entiendes? ¡Así que no vayas diciendo mentiras de mí o le diré a todos la verdad!

Saúl: Un momento ¿Qué es lo que té pasa? Mira a tu alrededor. Mira a toda esta gente.

Mira sus rostros ¿Ves lo infeliz que son? ¿Ves cuanto están sufriendo? Su única

esperanza es el Jesús resucitado. No me importa que seas Jesús o no. El Jesús resucitado salvará al mundo y eso es lo que importa

Jesús: Esas son mentiras. No puedes salvar el mundo con mentiras

Saúl: De lo que la gente necesitaba y lo que creía, cree la verdad. Si tengo que crucificarte, también lo haré, te guste o no

Jesús: No te dejaré. Les contaré a todos la verdad

Saúl Adelante. Hazlo. Dile ahora mismo ¿Quién te va a creer? Tu empezaste todo esto, ahora no puedes detenerlo. Todos aquellos que me creen, te agarrarán y te matarán

Jesús: Eso no pasaría

Saúl: ¿Cómo lo sabes? No sabes cuanto necesitan a Dios las personas. No sabes cuán felices Él puede hacerlas. Tan felices que harían cualquier cosa. Puede hacerlas felices de morir y ellas morirían. Todo por amor a Cristo. Jesucristo. Jesús de Nazaret. El hijo de Dios ¡El Mesías! No tú. No por amor a ti. Me alegra haberte conocido porque ahora puedo olvidar todo sobre de ti. Mi Jesús es mucho más importante y mucho más poderoso. Gracias. Me alegro de haberte conocido.

En este episodio distinguimos, primero, que los hechos se trasmitían de manera oral, lo que permite que la versión de tales sucesos puedan ser mitificados. Esto es lo que no acepta Jesús, como hombre quiere que se diga la verdad, o mejor dicho su verdad. Entonces se enfrentan en una discusión, cuyos argumentos manifiestan el conflicto entre la visión humana vs. la visión mítica del asunto. Saúl habla en sentido de narración mítica como una esperanza religiosa, mientras Jesús se refiere al sentido empírico de la historia.

Después del encuentro con Saúl, éste se retira; por su parte, Jesús también se va y se refugia con su familia, quienes lo están esperando en un lugar de la plaza, abraza a sus hijos y le dice a todos: *Nunca me abandonen. Aquí estoy feliz.*

Pasa el tiempo, se ve a Jesús, viejo, sentado en el portal de su casa platicando con el ángel:

Jesús: Me acuerdo cuando María y yo plantamos esas uvas (ve con nostalgia las plantas secas)

Ángel: Tú sabes. Todo esto pasará

Jesús: ¿Por qué? ¿Me estás abandonando?

Ángel: Tenemos que seguir adelante. Has envejecido. Te ha ido bien. A ambos nos ha ido bien

En eso aparecen sus dos mujeres corriendo y una grita:

Martha: ¡Entra! ¡Los están matando a todos! ¡Jerusalén se está incendiando! ¡Se está quemando! ¡Ya no existe! ¡Están matando a todos!

Entran y Jesús al borde de la puerta, antes de cerrarla, ve hacia fuera, donde observa a gente corriendo y un incendio que arroja mucho humo, esta escena termina en un fade out rojo.

Jesús enfermo, casi moribundo, se encuentra acostado y a su lado están sus dos mujeres y el ángel. De pronto se abre la puerta y entra Pablo, junto con otros dos discípulos, quienes se ven viejos, al fondo se distingue el cielo rojo. Ellas voltean a verlo, mientras que el ángel se para y se interpone en el camino. Pedro le dice: *Hazte un lado. Nos enviaron aquí.* Jesús lo ve sorprendido. Pedro llega junto a él y le dice:

Pedro: Dios nos dijo que te aparecerías ante nosotros. Dijo que te estabas muriendo.

Jesús: Pedro ¿eres tú? No estoy seguro ¡Qué te sucedió!

Pedro: Envejecí

Jesús: Envejeciste (voltea a ver a los otros dos discípulos) A ti te conozco. No importa lo viejo que estés, te conozco, Nataniel. Eras el mejor pastor porque no tenías ovejas

Nataniel: Oh, rabino (se aproxima a Jesús, le toma la mano y la besa) Te extraña tanto

Jesús: (viendo a Juan) ¿Y tú? Te cortaron. Tu rostro. ¿Quién eres? (Juan se aproxima)

Juan: Rabino. Los romanos me torturaron, cortaron mi rostro. Traté de decirles todo sobre ti. Luego vi arder Jerusalén. Incluso vi que robaron del Templo el Arca del Pacto

Pedro: Destruyeron el templo, tal como dijiste

Jesús: ¿El arca?

Pedro: Afuera hay alguien más. Ten cuidado. Aún está furioso (en eso entra Judas)

Jesús: Judas. Judas, entra. ¿No me oíste? Te he extrañado tanto

Pedro: Te oye, pero no quiere decir nada

Juan: Ha estado luchando en Jerusalén. Mírale las manos. Aún tiene sangre

Pedro: Judas. El Maestro te está hablando. Contéstale

Judas: ¡Traidor! Tu lugar estaba en la cruz. Allí fue donde Dios te puso: Cuando la muerte se acercó, te asustaste y corriste... a esconderte en la vida de algún hombre. Nosotros hicimos lo que se suponía que hiciéramos. ¡Tú no lo hiciste! ¡Eres un cobarde!

Pedro: ¿No tienes ningún respeto?

Judas: ¿Por él?

Jesús: No comprendes

Judas: ¿Comprender? Rabino... me rompiste el corazón. A veces maldigo el día en que te conocí. Teníamos el mundo en nuestras manos. ¿Recuerdas lo que me dijiste? Me tomaste en tus brazos. ¿Recuerdas? Y me rogaste: Traicióname. Traicióname. Tengo que ser crucificado. Tengo que resucitar para poder salvar el mundo. Soy el cordero, me dijiste. La muerte es la puerta. Judas, hermano mío, no tengas miedo. Ayúdame a pasar por esa puerta. Y te amaba tanto... que fui y te traicioné Y tú... tú... ¿qué estás haciendo aquí? ¿Qué tienes que hacer aquí... con mujeres, con hijos? Lo que es bueno para el hombre no es bueno para Dios. ¿Por qué no te crucificaron?

Pedro: (viendo a Jesús) Mira sus heridas, Judas. Están sangrando. Lo estás hiriendo. Basta (Jesús sangra por las heridas que le hicieron en la crucifixión, tanto en las manos como en los pies)

Judas: Iba a ser el Nuevo Pacto. Ahora Israel se terminó

Jesús: No, no comprendes. Mi ángel de la guarda. Dios envió a mi ángel de la guarda para salvarme.

Judas: ¿Ángel? ¿Qué ángel? Mírala. (Judas se voltea y señala al ángel, quien se ha relegado hacia un lado. Después que Judas la señala, ésta se convierte en una flama)
¡Satanás!

Flama: (voz en off) Te dije que nos volveríamos a encontrar.

Judas: Si mueres así, morirás como un hombre. Te has vuelto contra Dios, tu Padre. No hay sacrificio. No hay salvación

Se comienzan a oír gritos que provienen de afuera, entonces Jesús empieza arrastrarse dolorosamente hacia la puerta y con más trabajo sube unos escalones que llevan hacia la salida. Mientras tanto se escucha una voz en off, la de Satanás.

Satanás: No puedes hacer nada. Viviste tu vida. La aceptaste. Ahora se terminó. Tienes que terminarla y morir. Morir como un hombre. (Jesús no le hace caso y sigue su doloroso ascenso)

Ya afuera, en una cima, donde se distingue la ciudad destruyéndose, está Jesús, quien con dificultad se pone de rodillas e implora desesperadamente, viendo hacia el cielo:

Jesús: Padre ¿vas a escucharme? ¿estás ahí todavía? ¿Puedes escuchar a un hijo egoísta e ingrato? Luché cuando tú me llamaste. Me resistí. Pensé que yo sabía más. No quería ser tu hijo. ¿Puedes perdonarme? No luché lo suficiente. Padre dame tu mano (estira su brazo hacia arriba) *¡Quiero traer salvación! ¡Padre, acéptame otra vez! ¡Haz una fiesta! ¡Dame la bienvenida a casa! ¡Quiero ser tu hijo! ¡Quiero pagar el precio! ¡Quiero ser crucificado y resucitar! ¡Quiero ser el Mesías!* (antes que termine de decir esta frase, se ve a Jesús en la cruz). Jesús crucificado levanta la cabeza y ve algunas persona que se burlan de él, luego ve a su madre, Magdalena y las hermanas de Lázaro, todas sufriendo, voltea a ver a los otros crucificados, quienes se están quejando de dolor.

Entonces sonríe y dice: *¡Se ha cumplido!*, sigue sonriendo y vuelve a repetir: *Se ha cumplido*.

El análisis del final de la anécdota lo dividiremos en los siguientes apartados, tomando nuevamente como base el esquema de la modelización:

El anuncio de la muerte: la plática con el ángel en el portal, hace referencia a que a Jesús se le aproximan sus últimos días, por el tipo de diálogo que tiene una carga de nostalgia y la decadencia de su vieja figura; asimismo, el espacio que lo rodea, por ejemplo, las plantas secas. Esta puesta en escena resulta violentada cuando entran a cuadro sus mujeres anunciando la destrucción y muerte de Jerusalén. En la siguiente escena él está moribundo, por tal motivo, la presencia de la muerte es el ambiente que predomina.

El paso del tiempo: cuando se reencuentra con sus discípulos, hacen referencia a su vejez y lo dura que ha sido su vida. A excepción del ángel, que no es persona, todos los presentes son ancianos; recreando la decrepitud de la existencia.

La toma de conciencia: es oportuno aclarar que el personaje de Judas, en toda la película, es rescatado, pues no es el simple traidor como habitualmente lo representan, aquí es una persona de muchos principios. Una especie de antagonista de Jesús, a nivel de su carácter, no es el débil ni el indeciso, sino de fuerte personalidad y violento, firme en sus creencias. Por ello Jesús lo hace su brazo derecho en su aventura mitológica. Un amigo cercano que lo protege, lo cuestiona y se sacrifica para que se cumpla la profecía sin importarle el futuro desprestigio de su imagen (aquí no se evoca al arquetipo de la traición). La presencia de Judas en esta secuencia del rencuentro, sirve para que Jesús tome conciencia de su error. Es él precisamente, quien le descubre a Satanás y su engaño; no podía ser otro, porque los demás discípulos muestran cierta modestia en su comportamiento. Mientras Judas se expresa, en toda la cinta, como la conciencia terrenal.

El ascenso: después de descubrir que fue un títere de Satanás, Jesús habla con Dios, a pesar de que Satanás lo trata de convencer que se quede, él continua su andar para el encuentro, en una especie de doloroso ascenso, pues lo vemos arrastrándose por los escalones de su casa y en la cima del cerro a las afueras de Jerusalén. Una alegoría de la salida del inframundo en que estaba su alma y una simbolización de la elevación espiritual que va a tener cuando hable con su Padre.

El hijo pródigo: en el momento que desesperadamente Jesús le solicita el perdón a su Padre, su piedad para ser aceptado otra vez, sin importar el precio, como hijo de Dios, estamos ante la referencia de una de las parábolas más conocidas del capítulo XV del Evangelio de San Lucas, la recuperación del hijo extraviado: “El Hijo Pródigo es la personificación del pecador arrepentido, que alcanza la misericordia de Dios, que es su padre.”¹⁵⁸

La duda y el arrepentimiento: Cabe precisar que cuando Jesús baja de la cruz no es por arrepentimiento, sino por dudar o por falta de fe, así cae en una tentación favorecida por esa falta, que se expresa como una falla ética, no se pudo pasar por hijo de Dios y al final tratar de ser un simple mortal, cancelando la prueba final, la más dolorosa e importante, que lo haría ser glorificado. Al no superar ese sufrimiento se negaba a sí mismo, de esta manera su falta de coherencia ética provoca la destrucción de su pueblo. Y él lo sabía.

Al final, la duda es vencida por el verdadero arrepentimiento y los minutos que Jesús titubeó en la cruz, ello ayudaría para encontrar la expiación de sus pecados. A partir de entonces se habría cumplido el vaticinio y se convertiría en el Mesías. En el arte cristiano, el arrepentimiento se representa con espinas. Por tal motivo, cuando él regresa a la cruz, como tiene la cabeza inclinada, lo que destaca es la corona de espinas.

La muerte glorificada: Cuando vemos a Jesús muriendo en la cruz, distinguimos un sacrificio sagrado. Su sacrificio era la expiación del pecado.

¹⁵⁸ Pérez Rioja, *op.cit.* p.242

“Todos los actos rituales se originan en el sentimiento de insatisfacción que experimenta el hombre frente a su estado actual. El objetivo principal del sacrificio es el paso a un ámbito diferente de existencia.”¹⁵⁹

Este acto, que por lo general se apoya en un ritual, busca separar a la víctima de la esfera de lo profano para ser consagrado.

“...las enfermedades iniciáticas siguen la pauta fundamental de todas las iniciaciones: primero, tortura a manos de demonios o espíritus, que desempeñan el papel de maestros de la iniciación; segundo, la muerte ritual, experimentada por el paciente como un descenso al infierno o un ascenso al cielo; tercero, la resurrección a un nuevo modo de vida: el modo de hombre consagrado, es decir, un hombre que puede comunicarse personalmente con dioses, demonios y espíritus.”¹⁶⁰

Su ejemplo va a motivar la creencia, por ende, la unión, ya que es el propio objetivo del sacrificio. No es individual, sino social o comunitario, basado en una serie de leyes culturales o tradiciones que están presentes en todos estos ritos.

Sin embargo, no todos los sacrificios son iguales, ni persiguen lo mismo, de aquí que nuestro interés se aboque:

“En el sacrificio expiatorio destinado a restaurar la relación con el dios después de que ésta ha sido rota por un acto profanatorio. Todos los sacrificios expiatorios eran intentos dirigidos de restituir el vínculo generador de poder con lo sagrado luego de que éste había sido interrumpido por transgresiones rituales o morales. [...] La divinidad de la víctima es el resultado del acto de sacrificio. [...] Incluso en el cristianismo, la glorificación de Jesús, la manifestación de su divinidad, fue resultado del sacrificio de su muerte y de la aceptación de ella por parte del Padre.”¹⁶¹

En la imagen final vemos cómo Jesucristo es reintegrado ¿Pero a dónde? A la comunión del plano humano y el plano divino, es decir, la reintegración del hombre al ámbito de lo sagrado.

¹⁵⁹ Louis Dupré. *Simbolismo religioso*. Editorial Herder. Barcelona, 1999. p.87

¹⁶⁰ Eliade, *op.cit.* p.134

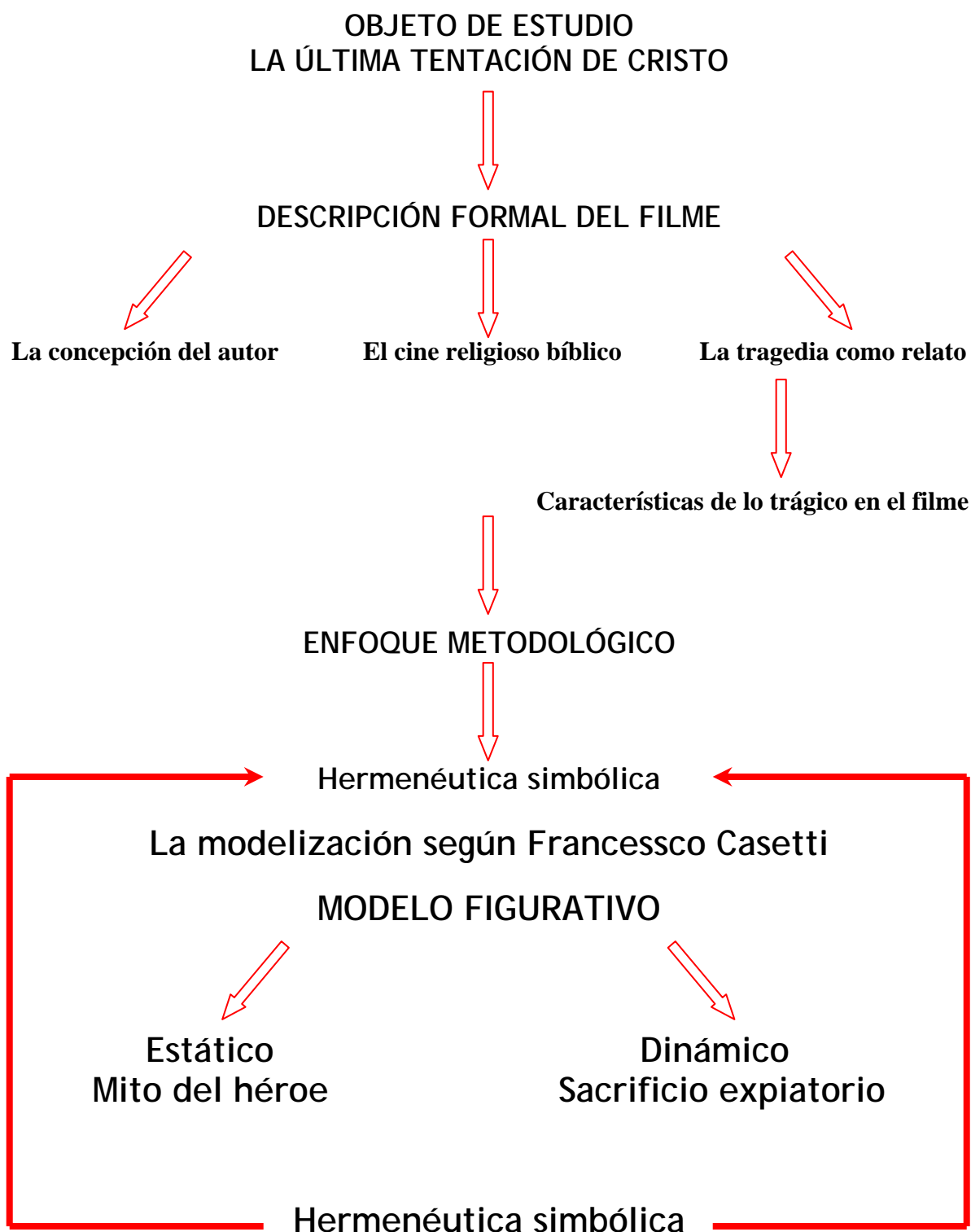
¹⁶¹ *Ibíd.* p.90

“Cristo atrajo la muerte sobre sí por una revelación de la naturaleza de Dios que amenazaba los fundamentos religiosos de la sociedad. El drama de Cristo no consiste en que la justicia de Dios hubiera tomado venganza, sino en la bondad de Dios revelada a un mundo hostil.”¹⁶²

Finalmente, el cumplimiento de su destino divino profetizado por el mito y el arquetipo del héroe, se consolida con la convicción mesiánica de que él era el redentor y salvador del mundo.

¹⁶² *Ibíd.* p.99

ESQUEMA DE PROCEDIMIENTO DE CONSTRUCCIÓN DEL ANÁLISIS



CONCLUSIONES.

El ser pensante crea una serie de relatos para poder contar su paso por el mundo, historias que buscan encontrarle un sentido a su realidad, éstas permanecen gracias a la continuidad que le dan las generaciones a través del tiempo. Para ello, el hombre ha creado diferentes procesos de comunicación, que van desde el habla hasta los medios masivos actuales, por mencionar algunos de éstos. Es así cuando vemos cómo el cine toma y adapta relatos culturales como cuentos, leyendas y mitos, muchos de ellos comprendidos dentro de la literatura clásica, donde apreciamos una transposición de una imagen mental a una materializada que permite vislumbrar, reconocer, descubrir o negar algo que ya sabíamos por otras fuentes o alternativas. De aquí que la importancia de este trabajo radique en el interés por descubrir esa relación que existe entre los componentes míticos de los discursos modernos del cine, en este caso el de Martin Scorsese.

Podemos afirmar que el ser humano puede ser definido como creador de mitos, se reconoce a sí mismo y comprende su mundo por medio de narraciones simbólicas, que penetran su pensamiento e inspiran sus creaciones culturales.

El mito, acompaña así a la humanidad a lo largo de toda su historia, ya que la constatación de que no hay sociedad o cultura sin mitos, viene acompañada además por la afirmación de que el pensamiento mítico puede sobrepasar y rechazar algunas de sus expresiones anteriores, así como adaptarse a las nuevas condiciones y a las nuevas modas culturales, pero no logra extinguirse.

El mito es un fenómeno cultural complejo que puede ser estudiado desde diferentes perspectivas; en general, describe y relata, a partir del lenguaje simbólico, el origen de los elementos y supuestos básicos de una cultura. La narración mítica relata, por ejemplo, cómo comenzó el mundo, cómo fueron creados los seres humanos y los animales y también cómo se originaron ciertas costumbres, ritos o actividades humanas.

A través de los mitos el sujeto entiende quién es, qué rol juega en la sociedad y qué relación tiene con el cosmos.

El lenguaje mítico lleva asociados los valores de la sociedad a través de los cuales los sujetos encuentran su sentido de identidad: el mito se construye siempre sobre el imaginario colectivo y es interpretado constantemente; esto le da innumerables y nuevos significados en el imaginario de cada individuo, a través de las imágenes ideales del espíritu; es decir, los arquetipos.

Mientras el lenguaje empírico se refiere a hechos objetivos, el mito se refiere a la experiencia humana, al significado y sentido de la vida misma.

No obstante, el término mito no es puramente descriptivo, sino que está cargado de connotaciones valorativas que se acentúan sobremanera en algunos de sus usos. La misma historia del término, muestra su empleo en, al menos, dos sentidos fundamentales: el mito como fábula, ilusión o engaño; y el mito como relato inserto en una tradición, conservado en la memoria colectiva, y que en el lenguaje simbólico expresa determinadas experiencias cruciales de los hombres; es decir, la expresión simbólica de experiencias humanas profundas.

Este es uno de los aspectos del mito que interesaron para desarrollar este trabajo, reconocerlo no sólo como discurso inmediato sobre la realidad, sino también llevar a cabo una tarea hermenéutica de la película *La última tentación de Cristo* de Martin Scorsese, capaz de rescatar el fondo mítico que encierra su simbolismo con su poder significativo y revelador acerca de la propia condición humana, interpretando sus claves mítico-religiosas; de igual manera, abordando sus referentes simbólicos y alegorías contenidas en esta nueva visión del héroe arquetípico, Jesús.

Los mitos tradicionales son motivo de inspiración no sólo de escritores, sino de directores de cine, que han desempeñado el papel de recoger y adaptar mitos ya

existentes, dotándolos de una nueva forma. Este medio es actualizador de mitos mediante las significaciones sociales convencionales de éstos.

Suele decirse que el cine es una representación de lo imaginario; que corresponde, además, a una época histórica y a un estado de la sociedad. Debido a que en su mayor parte es ficción, es una reproducción de la realidad, un imaginario que al igual que en los sueños, habla mediante símbolos.

El cine es un medio masivo que cuenta historias, relatadas por medio de un doble lenguaje: el auditivo y el visual; de esta manera, se estructura por una serie de imágenes y sonidos que están organizados en función de la intención de lo que se quiere decir; conformando así sus estructuras discursivas. Estos discursos cinematográficos han dado forma a los géneros del cine, a su vez, son el sustento de la producción de la industria fílmica.

En el proceso de evolución del cine se han modificado sus relatos, y por ende su lenguaje. Uno de los movimientos que transformó los relatos dentro del cine actual fue el de la *Nueva ola francesa*, a finales de los años cincuenta. La nueva visión del quehacer cinematográfico, permitió que se diera el concepto de *cine de autor*, como respuesta a la crisis del sistema de estrellas en que se basaba la industria.

Entonces, a partir de finales de los años sesenta, aparecen en Estados Unidos una serie de directores de cine, que influenciados por las nuevas perspectivas fílmicas de Europa, van a realizar películas con una visión más personal y por lo tanto, experimentando con el lenguaje en una búsqueda de nuevas formas de narrar. A esta generación pertenece Martin Scorsese.

Este director es un cineasta que se ha preocupado por las cuestiones morales y espirituales de la contemporánea sociedad norteamericana, bajo la visión católica, lo cual está presente en toda su obra.

Pero sin duda es en su décimo primer producción, que Martin Scorsese se lanza directa y abiertamente al tema religioso, como se mencionó anteriormente, bajo su concepción personal; adaptó la obra de Niko Kazantzakis, que lleva el mismo nombre del filme. El hecho que haya tenido interés por tal novela es indicador de que su empeño por contar la vida de Jesús, tenía que ver más con un proceso creativo autoral que repetir una historia oficial o de encargo.

La forma en que se organizó este relato fue a través de la tragedia, ya que el personaje que protagoniza la historia, es uno de los mitos esenciales del catolicismo; por lo general, todo relato trágico parte de una narración mítica, por tal motivo los protagonistas entran en la clasificación de lo arquetípico. Esto hizo posible que la representación del conflicto dramático de la vida de Jesús se oriente hacia el plano ético, característica de este género.

Su concepto pretende representar a un Jesús más humano que divino, puesto que la idea base del conflicto principal se sustenta en la lucha de él por ser un simple hombre o aceptar ser el hijo de Dios. Sin embargo, sólo fue un recurso dramático para explicar, -léase modernizar-, el relato tradicional, intentando mantener vivo el mito bíblico.

Así, uno de los elementos trágicos que muestra *La última tentación de Cristo*, es el mito del héroe que presenta las siguientes características y analogías:

- El elegido se representa en este relato como el héroe-salvador
- Comienza a menudo con un mensaje de una fuente inesperada, representando el aviso de lo que va a ser su destino como héroe. En la película vemos al principio a Jesús atormentado y dudoso porque escucha voces.
- El inicio de la aventura, un suceso que lo hace alejarse de su casa, familia o comunidad para acudir al llamado. Jesús abandona a su madre para emprender su camino hacia el desierto.

- Al comienzo de su viaje, el héroe no reconoce su destino, no quiere cargar con tanta responsabilidad. Tras iniciar su viaje, Jesús sigue dudando respecto a su verdadera misión, por ello recurre al templo de los escetas para clarificar sus pensamientos y decisiones. El propio Judas, un amigo de la infancia, lo hace recapacitar sobre su cometido.

- El héroe normalmente desconoce su destino, hasta que alguien le revela su verdadero signo. En este caso, Dios a través de diversas pruebas y alegorías le va descubriendo a su hijo cual es su misión.

- Casi siempre está la figura del anciano, que es el sabio, quien tiene un amplio conocimiento, la voz de la experiencia, la persona idónea para ayudar al héroe. Es una especie de oráculo divino que además le da al héroe un arma legendaria. En la película, es Juan el Bautista, el anciano que le indica a Jesús qué es lo que debe hacer y para ello le entrega un hacha para iniciar su lucha espiritual.

- En la mayoría de los mitos, el héroe tiene que proseguir solo su lucha, ya que el anciano lo abandona o muere, como el caso de Juan el Bautista, quien después de bautizarlo, sólo se presenta de nuevo por medio de su espíritu en el desierto para otorgar a Jesús su arma, como final de compromiso para que Jesús continúe su camino espiritual.

- El héroe comienza su aventura solo, pero pronto encuentra personas que lo acompañarán, como los apóstoles que poco a poco se unen y acompañan a Jesús.

- El héroe mítico es acompañado, a veces, por una especie de loco que parece ser inesperadamente de gran ayuda en situaciones desesperadas. En *la última tentación*, una ayuda fundamental es la de Judas, un joven insurrecto y rebelde que desempeña una especie de conciencia de Jesús.

- También encontramos el rescate de la princesa. En este caso, no es una princesa tal cual; sin embargo, la reivindicación, ayuda y defensa que Jesús realiza sobre María

Magdalena, una prostituta de la comarca, señala una especie de salvación, pero espiritual, alejada incluso, de lo carnal.

- El amor, un importante estado del viaje del héroe es una unión mística con una mujer. Aquí vemos al principio del relato un amor idílico entre Jesús y Magdalena, quienes se conocen desde la infancia; sin embargo, cuando Jesús emprende su aventura, tiene que renunciar al amor y a lo carnal que representa Magdalena. Pero algo curioso es que Jesús, cuando está en la cruz, sigue dudando sobre su verdadero destino y se imagina qué hubiera sido su vida como cualquier mortal, y aquí se presenta la imagen de éste casándose con María Magdalena (algo fuertemente criticado y polémico).

- El retorno, el héroe está listo para volver a casa cuando ha probado su valor ante peligrosas pruebas. Jesús retorna a Jerusalén con mayor fortaleza y seguridad espiritual para hacer frente a su tarea y destino final.

- Después de haber vuelto a casa, el héroe está preparado para visitar el inframundo y complementar su tarea heroica. Jesús es crucificado, pero su verdadero inframundo son los últimos minutos de la película, en donde lo vemos con una vida como la de cualquier hombre, hasta que recapacita y se da cuenta de que fue engañado por Satanás a través de un supuesto ángel.

- Pero sobreviene la reconciliación con el padre, porque este hecho le da el completo significado a su aventura. Jesús se arrepiente, le pide perdón a su padre y finalmente acepta la muerte y su destino divino.

Estos son aspectos muy claros en la cinta, pues su concepción del héroe fue el indicador narrativo de la historia, a su vez, se apoya dramáticamente en el sentido trágico, novedoso aspecto para abordar el tema de Cristo debido que le confiere una falla ética en su comportamiento (carácter), la duda de ser el elegido; a pesar de que las acciones están demostrando que es el héroe, él no está convencido, por ello motivo tiene que pasar la prueba final: al bajar de la cruz y las ya comentadas consecuencias. Aquí vemos

cómo los dos tipos de relato: la aventura heroica y la tragedia, se complementan en una narración religiosa para que el significado arquetípico reafirme su legado mítico, el hecho de confrontar al sujeto consigo mismo explica cuál es el significado de la vida, una de las funciones principales del mito.

En este sentido, también se puede decir que hace alusión al mito teogónico, que como su raíz lo indica, teo=dios, se refiere a las hazañas que el héroe tiene que enfrentar para establecer una especie de armonía y equilibrio entre el plano divino y el profano; es decir, entre el ser humano y su Dios. Otra metáfora presente dentro del filme es la relación padre e hijo, Jesús en una especie de “rebelde sin causa” y/o de “hijo pródigo”, acepta con madurez su destino, incluso no lo podemos ver más que como adulto, ya que en las escenas de la secuencia de su pensamiento imaginario en la cruz se ve envejecer, posible reforzamiento (visual) de su crecimiento espiritual e intelectual, que lo lleva aceptar su destino y reconciliarse con su padre, con quien se va a quedar para siempre.

La posibilidad narrativa y sus interpretaciones ¿No son una de las tantas funciones que desempeñan los lenguajes míticos?

La cultura no es un proceso estático, por tal motivo, si el hombre es un ser cambiante, la cultura también lo es; precisamente, bajo esta perspectiva es que la cultura mantiene vivas sus tradiciones, en otras palabras, en las nuevas formas que toman sus elementos tradicionales y por ende, en sus simbolismos, se pueden ver las persistencias de estos procesos culturales.

Consideramos que el enfoque de la cinta *La última tentación de Cristo* es una forma de actualizar el mito bajo la visión moderna de apreciar el arte, en este caso, religioso. Esto permite afirmar que los estudios del mito dentro de cualquier forma de lenguaje, en la actualidad, no están concluidos, sino todo lo contrario, todavía se pueden decir muchas cosas sobre este fenómeno, lo cual permitiría comprender mejor los diversos niveles de la comunicación humana.

ANEXOS

Síntesis de la historia:

Jesús de Nazaret, cuya habilidad como carpintero es explotada por las fuerzas de ocupación romanas, que le encargan cruces, vive atormentado por visiones que le anuncian un destino extraordinario. Burlado por Judas, un zelote, por la debilidad y por María Magdalena, una prostituta que fue su amiga de la infancia Jesús ve manifestaciones de Satanás y se convence de que ha de predicar el mensaje de Dios. Le siguen Judas, María y otros discípulos; predica el sermón de la montaña, pero Juan el Bautista le dice que vaya al desierto para hablar con Dios. Tras haber resistido a la tentación, Jesús regresa con nueva furia, hace milagros, salva a Lázaro de la tumba y dirige un ataque contra el templo de Jerusalén. Le dice a Judas que le traicionará. Jesús es arrestado por los romanos y crucificado. Sobre la cruz aparece un ángel y le dice que Dios le ahorra el sufrimiento y ofrece aparentemente a Jesús una vida normal de padre de familia. Pero cuando Pablo le cuenta la crucifixión y la resurrección, y Judas le acusa de haber traicionado la causa, Jesús acepta su destino y regresa, con dolor, hasta su cruz.

Ficha técnica:

Producción: Universal Picture. **Productor:** Barbara de Fina. **Guión:** Paul Schrader, a partir de la novela de Nikos Kazantzakis. **Fotografía** (color): Michael Ballhaus. **Montaje:** Thelma Schoonmaker. **Música:** Peter Gabriel. **Dirección**

artística: John Beard. **Interpretación:** Willem Dafoe, Harvey Keitel, Barbara Hershey, etc. **Duración:** 163 minutos. **Año:** 1988.

La última tentación de Cristo: La polémica.

La polémica que se desencadenó en torno a *La última tentación de Cristo* comenzó con los primeros intentos de hacer la película con la Paramount en 1983. Pero la campaña orquestada para detener su filmación cobró fuerza nuevamente cinco años más tarde, cuando era una coproducción entre la Universal Pictures y Cineplex Odeon. Los fundamentalistas se habían hecho con dos versiones anteriores del guión de Paul Schrader, obtenidas, según sospecha Scorsese, de actores que tuvieron acceso a los ejemplares para las pruebas de 1983. Por supuesto, ese guión era bastante diferente de la versión definitiva de Scorsese y Jay Cocks, y frases célebres, como la que Jesús le dice a María Magdalena, *Dios duerme entre tus piernas*, habían sido eliminadas en la fase inicial. Pero los fundamentalistas rechazaban la imagen del hombre débil e indeciso que se ofrecía de Cristo, y en particular la escena del sueño de *la última tentación*, en la que Jesús hace el amor con María mientras los observa un ángel.

En enero de 1988, la Universal, recelosa por los problemas a los que se enfrentó la Paramount, contrató a Tim Penland, cristiano converso y presidente de una empresa de marketing especializada en intereses fundamentalistas, como asesor de la película. Pero en junio dimitió, porque la Universal había incumplido su promesa de hacer en esas fechas una proyección de un primer montaje de la película para los fundamentalistas. Universal contestó que Scorsese sencillamente

se había retrasado en las fechas, y que ellos mismos esperaban poder ver la película en julio.

A mediados de julio, grupos cristianos habían decidido apelar a lo más alto, y atacaron a Lew Wasserman, presidente de MCA (La compañía dueña de la Universal), por desacreditar su fe judía al respaldar la película. EL 15 de julio, el evangelista Bill Bright se ofreció a pagar el coste de la película si el estudio la entregaba para que fuera destruida. Aunque tanto Scorsese como Schrader, con el respaldo de Universal, habían preferido guardar silencio hasta ese momento, Scorsese hizo público un comunicado:

Mi película ha sido hecha con un profundo sentimiento religioso. Llevo quince años trabajando en esta película; para mí es mucho más que un proyecto cinematográfico. Creo que es una película religiosa sobre el sufrimiento y la lucha para encontrar a Dios. La he hecho con convicción y amor y por ello creo que es una afirmación de fe, no una negación. Más aún, estoy convencido de que gente de todas partes podrán identificarse con el lado humano de Jesús así como su lado divino.

La Universal publicó un comunicado de apoyo:

Universal Pictures y Cineplex Odeon Filmes son fieles al principio de libertad de expresión y esperan que el público americano otorgue una oportunidad a la película y al cineasta.

El 16 de julio, unos doscientos miembros del Tabernáculo Baptista Fundamentalista de Los Ángeles, dirigidos por el reverendo R. L. Hymers, se manifestaron delante de los estudios Universal con pancartas en las que se leía: “La Universal es como Judas Iscariote”, “La Historia más grande jamás

distorsionada”, y “Wasserman amenaza a Israel”; asimismo escenificaron una parodia de crucifixión. También se efectuaron actos de protesta delante de la casa de Wasserman en Beverly Hills, mientras una pancarta, enganchada a un avión que sobrevolaba en círculos, rezaba: “Wasserman azuza el odio a los judíos con *la última tentación*”. A otro nivel más amplio, la Asociación de Familias de América (que había dirigido gran parte de la campaña contra la película en 1983) se dirigió a más de 170 mil pastores por todo Estados Unidos en su intento de detener el estreno de la película.

En ese momento, la fecha prevista para el estreno era el 23 de septiembre. Aunque se había pensado que inaugurara el Festival de Cine de Nueva Cork, la intención era incluirla además en otras secciones del programa. Inevitablemente, surgieron comparaciones con la proyección, en el festival de 1985, de *Je vous salue, Marie*, de Jean Luc Godard, que había ocasionado protestas descontroladas. De hecho, el rechazo hacía la película de Godard por parte de los grupos católicos más radicales de Francia fue uno de los factores que impidieron una posible producción francesa de *La última tentación de Cristo*.

El 12 de julio, el mismo día en que se proyectaba un primer montaje de la película de Scorsese para un grupo de dirigentes religiosos de Nueva York, en la costa Oeste Penland ofreció una rueda de prensa con cuatro fundamentalistas californianos, en la que atacó la obra y negó la necesidad de ver personalmente. Entre los espectadores partidarios se encontraba el reverendo William Fore, del Consejo Nacional de las Iglesias, que dijo en televisión que *La última tentación de Cristo* era “sólo una idea que debía ser discutida abiertamente”. Pero, mientras que el obispo episcopaliano de Nueva York, Paul Moore, dijo tras la proyección

que “no veía nada blasfemo en ella”, su antagonistas en Los Angeles, el arzobispo Roger M. Mahoney, declaró que por lo que él sabía de la película, probablemente la calificaría de “moralmente ofensiva” y recomendaba que nadie fuera a verla.

El 25 de julio, Scorsese apareció por fin en la televisión nacional para decir que no haría cambio alguno en *La última tentación de Cristo*, y subrayó que se trataba de una obra de ficción, no de una versión de los Evangelios. Pero, dos días después, en un debate sobre la película, la Madre Angélica, presidenta de la cadena de televisión The Eternal World (La Palabra Eterna), la describió como “la película más satánica jamás realizada” y declaró que “destruiría el cristianismo”. En respuesta a esto, Jack Valenti, presidente de la MPAA (La junta de calificación cinematográfica de Estados Unidos), se preguntó cómo una única película podía destruir la fe de alguien.

La polémica se extendió a Europa cuando Guglielmo Biraghi, director del Festival de Cine de Venecia, dijo que proyectaría *La última tentación de Cristo* fuera de competición, describiéndola como “una película muy católica”. Franco Zeffirelli, que también presentaba al Festival su nuevo trabajo, *El joven Toscanini* (*Young Toscanini*), se unió a la campaña a favor de su prohibición, y se dijo que había hecho comentarios antisemitas, lo que posteriormente negaría en una carta publicada a toda página en el *Variety*. En Gran Bretaña, la veterana activista Mary Whitehouse expresó su preocupación a la Junta de Clasificación Cinematográfica Británica, amenazando con invocar, si fuera necesario, la ley de blasfemia (previamente había emprendido, con éxito, una preocupación contra *Gay News* por publicar en 1977 un poema que ofrecía una interpretación homosexual de la crucifixión). El cardenal Basil Hume, aconsejado por otras personas, anunció que

la comunidad católica no debería ver la película, porque algunas de sus escenas causarían conmoción y escándalo entre los creyentes.

Entonces la Universal tomó la repentina decisión de estrenar la película el 12 de agosto. Tom Pollock, presidente de la sección cinematográfica de MCA, emitió un comunicado en el que decía: “Lo mejor que se puede hacer por *La última tentación de Cristo* es ponerla al alcance del pueblo norteamericano y permitirle que saque sus propias conclusiones basadas en hechos, no en falacias”. La Universal y Cineplex Odeon dijeron que “respaldarían el derecho de Martin Scorsese a expresar sus visiones personales, artísticas y religiosas, y el derecho de las personas a decidir lo que quieren ver y pensar”. En respuesta a esto, el reverendo R.L. Hymers repitió que la Universal debía prepararse para violentas formas de protesta si la película se estrenaba con la tan comentada escena de sexo. Otros gritos condenatorios de los evangelistas Hill Bright, Jerry Fallwell y Donald Wildman, quien llegó a pedir un boicot y que no se votara a los demócratas ¡porque tenían conexiones con la MCA!

La Conferencia Católica estadounidense declaró más adelante que sus cuarenta millones de fieles no debían ver la película. El 11 de agosto, unos veinticinco mil manifestantes protestaron delante de los estudios Universal en un último y vano intento de detener la película.

Con este aluvión de publicidad gratuita, *La última tentación de Cristo* se estrenó, el 12 de agosto, en nueve pantallas en Estados Unidos acompañada de rotundas declaraciones de apoyo por parte de cineastas (Clint Eastwood: “la libertad de expresión es el estilo norteamericano”) y un manifiesto de solidaridad de la Unión de Directores de América. En Nueva York, se estrenó en el Cineplex Odeon

Ziegfeld Theater (1,141 butacas), con seguridad extra y cien policías. Casi mil manifestantes se congregaron en el exterior, se prohibió el tráfico en la zona, y se registraron los bolsos de los espectadores, ante las amenazas de rajar o rociar con aerosol la pantalla. Parecidas escenas de protesta, acompañadas por aforos completos, se produjeron en Los Angeles, San Francisco, Washington, Chicago, Seattle y Toronto. En tres días, la película había recaudado 400 mil dólares. Pero cuatro grandes cadenas de cines de Estados Unidos, que reúnen unas dos mil pantallas, prometieron no exhibirla. El 26 de agosto rajaron una pantalla y robaron una copia de la película del Cineplex Odeon Theater en Salt Lake City, y mil personas se concentraron en Atlanta para protestar de su estreno.

Con la película por fin estrenada, Scorsese hizo nuevas declaraciones en su defensa, explicando cómo el guión de Schrader había sido alterado sustancialmente. Volvió a hacer hincapié en cómo “para Cristo, la última tentación no consiste en un acto sexual, sino en casarse, hacer el amor con su esposa y tener hijos como un hombre normal”. También dijo que le había proyectado la película a su madre antes del estreno, y “a ella le pareció bien”.

En Londres, la Junta de Clasificación Cinematográfica Británica otorgó a *La última tentación de Cristo* el certificado de “18” (sólo para adultos), alegando que, legalmente, ningún jurado británico la encontraba blasfema. Mary Whitehouse, evidentemente agraviada por la decisión, dijo que haría campaña para convencer a los consejos locales de que la prohibieran. En Venecia, un juez local vio la película antes de que se aprobara oficialmente la proyección del 7 de septiembre, contra la que aún se oponían encarnizadamente los democristianos. Dos días después se estrenaba en Londres, con protestas sin importancia ante los cines, y

la prohibición, por parte de la empresa londinense de transportes, de exhibir el cartel. Scorsese ofreció una rueda de prensa en la que hizo las siguientes afirmaciones:

Cuando leí el libro de Kazantzakis, no tuve la sensación de que fuera profundamente ofensivo para nadie, especialmente porque sabía lo que yo quería hacer. Pero, en 1987, era muy consciente de que causaría polémica cuando se estrenara. Una de las razones por las que al final se hizo con tan poco dinero fue el riesgo que corríamos de tal vez no poder estrenarla. Entre los chicos a los que conocí cuando estaba en el seminario, uno es ahora prior de una orden en Chicago, llamada Congregación del Bendito Sacramento, y resulta que es un gran admirador del libro de Kazantzakis. Y se que el libro se utiliza en seminarios como parábola para que la historia de los Evangelios siga fresca y viva, un tema sobre el que hablar y discutir. Así era como yo esperaba que se recibiera la película. He de decir que es la única de mis películas que me gusta ver.

Tengo la sensación de que, si llegáramos a un punto en que ya no hubiera iglesias, y nos encontráramos a solas con Dios, esa sería la situación que quería representar en la película. Descender a lo que el mensaje de Jesús es en realidad. No sólo una figurita de plástico sobre el salpicadero de un coche, sino alguien que nos legó el mensaje más importante para nuestra supervivencia como especie en la Tierra. *En Malas calles*, el personaje principal, Charlie, intenta llevar una vida cristiana; va a la misa, se confiesa, escucha toda la filosofía dentro del edificio de la iglesia. Pero fuera, en la calle, la vida está gobernada por las armas. Así que ¿cómo se lleva una buena vida cristiana en un mundo así? Todos estos temas han estado bullendo dentro de mí durante años, y finalmente se han combinado de un modo especial en *La última tentación de Cristo*.

Cuando era niño, recuerdo que la Iglesia tenía una lista de películas, clasificadas A, B y C. La C significaba que estaba condenada por la Legión de la Decencia: ¡si entrabas en un cine que proyectaba esa película, y sufrías un ataque al corazón, ibas al infierno! Si ibas a ver una película de Max Ophuls, estabas acabado. Cuando tenía unos dieciocho o diecinueve años, vi *El séptimo sello*, que para mí supuso una maravillosa experiencia religiosa. Pero cuando quise verla de nuevo, la proyectaban con *Sonrisas de una noche de verano*, (*Smiles of a Summers Night*), ¡una película

condenada! Así que me fui a confesar inmediatamente, y le dije a mi párroco, un hombre muy dulce ya fallecido, que, como estaba estudiando cine en la Universidad de Nueva York, tenía que ver *Sonrisas de una Noche de Verano*. Expliqué que, de todas formas, realmente no había entendido los aspectos sexuales. Me contestó que podía ver la película por mi trabajo, pero que estas cosas había que tenerlas alejadas de las masas. Creo que un doble rasero, aunque no querría que un niño de doce años viera *La última tentación de Cristo* y pensara que es un relato fiel de la vida de Jesús.

Un ministro negro escribió una carta al Daily News de Nueva York diciendo que le encantaba la película, que la iba a utilizar en grupos de debate, y que le parecía que la mayor parte de la gente que hablaba de ella no la había visto. Dijo que se ceñía en gran medida a la letra de los Evangelios, pero no a su espíritu. Está claro que en la América profunda, en el centro de Estados Unidos, mucha gente vive en condiciones muy difíciles: alcohol, drogas, prostitución, malos tratos a las mujeres y asesinatos. Entonces aparece un tipo en televisión, y a través de él este pecador, por así decirlo, abraza a Jesús. Creo que es algo muy bueno que alguien decida por eso dar un valor a la vida. Y creo que tienen mucho miedo a todo aquello que amenace su idea de Jesús, porque muy en el fondo temen que les pudiera hacer volver a su conducta original. Así que yo les diría que, si realmente pueden sentirse ofendidos, no vayan, pero que, por favor, permitan que otros vean la película. Algunos ministros fundamentalistas pensaron que, al final, se habían hecho un flaco favor al aumentar los ingresos en taquilla de la película, porque gente que normalmente no iría a ver mis películas fue a ver esta. Hicieron encuestas al público a la salida de los cines, y en la primera semana a un ochenta y cinco o noventa por ciento les gustó la película, y que se la recomendarían a sus amigos.

Fuera de los Estados Unidos y Gran Bretaña, *La última tentación de Cristo* no obtuvo siempre, al parecer, una respuesta tan responsable. El 28 de septiembre, la película se estrenó en París en medio de violentas manifestaciones: hubo altercados en el vestíbulo del UGC Odéon, se arrojaron cócteles Molotov, y trece policías resultaron heridos. En otros cines se lanzaron gases lacrimógenos.

Incidentes similares ocurrieron en Avignon, Besançon y Marsellesa. El 22 de octubre, un incendio en el Cinema St. Michel ocasionó heridas a trece personas. Tal violencia fue condenada públicamente por Jack Lang, ministro de Cultura, y por el arzobispo de París, cardenal Lustiger, pero en realidad el efecto fue que la distribución de la película en Francia se viera inmediatamente restringida.

La última tentación de Cristo fue prohibida en Israel, el país que en su día había recibido con los brazos abiertos a Scorsese para que rodara la película en sus paisajes, por ser “ofensiva para los cristianos”. La película se estrenó en Grecia (donde la Iglesia ortodoxa había incluido en 1955 la novela de Kazantzakis en su índice de libros prohibidos), pero fue prohibida un mes después. El estreno en Brasil encontró más violencia. Por otro lado, en Alemania Occidental la película recibió la categoría de “especialmente sobresaliente” por parte de la junta de clasificación, y en Irlanda fue aprobada para mayores de dieciocho, con la condición de que no se admitiera a nadie una vez empezada la proyección, para que nadie se perdiera la declaración inicial de que estaba basada en una obra de ficción, y no en los Evangelios.

A finales de octubre, la Universal había recaudado unos ocho millones de dólares en Estados Unidos, y pensaba que los beneficios fueron escasos. Sin embargo, los fundamentalistas proclamaron su victoria sobre Scorsese y sus seguidores, aunque está claro que fracasaron completamente en su intento de boicotear las ventas en video de *E.T., el extraterrestre* (*E.T., The Extra-Terrestrial*), cuando la MCA la sacó al mercado. En mayo de 1989, la MCA anunció un lanzamiento en video, con un número limitado de copias, de *La última tentación de Cristo*, que ocasionó nuevas amenazas de represalias. Desde entonces, la película ha estado

relativamente disponible en este medio tanto en Estados Unidos como en Gran Bretaña.*

Cabe mencionar que en México fue prohibida su exhibición durante muchos años, hasta el 2004 que se proyectó en algunas salas de cine comercial durante poco tiempo, pues pasó sin pena ni gloria, ya que en ese momento gozaba de gran éxito *La pasión de Cristo* de Mel Gibson.

*Información tomada del libro: Martin Scorsese por Martin Scorsese de David Thompson y Ian Christie

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Claudia Cecilia. *Análisis del drama*. Editorial: Gaceta. México, 1986.
- ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Editorial: Paidós. Barcelona, 2000.
- AMADOR Bech, Julio. *Las raíces mitológicas del imaginario político*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 2004.
- ARIEL Rivera, Virgilio. *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 1989.
- BEALS, Ralph y Hoijer, Harry. *Introducción a la antropología*. Editorial: Aguilar. Madrid, 1968.
- BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1964.
- BLASCHKE, Jorge. *Los grandes enigmas del cristianismo*. Editorial: Hermética. Barcelona, 2000.
- BORDWELL, David y Thompson, Kristin. *El arte cinematográfico*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1995.
- BROWNING, WRF. *Diccionario de la Biblia*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1998.
- CAMPBELL, Joseph. *Las máscaras de Dios: Mitología primitiva*. Editorial: Alianza. Madrid, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
- CARMONA, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Ediciones: Cátedra. Madrid, 1996.
- CARRASCO, Pedro; et.al. *Historia general de México*. El Colegio de México. México, 1981.
- CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*. Ediciones: Cátedra. España, 1994.
- CASETTI, Francesco y Di Chio, Federico. *Cómo analizar un filme*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1998.
- CAZENEUVE, Jean. *Sociología del rito*. Amorrurtu Editores. Buenos Aires, 1971.

CENCILLO, Luis. *Los mitos: sus mundos y su verdad*. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, 1998.

CHEVALIER, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de símbolos*. Editorial : Herder. Barcelona, 1988.

DIEL, Paul. *Los símbolos de la Biblia, la universalidad del lenguaje simbólico y su significación psicológica*. Fondo DE Cultura Económica. México, 1989.

DORÉ, Gustavo. *La Biblia: Nuevo testamento*. Edimat Libros. España, 2000.

DUCH, Lluís. *Mito, interpretación y cultura*. Editorial: Herder. Barcelona, 1998.

DUPRÉ, Louis. *Simbolismo religioso*. Editorial: Herder. Barcelona, 1999.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Amorrurtu Editores. Buenos Aires, 1971.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. Editorial: Labor. España, 1992.

ELIADE, Mircea. *Nacimiento y renacimiento*. Editorial: Kairós. Barcelona, 2001.

GADREAU, André y Jost, Francois. *El relato cinematográfico*. Editorial : Paidós. Barcelona, 2001.

GUBERN, Roman. *Historia del cine*. Editorial: Lumen. Barcelona, 1991.

GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. Siglo XXI Editores. México, 1988.

HAAG, Herbert. *Breve diccionario de la Biblia*. Editorial: Herder. Barcelona, 1992.

HAMILTON, Edith. *El camino de los griegos*. Fondo de Cultura Económica. México, 2002.

JUNG; Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1997.

JUNG, Carl Gustav. *Simbología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica. México, 1998.

LAVANIEGOS, Manuel. *Configuraciones trágicas*. Ediciones: IMCED. México, 1995.

LIENHARDT, Godfrey. *Antropología social*. Fondo de Cultura Económica. México, 1986.

- MARDONES, José María. *El retorno del mito*. Editorial: Síntesis. Madrid, 2000.
- MAY, Rollo. *La necesidad del mito*. Editorial: Paidós. Barcelona, 1992.
- MONTIEL, Alejandro. *Teorías del cine*. Editorial: Montesinos. España, 1992.
- MORIN, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Editorial: Paidós. Barcelona, 2001.
- ORTIZ-OSÉS, Andrés; et.al. *Diccionario de hermenéutica*. Ediciones Bilbao. Universidad de Deusto. España, 2001.
- PEREZ Rioja, José Antonio. *Diccionario de símbolos y mitos*. Editorial: Tecnos. Madrid, 2000.
- SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial*. Editorial: Siglo XXI. México, 1977.
- SOLARES, Blanca. *Los lenguajes del símbolo*. Editorial: Anthropos. México, 2001.
- SPENCE, Lewis. *Introducción a la mitología*. Edimat Libros. Madrid, 2000.
- TAGORE, Abanindranath. *El alpona o las decoraciones rituales de Bengala*. Ediciones de la Tradición Unánime. Barcelona, 1985.
- THOMPSON, David y Christie, Ian. *Martin Scorsese por Martin Scorsese*. Editorial: Alba. Barcelona, 1999.
- TORT I Raventos, Lluís; et.al. *Aprender del conflicto en el cine*. Ediciones: Sant Jordi. Barcelona, 1999.

HEMEROGRAFÍA

- AMADOR Bech, Julio. *"Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de la identidad colectiva e individual"*, en: Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM FCPyS. México, 1999.
- DE LA CRUZ Polanco, Fabián. *"La Biblia es fuente de historias de un cine de gran espectáculo que sobrevive"*. El Heraldo de México. Sección Espectáculos. 29 de marzo del 2001.