

L'EDAT MITJANA EN EL CINEMA
I EN LA NOVEL·LA HISTÒRICA

Edició a cura de Josep Lluís Martos i Marinela Garcia Sempere

L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica / edició a cura de Josep Lluís Martos i Marínela Garcia - la ed. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009. - 592 p. ;
23 x 17 cm - (Symposia philologica ; 18)

ISBN: 978-84-608-0956-2

1. Edat Mitjana en el cinema. 2. Edat Mitjana en la literatura. I. Martos, Josep Lluís. II. Garcia Sempere, Marínela. III. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. IV. Sèrie

930.85"653":791.43-24

930.85"653":82-311.6.09

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: setembre de 2009

Portada: Llorenç Pizà

Imprimeix: Quinta Impresión S. L.

ISBN: 978-84-608-0956-2

Dipòsit legal: A-764-2009

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON: MÉS ENLLÀ DELS EVANGELIS

El 25 de febrer de 2004, dimecres de cendra, es va estrenar als Estats Units *The Passion of the Christ* de Mel Gibson, que va arribar a Europa durant la primera quinzena de març. Seguint la tradició de les pel·lícules bíbliques, va venir precedida de molta polèmica,¹ en una línia bastant diferent a l'obra de Martin Scorsese, *The Last Temptation of Christ*, de 1988, considerada blasfema. De fet, això tampoc era una gran novetat, perquè, entre els 160 títols de pel·lícules sobre la vida de Jesucrist que va catalogar Montserrat Claveras (1993: 35-174), n'hi ha molts que han generat crítiques.²

Ja la primera pel·lícula totalment parlada que es va centrar en la vida de Crist, *Golgotha* (1935), del cineasta francès Julien Duvivier, va rebre atacs «pel fet que predominava la fredor sobre l'aspecte transcendental i diví del drama» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 57-58). Aquesta fredor contrastava amb la segona versió de *Rey de reyes* (1961), de Nicholas Ray, que se centrava en la humanitat de Crist i ho feia inspirat en els evangelis apòcrifs; tots dos aspectes han estat font de polèmica en obres filmiques posteriors. Aqueixa humanitat excessiva per als creients més crítics caracteritzava també *II Messia* (1976), de Roberto Rossellini, que sembla que va tenir resposta en el *Jesús de Nazaret* (1977)

1.1 de certs esdeveniments aparentment sobrenaturals, com a mecanisme que carregara la pel·lícula d'un to precoçment llegendari, a l'estil del suposat vampir que va interpretar Nosferatu: «En efecto, en el set ha ocurrido más de lo que se sabe, y muchas cosas quedarán en el secreto de las conciencias: conversiones, liberaciones de las drogas, reconciliaciones entre enemigos, abandono de lazos adúlteros, apariciones de personajes misteriosos, explosiones de energía extraordinarias, extras que se arrodillaban al paso del extraordinario Caviezel-Jesús, hasta dos relámpagos, uno de los cuales alcanzó la cruz, y que no han herido a nadie. Y después, casualidades leídas como signos: la Virgen con el rostro de la actriz judía de nombre Morgenstem, que —se dieron cuenta después— es, en alemán, la "Estrella de la mañana" de la letanía del Rosario» (Messori 2004).

2. Per a la presència de Jesucrist en el cinema, vegeu també Eigo (1991), Kinnard & Davis (1992), Baugh (1997), Tatum (1997), Stern *et al.* (1999) i Brunstad (2001). Per a la relació entre *The Passion of the Christ* i altres pel·lícules sobre la vida de Jesús, vegeu Tatum (2004).

JOSEP LLUÍS MARTOS

de Franco Zeffirelli, «un dels films més complets sobre la vida del Redemptor [...], que és una autèntica catequesi, destacant no sols la seva Humanitat sinó també la divinitat» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 59) i que, potser, és el que més a prop es troba de l'obra de Mel Gibson. *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini, significava una revolucionària lectura marxista de l'evangeli, que, malgrat haver estat dedicada a Joan XXIII,³ va escandalitzar la societat de l'època, amb interpretacions socials de la predicació de Crist. *La historia más grande jamás contada* (1965), de George Stevens, «va ser acusada de buida i mancada d'inspiració, malgrat la seva espectacularitat i brillantor formal» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 58), mentre que la perspectiva hippy i jueva del *Jesucristo Superstar* (1973) de Norman Jewison, «amb serioses ambigüitats doctrinals» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 58), escandalitzava els més ortodoxos. Si els evangelis apòcrifs eren font de crítica per a les obres filmiques sobre Crist, més encara ho van ser aquells productes que es construïen sobre la ficció i l'heterodòxia d'algunes novel·les. Així ocorria amb *La túnica sagrada* (1953), de Henry Koster, criticada per basar-se en una novel·la de Lloyd Douglas (1921) i, sobretot, en *The Last Temptation of Christ* (1988), d'Scorsese, que partia de «la novel·la de Nikos Kazantzakis (1955), que tingué fama d'heterodoxa, sobre el misteri de les dues naturaleses de Jesucrist, i es proposava mostrar els seus dubtes de fe. Sense voler caure en errors doctrinals clarament greus, Scorsese ofereix una recerca emparentada amb una altra pel·lícula que també va escandalitzar els fidels d'aquells anys, i que, juntament amb aquesta, provocà gran rebombori» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 59): *Je vous salue, Marie* (1984), de Jean-Luc Godard (Blasi Birbe & Caparrós Lera 1999).

Mel Gibson no es lliura dels atacs a les obres de tema cristià i, fonamentalment, és acusat d'antisemita i d'haver practicat una estètica de l'horror que fregava el *gore* per al tractament de temes evangèlics, fet bastant inusual en la tradició cinematogràfica i que provocava rebuig en alguns crítics i alguns

3. Aquesta voluntat d'involucrar l'auctoritat doctrinal en el producte artístic, amb intenció d'aportar-li credibilitat i fama, ha estat present també en *The Passion of the Christ*, amb la polèmica suscitada sobre les paraules de Joan Pau II en veure-la. La Santa Seu, que intuïa aquests objectius de *mercat*, hi va prendre posició neutral en un comunicat: «Unas palabras de un espectador de excepción han sido ocasión para una larga polémica en los medios de comunicación: si Juan Pablo II, después de ver la película, pronunció o no la frase "es como fue". El director de la Oficina de Prensa de la Santa Sede, Joaquín Navarro-Valls, para aclarar el asunto publicó una nota oficial: "Tras haber consultado con su secretario personal, el Arzobispo Stanislaw Dziwisz, confirmo que el Santo Padre ha tenido la oportunidad de ver la película *The Passion of the Christ*" (22 de gener de 2004). La nota, además, describe la película como "una adaptación cinematográfica del hecho histórico de la Pasión de Jesucristo según el relato evangélico". Esta descripción es relevante, considerando que una de las controversias giraba en torno a su fidelidad a los hechos históricos y al relato evangélico. Sin embargo, el comunicado anota que si el Pontífice hubiese dicho la frase "es como fue", ésta no debería ser tomada como un respaldo oficial: "Es costumbre del Santo Padre no expresar juicios públicos sobre obras artísticas, juicios que están siempre abiertos a diversas valoraciones de carácter estético"» (Villagrasa 2004).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

espectadors: «chamber of horrors gore that is unique in the history of Bible movies» (Hartl 2004: 8). La perspectiva revolucionària respecte de l'àmplia tradició filmica, que comparteix amb *Jesucristo Superstar* i *The Last Temptation of Christ*, tot i que des de presupòsits ben diferents, és el que ha fet un lloc a *The Passion of the Christ* en la història del cinema. La via d'entrada en la història de l'art cristià és una altra.⁴

En l'entrevista que concedeix a Zenit, Gibson explica per què es va decidir a fer una pel·lícula sobre la Passió de Crist: als trenta-cinc anys, va tenir una crisi espiritual que el va fer buscar les arrels de la seua fe per poder sobreviure en un món de frivolitat com aquell que envoltava la seua professió.⁵ No entra, però, en el to apostòlic que sí que deixa entreveure en unes altres declaracions a Alejandro Bermúdez: «Descubrí que para sanar las heridas de mi vida debía observar las heridas de Cristo y por ende la Pasión. Esto me generó mucha curiosidad y empecé a leer mucho sobre el tema por doce años hasta que llegó un punto en el que dije "tengo que poner esto en una película", porque creo que es nuestro deber profesar, enseñar y dejar que Cristo hable en nuestras vidas según nuestro propio quehacer. Y yo no soy un predicador, no soy un sacerdote, ni nada por el estilo; pero soy un cineasta» (Bermúdez 2003). Es un artista en el sentit que Joan Pau II propugnava, un artista convençut al servei de Déu i del cristianisme.⁶

4. «*La Pasión de Cristo* parece una respuesta a la "llamada especial" que en su carta Juan Pablo II hizo a los artistas cristianos: "Quiero recordar a cada uno de vosotros que la alianza establecida desde siempre entre el Evangelio y el arte, más allá de las exigencias funcionales, implica la invitación a adentrarse con intuición creativa en el misterio del Dios encarnado y, al mismo tiempo, en el misterio del hombre. Todo ser humano es, en cierto sentido, un desconocido para sí mismo. Jesucristo no solamente revela a Dios, sino que 'manifiesta plenamente el hombre al propio hombre'" (*Gaudium et spes*, 23). En Cristo, Dios ha reconciliado consigo al mundo. Todos los creyentes están llamados a dar testimonio de ello; pero os toca a vosotros, hombres y mujeres que habéis dedicado vuestra vida al arte, decir con la riqueza de vuestra genialidad que en Cristo el mundo ha sido redimido» (Villagrasa 2004).

5. «En ese momento, comprendí que necesitaba algo más si quería sobrevivir. Me sentía impulsado a una lectura más íntima de los Evangelios, de la historia en su conjunto. Así fue cuando la idea empezó a cuajar dentro de mi cabeza. Empecé a ver el Evangelio con gran realismo, recreándolo en mi propia mente para que tuviera sentido para mí, para que fuera relevante para mí. Eso es lo que yo quiero llevar a la pantalla» (Zenit 2003).

6. «A la luz de esta obra y de este artista, parecen hacerse concretas y plásticas algunas ideas expresadas por Juan Pablo II en *La carta a los artistas* del 4 de abril de 1999. La carta está dirigida "a los que con apasionada entrega buscan nuevas 'epifanías' de la belleza para ofrecerlas al mundo a través de la creación artística", a los "geniales constructores de belleza". [...] El artista no puede prescindir de su propia experiencia, pues al modelar una obra "el artista se expresa a sí mismo hasta el punto de que su producción es un reflejo singular de su mismo ser, de lo que él es y de cómo es"» (Villagrasa 2004). «Yo sólo quiero que "el de arriba" me dé una palmadita en la cabeza, eso es todo. Nada más. Creo que he sido tan fiel como se puede a la historia tal como es contada, como es relatada en los Evangelios, y creo haber logrado un trabajo lo suficientemente bueno como para que sea agradable al Todopoderoso» (Bermúdez 2003).

JOSEP LLUÍS MARTOS

Més enllà de l'element religiós, que, sens dubte és l'eix motor de la pel·lícula, *The Passion of the Christ* reïncideix en les obsessions messiàniques i èpiques de Gibson, que s'interrelacionen en les seues produccions fins crear un *leit-motiv* que les travessa i les unifica: «La seva defensa del nacionalisme —ben palesa en aquesta última [*Braveheart*], sobre la independència d'Escòcia (en els segles XIII-XIV), i també a *The Patriot* sobre la dels Estats Units (1776)— és òbvia, així com la seva reivindicació dels valors familiars i religiosos, en les esmentades *When We Were Soldiers* (2001) i *Signs* (2002)» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 60); «Also part of Gibson's on-screen and off-screen personae are in Miller's words the «vengeful father/Messianic role in the *Mad Max* cycle and in *Braveheart*, the right wing real estate magnate, and oleaginous businessman» (Griffiths 2007: 11). Potser, dir que els herois de *Braveheart*, *The Patriot* o *Apocalypto* són el mateix que el protagonista de *The Passion of the Christ* és massa agosarat, però sí que és cert que comparteixen l'element heroic de guiar un poble i, en certa mesura, això és el que ell pretén amb aquesta pel·lícula, que fa dels seus protagonistes una mena d'*alter ego* d'ell mateix, perquè, com deia Joan Pau II, «el artista se expresa a sí mismo hasta el punto de que su producción es un reflejo singular de su mismo ser, de lo que él es y de cómo es». Així ocorre en les obres cinematogràfiques de Mei Gibson, en general, i en *The Passion of the Christ*, en particular, ja que els espectadors «are invited to read the film as a personal penance» (Griffiths 2007: 11).

Els posicionaments crítics, favorables o no, de les comunitats jueves i cristianes van tenir com a conseqüència un debat socioreligiós que es va convertir en notables ingressos per taquilla. Valga com a exemple que aquesta pel·lícula havia obtingut ja a mitjan juny del 2004 tres-cents setanta milions de dòlars; sols set milions menys que *Lord of the Rings: Return of the King's* (Griffiths 2007: 10). Això significava un èxit difícil d'assolir per a qualsevol pel·lícula d'aquesta temàtica, molt lluny del que va aconseguir amb entrades l'obra d'Scorsesese, condemnada per l'Església i rebutjada pels fidels. En aquest terreny religiós, sols l'havien superat en taquilla *Los diez mandamientos* (1956), de Cecil B. DeMille, amb 541 milions de dòlars, i *Ben-hur* (1959), de William Wyler, amb 442, i, de fet, ha estat una de les deu pel·lícules més taquilleres de tots els temps (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 57).

Gibson va estar a punt de convertir-se en un jueu ortodox a Jerusalem quan tenia divuit anys. Va arribar a prendre el nom de Moshe i va començar els estudis d'ortodòxia jueva, fins que el seu pare va mentir-li respecte de la mort imminent de la seua mare, malalta de càncer, perquè tornara a Austràlia.⁷ En fer-ho, el va recloure dues setmanes i mitja, fins que va renunciar al judaisme

7. És molt habitual parlar de Gibson com un autor australià, però, realment, nasqué a Nova York l'any 1956. És un neoyorquí d'origen irlandès, la família del qual va emigrar a Austràlia i, això sí, allà va destacar com a actor (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 59-60).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

i va arribar a un catolicisme ultraortodox.⁸ De qualsevol manera, les crítiques dels jueus es fonamentaven en prejudicis i eren récrimïnais d'alçar la veu sense haver vist la pel·lícula.⁹ Gibson, amb to apostòlic, recorda que la seua obra vol rellançar el missatge d'un Déu únic, en qui tots tenen una fe comuna.¹⁰

Tot i que el pressumpte antisemitisme va ser molt productiu per a l'èxit en taquilla de l'obra, m'interessa més l'altre aspecte que ha acompanyat —i encara ho fa— la fama de la pel·lícula: la violència de les imatges, que, ara sí, és un element bàsic de l'obra d'art de Gibson. La justificació de l'hiperrealisme gibsonià en *The Passion of the Christ* és el punt de partida del meu treball i n'emmarca l'objectiu central, més ampli: la proposta artística que significa un producte tan trencador com aquest, almenys en el seu context de difusió, en relació amb

8. «Some observers viewed this period in Gibson's life relevant in making sense of *The Passion of the Christ*, especially in relation to the representation of Jews in the film» (Griffiths 2007: 11).

9. La crítica especialitzada ha estat unànime en la defensa de Gibson acusat d'antisemita, amb arguments concloents: «¿Y no es acaso judío el Juan que sostiene a la madre, no es judía la piadosa Verónica, no es judío el impetuoso Simón de Cirene, no son judías las mujeres de Jerusalén que gritan su desesperación, no es judío Pedro, que, perdonado, morirá por el Maestro? Al comienzo de la película, antes de que el drama se desencadene, la Magdalena pregunta, angustiada, a la Virgen: "¿Por qué esta noche es tan diferente a cualquier otra?". "Porque —responde María— todos los hombres son esclavos, y ahora ya no lo serán más". Todos, pero absolutamente todos. Sean judíos o gentiles» (Messori 2004); «No hi ha dubte que s'apliquen mesures que volen ser justes o proporcionades per retratar les actituds dels diversos grups ètnics o religiosos, i de manera paral·lela a com es troba als evangelis, tant pel que fa referència als romans —el governador Pilat i la muller— o als mercenaris; als jueus que apareixen en tota la seva dignitat: Jesús, Joan, Maria, la Magdalena, o a les autoritats religioses del sanedrí —dividits, per la seva banda, cal dir-ho, en llurs opinions respecte a Jesús—, i al poble que segueix. I també posa de relleu detalls de bonhomia del Cirineu, a qui se'l pot veure com a jueu —bé que no se sap del tot, ja que el seu podria ser un gentilici relacionat amb Cirene, del cantó de la Cirenaica a Tactual Líbia—; i destaca la figura de la Verònica amb el seu gest ple de delicadesa, per més que no ens en parlin els evangelis, sinó que es trobi en la tradició de la pietat» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 66-67).

10. De fet, també hi ha molta cura a l'hora de tractar els temes més conflictius entre les diverses confessions cristianes: «El film podrà donar lloc a diàlegs cordials i serens des del punt de vista ecumènic. Aquesta Passió, com també les clàssiques pel·lícules de Hollywood sobre la vida de Crist o dels primers cristians, està feta de manera que pot ser ben acollida per les altres confessions cristianes. I de fet, ja hi ha hagut alguna comunitat evangèlica que ha distribuït impresos amb els quals inviten a anar a veure la pel·lícula. En efecte, és fidel als detalls que presenten els evangelis, i d'altra banda, no és massa explícita en aquells temes que podien suscitar actituds distintes en catòlics, ortodoxos, veterocristians o en els cristians hereus de la Reforma. Així, per exemple, no s'hi capten al·lusions a la futura posició preeminent de Pere entre els Apòstols, ni a l'Església com a Cos orgànic o com a institució, ni a l'eficàcia dels sagraments, i en aquesta línia l'escena sobre la institució de l'Eucaristia és d'una notable perfecció formal i estètica, però l'abast de la presència del Crist que vulgui indicar, i també el paral·lelisme amb la Creu, que queda insinuat, s'han d'endevidar. La feliç progressiva convergència de totes les grans confessions cristianes en un tractament digne de la figura de Maria, la Mare de Jesús, es plasma igualment aquí» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 66).

JOSEP LLUÍS MARTOS

els objectius pietosos del director i les tècniques emprades, fonamentalment de tradició estètica medieval.¹¹

Si bé el cristianisme de les primeres èpoques del drama litúrgic se centra en la divinitat de Crist i, així, produeix obres sobre temes que hi incideixen, com la Ressurrecció, o bé en focalitza el caràcter regi i messiànic i, per això, desenvolupen temes de Nadal, Massip apunta (2007: 102) que els canvis estètics i ideològics prendran el cicle de la Passió com

tema estelar del gòtic en el teatre i en la plàstica, que tendeix a subratllar la humanitat del fill de Déu. En aquest canvi d'actitud van contribuir-hi decisivament les ordres mendicants que, amb les seves noves tècniques de predicació i el seu realisme vinculat a la vida quotidiana, propiciaren un important desenvolupament teatral paral·lel a l'ampliació de l'estètica i de les possibilitats de la visió que s'efectua amb el gòtic.

El Crist gòtic s'humanitza i pateix en el teatre i en la resta de la literatura i de les arts amb la finalitat de moure la pietat popular; és per això que es multipliquen les referències a la Passió i als elements d'emotivitat que l'envolten. L'expressió d'aquest patiment es vessa a través de la violència hiperbòlica que impregna algunes manifestacions artístiques medievals i que arriba a les narracions visionaries d'Emmerich, a partir de les quals Gibson construeix la visió més violenta de la Passió de Crist que ha oferit el cinema.

Ja durant el rodatge, havia transcendit l'element violent com un tret caracteritzador de les imatges de la pel·lícula i, en una entrevista, Gibson el confirma i el justifica així: «Para algunas personas podrían resultarlo, pero..., ¡eh!, fue así. No hay nada de violencia gratuita en esta película.¹² Creo que un menor

11. «Amb tot, *The Passion* presenta un punt discutible: en el seu volgut hiperrealisme, incideix en la violència. No elimina amb l'el·lipsi les brutalitats de les situacions límit, ben conegudes a través dels quatre evangelis. La sang del protagonista sembla com si esquitxés el públic, que queda impactat davant la flagel·lació, la pujada al Calvari, l'enclavament a la creu, i la mort. Amb tot, es troba molt en la línia dels tradicionals viacrucis o algunes processons de la Setmana Santa. El que passa és que ningú no havia gosat posar-ho en imatges amb tant de realisme. Aquí —com comentava el crític de *La Vanguardia*, Lluís Bonet Mojica— no hi ha espectacle; hi ha sofriment» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 62).

12. Juan Manuel de Prada sols hi troba un passatge en què, segons ell, no és així: «Pero esta elección artística no obedece a un propósito de truculenta gratuidad, salvo en un momento concreto y particularmente desafortunado en que se nos muestra cómo un cuervo vacía un ojo al ladrón Gestas» (Prada 2004b). De qualsevol manera, no crec que siga gratuïta tampoc aquesta escena, però sí que respon a tècniques molt bàsiques d'oposició del bé i el mal en els productes hollywoodencs, que no està a l'altura d'aquest film: el lladre dolent s'oposa a Dimas, que es converteix abans de la mort i veu la Veritat; a més, també és molt naïf l'oposició que hi ha entre el colom blanc —l'Esperit Sant— que sobrevola el cap de Jesús quan arriba davant de Pilat i la negror d'aquest corb. Salvant les distàncies, és una tècnica semblant a aquelles ombres blanques o negres que es duïen les ànimes en *Ghost* (1990), de Jerry Zucker. Blasi Birbe & Caparrós Lera no comparteixen aqueixa manca de gratuïtat i hagueren preferit una pel·lícula amb menys ostentació de crueltat i sang:

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

de doce años no debería verla, a no ser que sea muy maduro. Es bastante fuerte. Nos hemos acostumbrado a ver crucifijos bonitos colgados de la pared. Decimos: "¡Oh, sí! Jesús fue azotado, llevó su cruz a cuestas y le clavaron a un madero", pero ¿quién se detiene a pensar lo que estas palabras significan realmente?» (Zenit 2003). Gibson hi anuncia l'objectiu d'aqueixa violència, que no és gratuïta i ací radica el *quid* de la qüestió, com ha sabut entendre molt bé Juan Manuel de Prada (2004a), tant des de la perspectiva del director, com dels espectadors:

El otro reproche lanzado contra Gibson resulta de una mentecatez aplastante. Las imágenes de su película muestran sin tapujos las sevicias que Jesucristo padeció durante su suplicio; son, al parecer, imágenes de extrema explicitud. Paradójicamente, su contemplación provoca incomodidades en una época que ha encumbrado la exhibición gratuita de violencia a un rango artístico. Dudo mucho que Gibson exceda en truculencias a Tarantino o Kitano, tan idolatrados por el gusto contemporáneo. ¿Por qué la violencia enfática, hiperbólica, de esos cineastas fascina, mientras que la de Gibson provoca rasgamientos de vestiduras? Por una razón evidente: porque no es gratuita, porque interpela al espectador, porque le obliga a enfrentarse al dolor en estado puro. Nos hemos acostumbrado a una violencia banal, coreográfica, meramente esteticista, que hace del hiperrealismo una forma sublimada de irrealidad; no podemos soportar, en cambio, la violencia catártica que estimula nuestro horror y nuestra piedad, que nos hace partícipes de un sufrimiento sobrehumano y nos ayuda a entender en toda su magnitud un sacrificio que remueve nuestra capacidad de comprensión.

A això, cal afegir que «a las nuevas generaciones, educadas en la explicitud y en el desdén de lo religioso, un tratamiento sugerido o elíptico de la tragedia del Gòlgota las hubiese dejado risueñamente indiferentes» (Prada 2004b).

Sens dubte, un dels moments més durs de la pel·lícula és la flagel·lació, interpretat per molts com un excés de sadisme i brutalitat, sobretot en el minut 55, en el qual s'arranquen trossos de carn de Crist amb els estris de tortura, fins que es remouen les entranyes de qui ho veu i, ara sí, Gibson comença a crucificar els espectadors, a mimetitzar-los en el dolor físic de Crist.¹³ L'episodi de la flagel·lació és dur i és, potser, el que més impacta els espectadors; així i

«Amb tot, en aquest film s'hauria pogut captar bé aquest missatge sense necessitat de presentar de manera tan exhaustiva les escenes de la flagel·lació o de la preparació de la crucifixió, tenint en compte el fet que és cosa corrent en les diverses arts abstruere, en alguna mesura, i adaptar-se a la sensibilitat de la majoria, encara que cal dir que tot està fet amb el màxim respecte, ni que sembli exageradament brutal l'actitud dels botxins o dels subalterns que els comanden» (2004: 65).

13. «Gibson showed little restraint in tempering the realism of the brutality, using cinema's mimeticism to, in the words of one critic, "crucify every viewer"» (Griffiths 2007: 21)

JOSEP LLUÍS MARTOS

tot, advertits, ens removem en la butaca en veure'l, incòmodes, immersos en el desfici produït per la violència no gratuïta.

En les entrevistes que concedeix, Gibson insisteix en les fonts canòniques de la seua obra i en la identificació estricta entre història i evangelis: «El Evangelio es un guión completo y eso es lo que nosotros estamos filmando» (Zenit 2003).¹⁴ Però la flagel·lació sols apareix en dos dels evangelis i de manera molt superficial: «Llavors els deixà lliure Barrabás i, després de fer assotar Jesús, el va entregar perquè fóra crucificat» (Mt 27, 26); «Pilat, volent accontentar la gent, els deixà lliure Barrabás i va entregar Jesús, després de fer-lo assotar, perquè fóra crucificat» (Mc 15, 15). De fet, cap dels episodis violents en *The Passion of the Christ* parteix dels evangelis, com afirma tan categòricament Gibson, en els quals sols apareixen la coronació d'espines (Mt 27, 27-31; Mc 15, 16-20)¹⁵ i la llança que Longí clava a Jesús al costat, després del trencament de les cames dels lladres: «Hi anaren els soldats i van trencar les cames del primer i les de l'altre que havia estat crucificat amb Jesús. Quan arribaren a Jesús, es van adonar que ja era mort i no li trencaren les cames, però un dels soldats li traspassà el costat amb una llançada, i a l'instant en va eixir sang i aigua» (Jn 19, 32-34).

Sorpren, per tant, la manipulació de Mel Gibson respecte de les fonts canòniques de *The Passion of the Christ*. Però això no és, de cap manera, casualitat, perquè moltes veus crítiques dubtaven de la historicitat de la pel·lícula abans d'estrenar-la, fet habitual en les produccions de tema cristià, com he explicat al començament del meu treball. Gibson ja n'havia rebut bastants crítiques com per a alimentar-ne una altra; a més, aqueix dubte feia trontollar un dels seus objectius centrals a l'hora de justificar la necessitat d'una pel·lícula sobre Crist: «No creo que otras películas hayan logrado penetrar en la verdadera fuerza de esta historia. O son inexactas en la narración histórica, o tienen mala música, o son de mal gusto. Esta película mostrará la pasión de Jesucristo tal como sucedió. Es como regresar en el tiempo y contemplar aquellos hechos, presentados exactamente como ocurrieron» (Zenit 2003). Aquesta voluntat d'historicitat es justifica per les intencions del film gibsonià, que hauria de considerar-se, segons la terminologia de Francisco Peña, com un *evangeli apòcrif contemporani*, etiqueta

14. «Creo que he sido tan fiel como se puede a la historia tal como es contada, como es relatada en los Evangelios» (Bermúdez 2003); «Es una serie de imágenes basada en los Evangelios que espero sirva para profundizar la comprensión de toda la realidad y el misterio que la envuelve» (Bermúdez 2003); «Empecé a ver el Evangelio con gran realismo, recreándolo en mi propia mente para que tuviera sentido para mí, para que fuera relevante para mí» (Zenit 2003). Alguns crítics, guiats per les paraules de Gibson, resten convençuts de la font i assumeixen que «El guión relata los acontecimientos sirviéndose de los cuatro ^evangelios» (Villagrasa 2004).

15. «Els soldats del governador es van endur Jesús dins del pretori i reuniren al seu voltant tota la cohort. El van despullar; el cobrirem amb una capa de color escarlata i li posaren al cap una corona d'espines que havien trenat, i a la mà dreta una canya. S'agenollaven davant d'ell i li feien burla dient: —Salve, rei dels jueus! Després li escopien, prenién la canya i li pegaven al cap. Acabada la burla, li llevaren la capa, li posaren els seus vestits i se l'endugueren per crucificar-lo» (Mt 27, 27-31). L'Evangeli de Marc, com és habitual, és molt proper al de Mateu, quasi literal.

aquesta que «se debe a que, como sus homónimos en la antigüedad, *narran* y recrean la vida de Jesús, aportan nuevos datos sobre aspectos, protagonistas y episodios de su vida no recogidos por los textos canónicos [...], asemejándose en muchas ocasiones al propio formato y estilo del género evangélico, renovando su mensaje y adaptándolo a la realidad histórica a la que se dirigen» (Peña 2000: 218). Es per això que, en un afany d'historicisme al servei evangèlic, «de vegades, *The Passion* potser concreta massa algunes dades, que no convindria que es prenguessin com a rigorosament històriques» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 67),¹⁶ unes dades, però, que aporta una narració apòcrifa i contemporània, tot i que, en darrera instància, amb intencions evangèliques.

Precisament, perquè algunes de les obres filmiques que partien dels evangelis canònics eren acusades de descompensar la humanitat de Crist enfront de la seua divinitat i moltes altres rebien crítiques feroços per fonamentar-se en textos apòcrifs i novel·les contemporànies de clares tendències heterodoxes, Gibson no va atrevir-se a donar el protagonisme que mereixia a la que és, en realitat, la font d'inspiració de la pel·lícula i, de fet, la responsable del seu apropament a Crist:¹⁷ una mística alemanya d'època romàntica, Anne Katherine Emmerich (1774-1824). Això no obstant, sí que és cert que, juntament a la Bíblia i sense concretar-ne més, dóna una validesa general a les visions acceptades per l'Església com a úniques fonts possibles per a l'episodi de la Passió de Crist: «Holy Scripture and accepted visions of the Passion were the only possible texts I could draw from [...]» (Gibson 2004: v).

Aquesta religiosa agustina va quedar postrada al llit el 1813 i van començar a aparèixer-li estigmes. Cap al 1819, va entrar en contacte amb ella el poeta alemany Klemens Brentano. En veure'l, Emmerich li va dir que era l'elegit per a contar les seues visions. Brentano va transcriure i traduir a l'alemany les paraules de la mística, que parlava el dialecte de Westphalia, publicades el 1833 —uou anys després de la mort de la santa—,¹⁸ amb el títol de *La dolorosa passió de Nostre Senyor Jesucrist segons les meditacions d'Anne Katherine Emmerich*.¹⁹ Aquesta obra no sols va ser clau en la retrobada de Gibson amb Crist, sinó que és la «base per al guió original, per bé que no el cita en els títols de crèdit del film» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 60).

16. Ací emergeix un dels problemes que hi ha al darrere de l'objecte d'estudi d'aquest volum i que requereix un estudi sociològic: en les pel·lícules o en les novel·les de tema històric, el públic general no separa la història de la ficció i arriben a extrems com el d'identificar la veritat d'alguns passatges de la vida de Crist amb la ficció dels *Caballo de Troya* de J. J. Benitez, com vaig tenir oportunitat de viure no fa massa anys.

17. «Per més que el cineasta nord-americà no explica el procés del seu retorn a la pràctica religiosa, pel que sembla, el va influir la lectura de les revelacions privades de la mística alemanya Anna Caterina Emmerich (1774-1824)» (Blasi Birbe & Caparrós Lera 2004: 60).

18. El bisbe de Münster ja va iniciar el seu procés de beatificació el 1892, que, més endavant, va culminar en la canonització que en va fer Joan Pau II poc abans de morir.

19. La traducció castellana, però, l'anomena *La amarga Pasión de Cristo* (Emmerich 2005) i no tinc notícia que se n'haja fet cap traducció catalana.

Hi ha molts punts de concomitància entre l'obra de Gibson i les visions d'Emmerich (Webb 2004), com ara la figura de Clàudia Proda — l'esposa de Pilaf—,²⁰ el protagonisme dels sentiments de Maria davant la passió de Jesús o algunes tècniques cinematogràfiques, que s'hi veien ja reflectides en l'estil detallat de la narració. Ara, tanmateix, vull centrar-me en un dels més evidents, que caracteritza la pel·lícula i que Gibson no ha volgut fer dependre de cap font concreta més que dels evangelis: la violència explícita i detalladament brutal, per damunt de la qual no té pressa a passar, com no la té la monja visionària.²¹

La brutalitat de la flagel·lació, habitual en l'art cristià medieval²² i quasi ni esmentada en els evangelis, es descriu amb profusió en les visions d'Emmerich (2005: 138-139), fins el punt que es poden llegir en paral·lel a la pel·lícula, com si fossen gairebé les acotacions del guió:

Estos hombres habían ya atado a esta columna y azotado hasta la muerte a algunos pobres condenados. Parecían bestias o demonios y estaban medio borrachos. Golpearon a Nuestro Señor con sus puños, y lo arrastraron con las cuerdas a pesar de que El se dejaba conducir sin resistencia; una vez en la columna, lo ataron brutalmente a ella [...]. El Santo de los Santos fue sujetado con violencia a la columna de los malhechores y dos de éstos, furiosos, comenzaron a flagelar su cuerpo sagrado desde la cabeza hasta los pies. Los látigos o varas que usaron primero parecían de madera blanca y flexible, o puede ser también que fueran nervios de buey o correas de cuero duro o blando.

El compromís d'Emmerich amb el detallisme la fa parar-se a descriure minuciosament la columna enmig de la narració de la flagel·lació i Gibson es limita a reconstruir-la tal qual per a la pel·lícula: «Esta columna estaba aislada y no servía de apoyo a ningún edificio. No era muy elevada, pues un hombre alto extendiendo el brazo hubiera podido tocar su parte superior. A media altura había insertados anillos y ganchos» (Emmerich 2005: 138-139).

La crueltat en augment de la flagel·lació en Gibson no respon sinó al seguiment fidel de l'estructura de l'episodi que en fa Emmerich, amb un segon moment en què es canvien els estris de tortura i la duresa dels assots comença a esguitar de sang els braços dels botxins: «La segunda pareja de verdugos empezó a azotar a Jesús con redoblada violencia. Usaban otro tipo de vara.

20. És un element apòcrif provinent de Nicodem (Mas i Vives 2001: 27) que ja és present en la representació de Divendres Sant de la Passió de Cervera (Duran & Duran 1994) i «que no trobem en les consuetes mallorquines ni en la *Passió Didot*, però que té força tradició en altres passions europees, com per exemple en el cicle de York angles» (Mas i Vives 2002: 259).

21. «Tiene suficiente tiempo disponible y no tiene prisa en quitarnos la imagen de Jesús su-friendo» (Villagrasa 2004).

22. «First appearing in the twelfth century in sculpture, by the thirteenth century the flagellation was represented in stained glass, wall paintings, and most commonly altars» (Griffiths 2007: 21).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

Eran de espino, con nudos y puntas. Sus golpes rasgaron toda la piel de Jesús, su sangre salpicó a cierta distancia y ellos se mancharon los brazos con ella» (Emmerich 2005: 140-141). Gibson no inclou aquesta segona flagel·lació com a tal, però, per respectar la seua font, fa que els botxins agafen els instruments de tortura que descriu Emmerich, sense que arriben a usar-los, per decidir-se, finalment, per unes «correas que tenían en las puntas unos garfios de hierro»:



És l'escena més comentada de la pel·lícula —no per ser la més violenta, sinó la primera que hi apareix en aquests termes—, el clímax de la flagel·lació, moment en el qual s'arranquen trossos de carn de Crist (Emmerich 2005: 141) amb els nous instruments de tortura:

Dos nuevos verdugos sustituyeron a los últimos mencionados. Estos pegaron a Jesús con correas que tenían en las puntas unos garfios de hierro, con los cuales le arrancaban la carne a cada golpe. ¡Ah!, ¿con qué palabras podría describirse este terrible y

JOSEP LLUÍS MARTOS

sobrecogedor espectáculo? Sin embargo, su rabia aún no estaba satisfecha; desataron a Jesús y lo ataron de nuevo a la columna, esta vez con la espalda vuelta hacia ella. No pudiéndose sostener, le pasaron cuerdas sobre el pecho, debajo de los brazos y por debajo de las rodillas, y le ataron las manos por detrás de la columna. Su mucha sangre y la piel destrozada cubrían su desnudez. Entonces se echaron sobre Él como perros furiosos. Uno de ellos le pegaba en la cara con una vara nueva. El cuerpo del Salvador era una sola llaga. Miraba a los verdugos con los ojos arrasados de sangre y parecía que les suplicara misericordia, pero la rabia de ellos se redoblabla y los gemidos de Jesús eran cada vez más débiles.



A partir d'aqueix moment, Crist es converteix en una criatura sagnant que, segons alguns, dificulta connectar amb la pel·lícula.²³ Els espectadors se senten incòmodes, sí, però això és perquè co-participen del dolor i de la passió; no estan desconnectats de la pel·lícula, sinó tot el contrari, deixen de ser simplement espectadors: «Este es, en mi opinión, uno de los mayores logros de la película: que, en el horror de la pasión, el amor brille con más fuerza que la sangre misma, y que aquel ante el cual uno ocultaría el rostro pueda ser contemplado con gratitud y amor» (Villagrasa 2004).

La flagel·lació ens prepara per a l'episodi de la corona d'espines incrustada amb una crueltat que no imaginem veient sois la iconografia estàtica de Crist. Té lloc en el pati interior del cos de guàrdia i depén també d'Emmerich.²⁴ Com

%

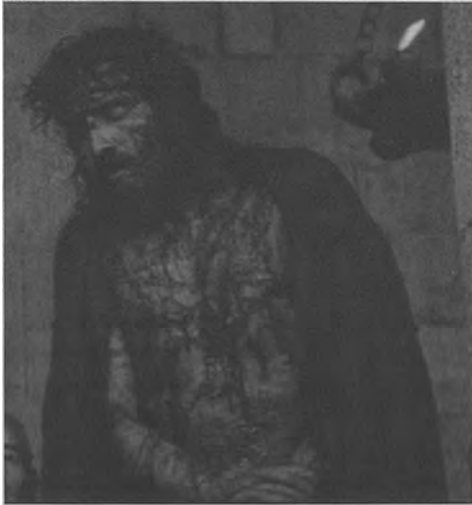
23. «For some viewers, the violence made it extremely hard to connect with the movie, since Christ was reduced, in the words of one viewer, to this "bloody creature"» (Griffiths 2007: 21).

24. «Lo arrastraron al asiento que le habían reparado y lo sentaron brutalmente en él; entonces, le ciñeron la corona de espinas en la cabeza y se la ataron fuertemente por detrás. Estaba hecha de tres varas de espino bien trenzadas, y la mayor parte de las puntas vueltas a propósito hacia

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

diu Gibson, una cosa és pintar un moment de la Passió i una altra bastant diferent és dramatitzar el misteri complet (Griffiths 2007: 22). L'Ecce Homo de Gibson, banyat en sang (Emmerich 2005: 147), tremola de dolor i aqueixos espasmes no es veuen en la pintura ni en l'escultura, com tampoc se senten les veus que li desitgen la crucifixió²⁵ amb una crueltat extrema i una humiliació a l'ésser humà de la qual ens fem co-partícips els espectadors:

Resultaba irreconocible a causa de la sangre que le cubría los ojos, la boca y la barba. Su cuerpo era pura llaga; andaba encorvado y temblando [...]. Era un espectáculo terrible y lastimoso y una exclamación de horror recorrió la multitud, seguida de un profundo silencio cuando El levantó su herida cabeza coronada de espinas y paseó su exhausta mirada sobre la excitada muchedumbre.



dentro. En cuanto se la ataron, le pusieron una caña en la mano; todo esto lo hicieron con una gravedad bufa, como si realmente lo coronasen rey. Le cogieron la caña de las manos y le pegaron con tanta violencia sobre la corona de espinas que los ojos del Salvador se llenaron de sangre. Se arrodillaron ante él y le hicieron burla, le escupieron la cara, y lo abofetearon gritándole: "¡Salve, rey de los judíos!". Después lo levantaron de su asiento, y luego volvieron a sentarlo en él con violencia. Es absolutamente imposible describir los ultrajes que perpetraron esos monstruos con forma humana. Jesús sufría una sed horrible a causa de la fiebre provocada por sus heridas; temblaba. Su carne estaba abierta hasta los huesos, su lengua contraída, sólo la sangre sagrada que caía de su cabeza refrescaba sus labios ardientes y entreabiertos. Esta espantosa escena duró media hora, mientras los soldados formados alrededor del pretorio seguían riendo e incitando a la perpetración de todavía mayores ultrajes» (Emmerich 2005: 146).

25. De la mateixa manera, destaca la confusió derivada dels crits dels qui veuen la flagel·lació, que en el film s'explota bastant bé: «De cuando en cuando los gritos del pueblo y de los fariseos llegaban como una ruidosa tempestad y cubrían sus quejidos llenos de dolor y de plegarias. Gritaban: "¡Mátalo! ¡Crucifícalo!"» (Emmerich 2005: 51). «La calle, poco antes de su fin, torcía a la izquierda; se ensanchaba un poco, e iniciaba una cuesta».

JOSEP LLUÍS MARTOS

El viacrucis gibsonià (Evans 2004), que no apareix en els evangelis més que per a l'episodi de Simó el Cirineu, ens dóna imatges d'un Jesús deformat pels cops com mai no ho havia estat en el cinema i, quan comencem a digerir quin grau de dolor deu estar patint, cau per primera vegada i es colpeja la cara de manera brutal contra les pedres;²⁶ Gibson relentitza la imatge, no vol que les nostres emocions no tinguem temps per a tensar-se, per a esclatar, per a remoure's pietosament en un acte d'empatia que faci valorar la mort de Crist com a salvació de la humanitat.

La violència va en augment i l'episodi del Gòlgota és una eclosió de crueltat (Evans 2004). Les mans i els peus clavats, amb la sang, que en surt a pressió i que esguita quasi literalment els espectadors, descrit per Emmerich (2005: 177-179) amb un detallisme que arriba a ser un clar precedent del naturalisme i del qual, com en l'episodi de la flagel·lació, és deutor fidel Mel Gibson, que no necessita imaginar l'escena davant tal explicitació i que es pot llegir en paral·lel a les imatges de la pel·lícula:

A continuación, tumbaron a Jesús sobre la cruz y extendiendo su brazo derecho sobre el madero derecho de la cruz, lo ataron fuertemente; uno de ellos puso la rodilla sobre el pecho sagrado, otro le abrió la mano, un tercero apoyó sobre la came un clavo gmeso y largo y lo clavó con un martillo de hierro. Un gemido suave y claro salió del pecho de Jesús, su sangre salpicó los brazos de sus verdugos. Los clavos eran muy largos, la cabeza chata y del ancho de una moneda; tenían tres caras, eran del grueso de un dedo pulgar; la punta sobresalía por detrás de la cruz. Después de haber clavado la mano derecha de Nuestro Señor, los verdugos vieron que la mano izquierda no llegaba al agujero que habían abierto. Entonces ataron una cuerda al brazo izquierdo de Jesús y tiraron de él con toda la fuerza hasta lograr que la mano coincidiera con el agujero. Esta brutal dislocación de sus brazos lo atormentó horriblemente, su pecho se levantó y sus piernas se contrajeron. Los esbirros se arrodillaron de nuevo sobre su cuerpo y hundieron otro clavo en la mano izquierda: los gemidos se oían en medio de los martillazos,

26. «Había por allí un acueducto subterráneo, que venía del monte de Sión. Antes de la subida había un hoyo que, cuando llovía, con frecuencia se llenaba de agua y lodo, por cuya razón habían puesto una piedra grande sobre él para facilitar el paso. Cuando Jesús llegó a ese sitio, ya no podía andar. Pero, como los verdugos tiraban de él y lo empujaban sin misericordia, se cayo a lo largo contra esta piedra, y la cruz cayó a su lado. Los verdugos se detuvieron, llenándolo de imprecaciones y pegándole. En vano Jesús tendía la mano para que lo ayudasen. "¡Ah! —exclamó—, pronto se acabará todo", y rogó por sus verdugos. Mas los fariseos gritaron: "Levantadlo, si no se nos morirá en las manos". A ambos lados del camino había mujeres llorando y niños asustados. Sostenido por un socorro sobrenatural, Jesús levantó la cabeza; y aquellos hombres atroces, en lugar de aliviar sus tormentos, le pusieron entonces la corona de espinas. Una vez lo hubieron puesto en pie, le cargaron de nuevo la cruz sobre los hombros y, a causa de la corona, con dolores infinitos, tuvo que leadear la cabeza para poder acomodar sobre su hombro el peso de la cruz» (Emmerich 2005: 160-161).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

pero no despertaron en los verdugos ninguna piedad. Los brazos de Jesús, extendidos, llegaban a cubrir completamente los brazos de la cruz [...]. Todo el cuerpo de Jesús se había contraído hacia la parte superior de la cruz por la violenta tensión que soportaban los brazos y sus rodillas se habían doblado. Los verdugos le extendieron las piernas de nuevo y se las ataron con cuerdas a la cruz, pero los pies no llegaban al pedazo de madera que habían colocado para sostenerlos. Entonces, llenos de furia, los unos querían hacer nuevos agujeros para los clavos de las manos, y así bajar el cuerpo, pues era difícil mover el pedazo de madera más arriba, mientras otros lanzaban imprecaciones contra Jesús. "No quiere estirarse, pero nosotros vamos a ayudarle". Entonces ataron una cuerda a su pie derecho y tiraron de él tan violentamente que lograron hacerlo llegar hasta el pedazo de madera. La dislocación fue tan espantosa que se oyó crujir el pecho de Jesús, y El exclamó: "Dios mío, Dios mío". Habían atado su pecho y sus brazos al madero para que el peso del cuerpo no arrancara las manos de los clavos. El padecimiento era insostenible. Ataron después el pie izquierdo sobre el derecho y lo taladraron aparte porque no coincidía con el otro y no podían clavarlos juntos. Cogieron un clavo más largo que los de las manos y lo clavaron con el martillo atravesando los pies y el pedazo de madera hasta el mástil de la cruz. Esta operación fue más dolorosa que todo lo demás, a causa de la dislocación antinatural de todo el cuerpo. Conté hasta treinta seis martillazos.



A més dels episodis dels claus i la llança clavada al costat,²⁷ el tracte brutal durant la crucifixió té dos moments que trenquen el cor dels espectadors.

27. «Los verdugos parecían dudar todavía de la muerte de Jesús, y el modo horrible en que habían quebrantado los miembros de los ladrones hacía temblar a las santas mujeres temiendo por el cuerpo del Salvador. Pero Casio, el oficial subalterno, un hombre de unos veinticinco años, cuyos ojos bizcos y sus nerviosas maneras habían provocado muchas veces la mofa de sus compañeros,

JOSEP LLUÍS MARTOS

El primer té lloc quan es gira de colp la creu cap avall per doblegar les puntes dels claus: aleshores, es para la respiració dels qui ho veiem, imaginant, durant tota l'el·lipsi que fa la creu, el colp brutal del cos de Crist contra el sòl i, quan això no ocorre i es queda suspès en l'aire, compartim el desgarrament provocat per la inèrcia de la caiguda. És un episodi original de Gibson, que incideix innecessàriament en la crucifixió de l'espectador, ja empaxat de sang i dolor.



fue súbitamente iluminado por la gracia y, a la vista de la ferocidad bárbara de los verdugos y la profunda pena de las santas mujeres, decidió aliviar la angustia de ellas demostrando que Jesús estaba verdaderamente muerto. La amabilidad de su corazón lo empujó a ello, pero, sin saberlo, iba a cumplir una profecía. Cogió su lanza y dirigió su caballo hacia el montículo donde estaba la cruz. Se detuvo entre ésta y la del buen ladrón y, cogiendo la lanza con las dos manos, la clavó con tanta fuerza en el costado derecho de Nuestro Señor que la punta atravesó su corazón y salió por el lado izquierdo del pecho. Al retirarla, salió de la herida un chorro de sangre y agua que mojó su cara como un río de salvación y de gracia. Se apeó, se arrodilló, se dio golpes en el pecho y confesó en voz alta su fe en Jesús» (Emmerich 2005: 207-208). La profecia a la qual es refereix Emmerich és aquesta: «En efecte, tot això va succeir perquè s'havia de complir allò que diu l'Escriptura: *No li han de trencar cap os*. I en un altre lloc l'Escriptura diu: *Miraran aquell que han traspasat*» (Jn 19, 36-37).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON



JOSEP LLUÍS MARTOS



Aquest passatge s'inspira en la descripció dels claus que travessen la creu, segons ens havia descrit Emmerich —«los clavos eran muy largos, la cabeza chata y del ancho de una moneda; tenían tres caras, eran del grueso de un dedo pulgar; la punta sobresalía por detrás de la cruz» (Emmerich 2005: 177)— i en l'episodi de què parlàvem fa un moment, quan la creu s'encaixa en el forat de la terra per plantar-la i el colp sacseja brutalment el cos de Crist (Emmerich 2005:180-181), l'efecte del qual duplica Gibson gratuïtament:

En cuanto Nuestro Señor estuvo clavado a los maderos, los esbirros ataron cuerdas a la parte superior de la cruz pasándolas por una anilla fijada en la parte posterior de la cruz, y con ellas unos alzaron la cruz, mientras otros la sostenían y otros empujaban el pie hasta el hoyo, en donde se hundió con todo su peso y un estremecimiento espantoso. Jesús dio un grito de dolor a causa de la sacudida, sus heridas se abrieron, su sangre corrió abundantemente y sus huesos dislocados chocaban unos con otros [...]. Cuando la cruz se hundió en el hoyo de la roca con gran estrépito, hubo un momento de silencio solemne; todo el mundo parecía penetrado de una sensación nueva y desconocida hasta entonces. El infierno mismo se estremeció de terror al sentir el golpe de la cruz hundiéndose en la tierra y redobló sus esfuerzos contra ella.

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON



En definitiva, aquesta violència a l'hora de narrar la Passió de Crist no és original de Gibson: en això i en molts altres aspectes, depèn amb massa fidelitat de les visions d'Anne Katherine Emmerich com per oblidar-la en els títols de crèdit de la pel·lícula. La crítica cinematogràfica ha assenyalat aquesta font des del moment d'estrena de la pel·lícula, a partir de la qual repasse el tractament de la violència que s'hi fa per evidenciar-ne l'alt grau de dependència gibsoniana i el caràcter *protocinemàtic* de les visions d'Emmerich. La modernitat de *The Passion of the Christ* radica, però, en el fet de traslladar al cinema el que havia estat habitual en la literatura, en els espectacles teatrals, en la pintura i en l'escultura. L'art plàstica no permetia el moviment, però sí l'espectacle teatral i, així, aquest grau de violència, que encara és viu en representacions de la Passió a Filipines o a Hispanoamèrica, caracteritza alguns drames medievals²⁸

28. «The return of a Gothic fascination with graphic violence in Gibson's version of *The Passion* is also considered, along with the representation of religious iconography as a form of spectacle that is both performative and immersive» (Griffiths 2007: 5).

JOSEP LLUÍS MARTOS

—com ara el *Misteri de la Santa Hòstia* de Metz (1513)—,²⁹ l'estètica dels quals, probablement per via indirecta, sura en l'obra d'art gibsoniana.

JOSEP LLUÍS MARTOS
Universitat d'Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BAUGH, L. (1997), *Imagining the Divine: Jesus and Christ-Like Figures in Film*, Kansas City, Sheed.
- BERMÚDEZ, Alejandro (2003), «*La Pasión*: entrevista a Mel Gibson y a Jim Caviezel». [En <<http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=1086>>, data de consulta: 28 de juny de 2008.]
- [BÍBLIA] (1996), *Bíblia Valenciana. Traducció interconfessional*, Castelló de la Plana, Saó.
- BLASI BIRBE, Ferran & J. M. CAPARRÓS LERA (1999), «Aproximación crítica a dos películas heterodoxas: *Je vous salue, Marie* (1984), de Jean-Luc Godard, y *The Last Temptation of Christ* (1988), de Martin Scorsese», en *Actas del iv Congreso Internacional de la S.I.T.A.*, 2, Còrdova, Cajasur, pp. 687-701.
- (2004), «*The Passion of the Christ*, de Mel Gibson», *Temes d'Avui*, 16 (2n semestre), pp. 57-70.
- BRUNSTAD, P. O. (2001), «Jesus in Hollywood: The Cinematic Jesus in a Christological and Contemporary Perspective», *Studies Theologica*, 55, pp. 145-156.
- CLAVERAS I PÉREZ, Montserrat (1993), «Introducció a la iconografia de Jesucrist a través del cinema», Barcelona, Universitat de Barcelona. [Tesi de llicenciatura.]
- Duran, Agustí & Eulàlia Duran, eds. (1984), *La Passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial («Biblioteca Torres Amat», Nova etapa, 1).
- EIGO, F. A. (1991), *Imaging Christ: Politics, Art, Spirituality*, Villanova, Villanova University Press.
- EMMERICH, Ana Catalina (2005), *La amarga Pasión de Cristo*, Barcelona, Editorial Planeta («Booket», 9055).

29. «Gibson was clearly not the first producer of a Passion play to rely upon special effects to generate shock, empathy, anger, and a twinge of pleasure in the spectator. He was most certainly not the first to promote the idea that "bloodshed and belief went hand in hand (or hand in fist) with graphic, spectacular violence". The profusion of blood in *The Passion* would therefore have not been at all out of place in the *Mistère de la Sainte Hostie* held in Metz, France, in 1513, during which, as one contemporaneous spectator tells us, "there emerged a great deal of blood... until the whole center stage glistened with blood and the whole place was full of blood... And all this was accomplished by devices and hidden places» (Griffiths 2007: 24).

LA VIOLENCIA EN *THE PASSION OF THE CHRIST* DE MEL GIBSON

- EVANS, Craig A. (2004), «The Procession and the Crucifixion», dins Katherine E. CORLEY i Robert L. WEBB (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ*, Londres / Nova York, Continuum, pp. 128-137.
- HARTL, John (2004), «"Passion of the Christ" Creates Passionate Divide», *The Houston Chronicle*, 25, p. 8.
- GIBSON, Mel (2004), «Forward» dins Jim BOLTON (ed.), *The Passion: Photography from the Movie «The Passion of the Christ»*, Wheaton IL, Tyndale House.
- GRIFFITHS, Alison (2007), «The Revered Gaze: The Medieval Imaginary of Mel Gibson's *The Passion of the Christ*», *Cinema Journal*, ¿fill (Winter), pp. 3-39-
- KINNARD, R & T. DAVIS (1992), *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*, Secaucus / New Jersey, Carol Publications.
- MAS I VIVES, Joan (2001), «El teatre religiós del segle xvi», dins Albert ROSSICH, Antoni SERRA CAMPINS i Pep VALSALOBRE (eds.), *El teatre català dels orígens al segle xvm. Actes del 11 Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: «Teatre Català Antic»*. Girona, 6 al 9 de juliol 1998, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 17-33.
- MAS I VIVES, Joan (2002), «Tipologia de les Passions catalanes del segle xvi», en *La mort corn a personatge, l'assumpció corn a tema. Actes del Seminari celebrat del 29 al 31 d'octubre de 2000 amb motiu del VI Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx (Elx, 25 d'octubre a Vi de novembre de 2000)*, Elx, Patronat de Cultura d'Elx, pp. 233-275.
- MASSIP, Francese (2007), *Història del teatre català, 1. Dels orígens a 1800*, Tarragona, Aróla Editors.
- MESSORI, Vittorio (2004), «Lo que Gibson buscaba con *La Pasión*, lo ha conseguido: golpea», [<http://www.aciprensa.com/reportajes/messori.htm>] [data de consulta: 15 de juny de 2008>.]
- PEÑA FERNÁNDEZ, FRANCISCO (2000), «"Evangelios apócrifos contemporáneos": novelados, revelados y encontrados», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 5, pp. 217-246.
- PRADA, Juan Manuel de (2004a), «*La Pasión* de Mei Gibson», *ABC* (28 de febrer). [http://www.solidaridad.net/articulo1257_enesp.htm>, data de consulta: 26 de juny de 2008.]
- (2004b), «*La Pasión* de Mei Gibson», *ABC. Especiales* (18 de juny). [<http://www.abc.es/especiales/index.asp?cid=8365>>, data de consulta: 26 de juny de 2008.]
- STERN, R. C. et alii (1999), *Savior on the Silver Screen*, Nova York, Paulist Press.
- TATUM, W. Barnes (1997), *Jesus at the Movies: A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa-Califòrnia, Polebridge Press.
- (2004), «*The Passion* in the History of Jesus Films», dins Katherine E. CORLEY i Robert L. WEBB (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ*, Londres / Nova York, Continuum, pp. 140-150.
- VILLAGRASA, Jesús (2004), «*La Pasión* de Cristo y Mei Gibson. El arte y el artista cristianos», [<http://www.aciprensa.com/reportajes/villagrasa.htm>>, data de consulta: 15 de juny de 2008.]

JOSEP LLUÍS MARTOS

- WEBB, Robert L. (2004), «*The Passion and the Influence of Emmerich's The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ*», dins Kathleen E. CORLEY i Robert L. WEBB (eds.), *Jesus and Mel Gibson's The Passion of the Christ*, Londres-Nova York, Continuum, pp. 160-172.
- [ZENIT] (2003), «Mel Gibson narra la mayor historia jamás contada. El actor y director cuenta en exclusiva a Zenit el rodaje de *La Pasión*» (6 de març). [<http://www.solidaridad.net/vernoticia.asp?noticia=983>], data de consulta: 26 de juny de 2008.].