

Cid, Adriana C.

*Libertad en tensión; De dioses y de hombres, de
Xavier Beauvois*

V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología, 2013
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana C. "Libertad en tensión; De dioses y de hombres, de Xavier Beauvois" [en línea]. Jornadas Diálogos : Literatura, Estética y Teología. La libertad del Espíritu, V, 17-19 septiembre 2013. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/libertad-tension-dioses-hombres.pdf> [Fecha de consulta:]

Libertad en tensión; *De dioses y de hombres*, de Xavier Beauvois

Adriana C. Cid
UCA / USAL

“El ego, despojado de su subjetividad burlona e imperialista por el trauma de la persecución, se ve reducido al ‘heme aquí’ bíblico como testigo del Infinito. [...] Existe el testimonio solo del Infinito. [...] Es mediante la voz del testigo que se glorifica la gloria del Infinito.”

Emmanuel Levinas

Introducción

Basada en un hecho real, la película del director francés Xavier Beauvois no solo obtuvo el Gran Premio del Jurado del Festival de Cannes del año 2010, sino que, estrenada en Alemania, se convirtió en éxito de taquilla en toda Europa.

Ocho monjes trapenses, pertenecientes al monasterio de Tibhirine, enclavado en el macizo montañoso del Atlas, en Argelia, son los protagonistas inusuales de este film.

En medio de los horrores de una guerra civil que se extendió, en el país africano, por algo más de una década, de 1991 a 2002, los monjes se enfrentan al dilema de permanecer allí o emigrar, ya a Francia, su lugar de origen, ya a Marruecos, donde funcionaba a la sazón, el monasterio gemelo de Fez como casa anexa. Pese a que las autoridades gubernamentales argelinas y el mismo ejército los instan a partir, ellos optan por quedarse en el Atlas, junto a los aldeanos de Tibhirine. A pocos días de tomada la decisión, el monasterio es asaltado y seis de los ocho religiosos, además del hermano Bruno, huésped, perteneciente a la comunidad de Fez, son secuestrados y ejecutados por activistas radicalizados, en circunstancias que aun hoy no se conocen con exactitud.¹

¹ Las fuentes más fidedignas indican que los monjes fueron raptados durante la noche del 26 al 27 de marzo de 1996 y ejecutados (degollados), casi dos meses después, en la mañana del martes 21 de mayo del mismo año. El 2 de junio, se celebraron las exequias fúnebres en la Basílica de Nuestra Señora de África, y el 4 de junio, los monjes fueron sepultados, conforme a la voluntad de sus familias y de la orden benedictina-cisterciense, en el predio del Monasterio de Nuestra Señora del Atlas. De los rituales

En una magnífica conjunción de drama y poesía, sin apelar a reduccionismos históricos ni a golpes bajos, el realizador francés narra en clave cinematográfica esta situación límite, que pone el acento en la libertad humana en máxima tensión.²

En esta exposición intentaré abordar dicha problemática y explorar los recursos de los que se vale Beauvois para articularla.

El concepto de libertad en tensión y su plasmación

A lo largo de todo el film, se percibe un concepto de libertad problemático, al que he denominado “libertad en tensión”. Allí se presenta a la libertad como condición valiosísima del ser humano, pero no como algo acabado y otorgado de manera predeterminada y definitiva, sino más bien como proceso arduo de apropiación, como trabajo de conquista. La película de Beauvois nos confronta, como espectadores, con un concepto que evoca la “difícil libertad” postulada por Emmanuel Levinas, pensador al que he recurrido para el epígrafe de este trabajo. Se trata de una libertad entendida como *kénosis*, precedida de instancias de discernimiento y oración, de una libertad moldeada y amasada, de una libertad que exige la generación de un espacio interior, tanto como la renuncia al ego y el descanso en el Espíritu.

Me interesa particularmente subrayar las coincidencias con el pensamiento de Levinas, ya que no son casuales. Durante los últimos tres años de su vida y hasta poco antes de su martirio, Christophe Lebreton, uno de los monjes del Atlas, llevó un diario personal, que – como señala uno de los editores – “nos permite seguir día a día lo que

funerarios, participó un reducido séquito, debido a estrictas órdenes de seguridad dispuestas por las autoridades argelinas.

Para una información más detallada sobre las distintas hipótesis que circulan en torno al secuestro y muerte de los hermanos del Monasterio del Atlas, puede consultarse el volumen *I sette uomini di Dio*, de Bernardo Olivera, quien fuera, en el momento de los trágicos hechos, Abad General de la Orden Cisterciense de la Estricta Observancia (Trapense), a la que pertenecían los monjes.

² Me parece importante aclarar que la película del director francés no responde al género documental, sino que constituye más bien una ficcionalización de hechos históricos. En este sentido, la trama argumental del film no se corresponde en todos sus detalles con la realidad histórica referencial, aunque arroja – en mi opinión – una mirada respetuosa sobre ella.

ha vivido no solamente Christophe, sino toda la comunidad de Tibhirine durante este período tan lleno de acontecimientos trágicos.” (Lebreton 6)

Resulta llamativa una de las últimas entradas del diario, correspondiente al domingo 18 de febrero de 1996. Allí comenta Christophe:

Vuelvo a leer notas sobre Emmanuel Levinas. “Yo diría que el sujeto que dice ‘Heme aquí’ es testigo del Infinito. Por este testimonio, [...] se realiza la revelación del Infinito. Por este testimonio es glorificada la gloria misma del Infinito. El testigo sostiene lo dicho por él.” (Lebreton 248)

Con estas palabras concluye la entrada, que, por lo demás, es muy breve. Las citadas reflexiones en pos del pensamiento de Levinas no solo revelan hasta qué punto los monjes eran conscientes de su opción y de las consecuencias de la misma,³ sino que ponen de manifiesto la intensidad del trabajo interior hasta llegar a la depuración total de la última entrada: “19 de marzo. San José. [...] Salmo 100. ¡Cuándo vendrás a mí!... Caminaré con un corazón perfecto.” (Lebreton 253).

Sin duda, en tanto lectores, el carácter profético del diario nos estremece, pero surge el interrogante: ¿cómo articular en lenguaje fílmico, este camino hacia el *fiat* mariano último y definitivo; cómo traducir en imágenes, esta libertad en máxima tensión? Las diferencias de lenguajes resultan innegables. Lejos estamos en el cine, del estilo intimista de un diario, al igual que de un discurso filosófico de corte especulativo al modo de Levinas. Tampoco es posible asimilar el discurso cinematográfico, a otros discursos artísticos, como el narrativo o el teatral. Mientras el discurso literario reposa en la narración y el teatro apela a diálogo y monólogo de los personajes, el cine prefiere la composición icónica o – en términos de André Gaudreault – la mostración. Si bien el

³ Bernardo Olivera – como se ha mencionado, Abad General de la Orden Trapense entre 1990 y 2008,- testimonia que en varias cartas que se han conservado de los monjes, se observa que ellos tenían presente la posibilidad cierta del martirio. Incluso el Padre Christian repetía una plegaria a modo de letanía: “Signore, disarmame e disarmaloro” (Olivera 25).

lenguaje fílmico no renuncia a diálogos o a monólogos, prevalece en él sin embargo, la plasmación del relato en imágenes, y no en códigos lingüísticos.

Con trazos seguros de cineasta, que busca inscribirse en la tradición de Carl Theodor Dreyer, Andrei Tarkowski y Philipp Gröning, entre otros consagrados realizadores, también Beauvois apela aquí a la fuerza del lenguaje icónico para dar cuenta del “heme aquí” bíblico de estos testigos del Infinito.

Si bien el director francés se vale de diversas estrategias para poner de manifiesto las tensiones, considero que recurre al claroscuro como estilema central.

Postulo el concepto de claroscuro en un sentido amplio, es decir sin restringirlo al campo de lo lumínico, sino extendiéndolo también al ámbito de lo compositivo. Formulado en otros términos, el contraste entre luces y sombras no abarca solo el tratamiento lumínico, sino que se expresa en el nivel paratextual tanto en el título como en el epígrafe del film, en paralelismos de escenas que configuran un juego de redundancias y contrapuntos, en la alternancia de estatismo y dinamismo, de espacios abiertos y cerrados, de monasterio y aldea, de cristianismo e Islam...

Propongo entonces abordar esta película desde la singular dominancia del claroscuro, como clave cifrada para un momento humano de máxima tensión.

El claroscuro en el paratexto

El film se abre, alternando la convención de créditos en caracteres blancos sobre pantalla en negro, con la modalidad menos tradicional de sobreimpresión de créditos en escenas ambientadas en los espacios de la diégesis; en este caso, en el Monasterio de Nuestra Señora del Atlas.⁴ Podría afirmarse que esta dualidad de presentación constituye uno de los primeros claroscuros de la película.

⁴ Por razones obvias de seguridad, la película no fue filmada en Algeria, sino en Marruecos. Por tanto los espacios que allí aparecen no se corresponden con los de la realidad histórica referencial.

Sobre pantalla en negro y con vaciado de sonido, se lee el título original en francés, con el correspondiente subtítulo en español para nosotros, *De dioses y de hombres*. Si como advierte Gérard Genette, el paratexto orienta la comprensión del texto, la polisemia de este sintagma sugiere múltiples tensiones. En una primera instancia, se observa el contraste casi antitético entre ambos sustantivos, “dioses” y “hombres”, pero el plural – sobre todo, en “dioses” – invita a seguir explorando. ¿Qué variedad de dioses alberga esa forma plural? Y, continuando con el paralelismo, ¿a qué hombres refiere el paratexto?

Al promediar el film parece quedar respondido el primer interrogante, cuando el prior del Monasterio, el Padre Christian, con lucidez estremecedora, manifiesta que el grupo extremista que los ha tomado de rehenes encarna una caricatura del Islam y no su verdadera imagen. Agrega además que él se niega a aceptar como válida esa caricatura.⁵ Detrás de tales pensamientos se percibe, tácita, la pregunta por las causas de la guerra y la violencia. ¿En nombre de qué falsos dioses se cometen las atrocidades a las que asistimos como espectadores de cine? ¿En nombre de qué falsos dioses se busca justificar una guerra, cualquiera sea?

Asimismo, el trato armónico y fluido que reina entre los hermanos benedictinos y los aldeanos de Tibhirine desnuda como falacia la pretendida antinomia cristianismo/Islam, falacia que conduce a enfrentamientos no solo absurdos y estériles, sino por sobre todo, opuestos a los designios de Dios. Desde esta perspectiva, el desarrollo del film parecería impugnar un plural impropio: los dioses en plural no son

⁵ Este diálogo cinematográfico recoge el pensamiento del Padre Christian, consignado por escrito en su *Testamento espiritual*. Cito algunos pasajes: “Conozco el desprecio con el que se ha llegado a rodear a los argelinos globalmente considerados. Conozco igualmente las caricaturas del Islam que alienta cierto islamismo. Es demasiado fácil tranquilizar la conciencia identificando esta vía religiosa con los integristas de sus extremistas. Argelia y el Islam, para mí, son otra cosa; son un cuerpo y un alma.” Y concluye: “Y a ti también, amigo del último instante, que no habrás sabido lo que hacías. Sí; también para ti quiero este gracias y este ‘a-Dios’ por ti previsto. Y que se nos conceda reencontrarnos, ladrones felices, en el paraíso, si así lo quiere Dios, Padre nuestro, tuyo y mío. Amén. Insh’allah.” *Testamento espiritual del Padre Christian-Marie Chergé* (disponible en línea).

más que falsos dioses, proyecciones del ser humano para justificar los fanatismos o – continuando con la imagen del claroscuro – para no lidiar con la propia sombra no asumida.

Sin embargo, cabría otra lectura del sustantivo “dioses”, en un sentido metafórico, que no excluye a la primera, sino que la complementa. Si como afirma Levinas, “por el trauma de la persecución”, el ser humano es capaz de despojarse de las capas del ego, este vaciamiento de sí dejaría al descubierto su divinidad, ese estar hecho a imagen y semejanza, que constituye su esencia más pura. Los monjes del Monasterio del Atlas, en tanto testigos del Infinito, son hombres revestidos de divinidad.

La pregunta por el sustantivo “hombres” presenta menor grado de complejidad; sin embargo, aun así, posee carácter polisémico. Por un lado el término “hombres” podría referirse a personajes concretos, a los protagonistas de la película, es decir a los hermanos del monasterio argelino. Y ciertamente es así. Sin embargo, desde el comienzo del film, se muestra a estos mártires contemporáneos amalgamados con la gente del pueblo de Tibhirine, como anticipando que estarán junto a ellos hasta el final. Escenas de gran sencillez, teñidas – incluso – de color local, que recrean la vida cotidiana de los monjes y de los aldeanos, se espigan a lo largo de la película con sutil gesto poético: un racimo de ancianos y mujeres con sus niños hablan en tono susurrante, mientras aguardan en la antesala de la enfermería a ser atendidos por el Hermano Luc; en una mezquita y, luego, en una casa pueblerina, los monjes, entremezclados con sus amigos musulmanes, participan de un festejo religioso islámico; el puesto de venta de miel de los benedictinos integra un conjunto colorido, intercalado como uno más, en el mercado del pueblo.⁶

⁶ Estas escenas fílmicas tienen su correlato en diversos pasajes del diario de Christophe. Lo advierte muy bien Mirella Susini, joven estudiosa italiana de Literatura y Teología, quien, al analizar los textos del hermano trapense, concluye: “In qualche modo, la storia di Christophe, del monastero dell’Atlas e del popolo algerino stanno convergendo fino a diventare un’unica storia da trascrivere, da narrare. Ai piedi

Los hombres, entonces, no son solo los monjes, aunque ellos adquieran relieve protagónico, sino que el film articula un claroscuro entre los hermanos trapenses y los habitantes de la aldea, siempre en interdependencia y contacto fluido entre sí.

Pero la película va más allá y concede espacio también bajo el concepto de “hombres”, a los terroristas islámicos, presentados no en un recorte maniqueo reduccionista, sino desde una mirada plena de matices, como cuando el Padre Christian reza, sin poder contener las lágrimas, ante el cadáver desfigurado de uno de los líderes extremistas.

Por otra parte, también el gobierno corrupto de Argelia y su ejército brutal podrían ser comprendidos dentro del término “hombres”, dando cabida - una vez más - a una amplia gama de claroscuros.⁷

Por último, cuando “hombres” se opone a “dioses”, como en este caso del título de la película, cobra fuerza la debilidad que el primero de los vocablos connota. Ser hombre implica ser débil, tanto en lo cotidiano, como en situaciones límites. Ninguno de los monjes se regodea en la idea del martirio. Un diálogo entre el Padre Christophe y el Padre Christian, entablado en un paseo al aire libre, en momentos de sentirse rodeados por la violencia de la guerra civil y la posibilidad cierta de un martirio inminente, resulta elocuente en este sentido:

Christophe: Duermo mal, pensando en la vida, en mis decisiones. Morir por la fe, morir aquí y ahora, ¿tiene algún sentido? No lo sé. Me vuelvo loco.

Christian: Recuerda, tu vida ya la has dado a Jesucristo.

della croce egli trova anche un popolo, non cristiano, ma amato ugualmente da colui che è venuto a formare, dei due, un popolo solo.” (Susini 135)

⁷ Resulta oportuno advertir que la presentación del film se corresponde con la actitud de los hermanos trapenses para con los terroristas y las fuerzas armadas que los combatían. Recuerda el Abad General Bernardo Olivera que se trataba de una fraternidad vivida “fino all’estremo”, que se manifestaba incluso en el modo de nombrar a cada uno de los grupos. A los primeros los llamaban “nuestros hermanos de la montaña”, y a los segundos, “nuestros hermanos de la llanura” (Olivera 18).

Christophe: No sé si es cierto. Rezo y no oigo nada. No entiendo. ¿Por qué ser mártir?

Christian: Somos mártires de amor, de fidelidad. Hasta el final intentaremos evitarlo. El amor perdura para todos.

Este diálogo, que – como espectadores – nos traspasa, termina en un abrazo entrañable y en llanto apenas contenido. Una vez más, el diario de Christophe presenta paralelismos con las escenas fílmicas. Sobre fines de 1993, mientras realiza una limpieza de papeles, el monje se detiene en unas palabras de Bernard Ronze que luego consignará en sus cuadernos:

30 de diciembre de 1993. Entre tantos papeles a quemar, uno atrae mis ojos. Tiene escrito [un pensamiento de Bernard Ronze]: “no el exceso del héroe que se embriaga de sí mismo y queda encerrado como nunca en el orgullo tras su última exaltación, sino el del santo, que, liberándose de sí mismo, trepa las cumbres más altas a medida que desciende por la humildad más profunda.” (Lebreton 45)

Pareciera que también estas palabras encuentran resonancia en el modo de decir cinematográfico. El realizador francés nos va trazando un camino como espectadores. Por medio de un *crescendo* dramático, asistimos al gesto de máxima libertad de esta comunidad trapense, cuando los vemos renunciar a la exaltación del héroe para hundirse en la *kénosis* del martirio.

A continuación del título se proyecta, sobre un paisaje de montañas, un fragmento del Salmo 81, que funciona como epígrafe del texto fílmico y recupera la tensión encerrada en la expresión “De dioses y de hombres”, al reproducir – incluso - similares componentes: “Vosotros sois dioses, hijos del Altísimo, pero como hombres moriréis, como cualquier príncipe caeréis.”

El primer componente, “dioses”, está aquí enfatizado por la aposición “hijos del Altísimo”, que no solo aclara, sino que exalta y enaltece. Sin embargo la conjunción adversativa “pero” abre la paradoja del símil: “como hombres moriréis”, e instala a esos “hijos del Altísimo” en su finitud y sus límites, en su humanidad más descarnada.

En este claroscuro inicial y desde él, se desplegará todo el film.

El claroscuro lumínico

A diferencia de ciertas películas que recurren a un tratamiento lumínico neutro y sin estridencias con una intención “realista”, y de otras que – en la línea del cine clásico de Hollywood - optan por la luz brillante, exaltando colores, vestuario, decoración, contornos,⁸ *De dioses y de hombres* define desde el comienzo una iluminación subrayada basada en el claroscuro. Lotte Eisner solía llamar a esta modalidad lumínica “estilo Rembrandt”, y técnicamente se la conoce como iluminación en tono bajo o en *low key*, ya que se la opone a la de tono alto o *high key*. El investigador argentino Eduardo Russo aclara sus orígenes y sus efectos:

Explorado en los años '20 [del siglo pasado] por el inigualable Friedrich Murnau, [...] el tono bajo consiste en el mantenimiento de importantes zonas de sombra en la pantalla, cruzadas por algunas fuentes luminosas que las más de las veces son laterales. [...] El tono bajo permite generar efectos de claroscuro que remiten directamente al universo visual de un Rembrandt o a los pintores *tenebrosi* del manierismo. (Russo 260)

Si bien actualmente, se apela a este tipo de iluminación para ambientar el policial negro o el cine de terror “generando atmósferas tenebrosas” (Russo 260), esta

⁸ La iluminación brillante es también denominada iluminación en tono alto o en *high key*. El especialista Eduardo Russo explica: “La iluminación en *high key*, o de luz principal alta, fue la dominante durante la mayor parte del cine clásico de Hollywood. Abre las puertas al uso más espectacular del color en su remoción de todo sector oscuro de la pantalla, por medio de una iluminación brillante. Es la luz típica de las comedias, los musicales, del *western* en su período formativo y del melodrama en sus versiones de *Technicolor*, [...] dando la primacía a lo cromático sobre los efectos de luz y sombra.” (Russo 259)

concepción lumínica también resulta adecuada para sugerir la tensión interna de los personajes y enfatizar así, el efecto dramático, como sucede en este caso.

En *De dioses y de hombres*, no solo se alternan en montaje yuxtapuesto con transición de corte seco, escenas diurnas y nocturnas, sino también espacios luminosos, con otros, en penumbras. Mediante pequeños focos de luz, como cirios de carácter litúrgico o de uso cotidiano, lámparas de escritorio y haces de luz que se filtran por vitrales y ventanas, Beauvois construye un *image system* que, entramado en el estatismo de la cámara fija, evoca en el espectador la contemplación de una pintura barroca.⁹ Entre las numerosas escenas que descansan sobre este recurso lumínico, baste recordar – de manera paradigmática – la del pesebre, durante la celebración navideña en la capilla. Luego de registrar a los monjes, de pie, reunidos en el templo para la misa de Gallo, la cámara se detiene en un plano detalle del Nacimiento, cuyas imágenes están totalmente rodeadas de cirios e inundadas en su luz. Sin duda esta estampa trasciende el plano diegético del ritual navideño, para adquirir relieve simbólico.

Me interesaría volver ahora sobre las similitudes de extensos segmentos del film, con el imaginario y la estética de un lienzo barroco. Sin duda no es casual que, en una de las secuencias de mayor intimismo dramático de la película, se acuda a una reproducción de *Cristo atado a la columna*, de Caravaggio, sobre la que el fatigado Hermano Luc recuesta su cabeza. Quisiera detenerme aquí unos instantes.

El arte barroco posee un importante reservorio de Flagelaciones, escenas de la Pasión y Crucifixiones de Cristo trabajadas en base al claroscuro. La elección del óleo de Caravaggio implica entonces una selección, una opción entre tantas, cuyas razones deberían indagarse para ponderar mejor su significación. El artista italiano no solo dio lugar a una escuela – conocida como tenebrista o caravaggismo -, sino que se distinguió

⁹ Tomo el concepto de *image system* del investigador italiano Armando Fumagalli. Se trata de una microestrategia narrativa cinematográfica que consiste en la mostración de objetos en diferentes momentos y contextos, a los que se asigna carácter simbólico. (Fumagalli 98)

por sus imágenes descarnadamente naturalistas, acompañadas de violentos contrastes lumínicos, que generaron rechazo e incluso escándalo en su época.¹⁰ En esta escena de la Pasión, de imágenes poderosas, moldeadas a partir del dinamismo de puntos de fuga y la tensión expresiva de rostros y gestos, Caravaggio, prescindiendo de las convenciones del decoro, expone en toda su crudeza el motivo de este momento del *Via Crucis*. Una luz blanca hiriente sobre el cuerpo semi-desmoronado de Cristo reclama la mirada del espectador estremecido. Emergiendo de las sombras, con gestos de violencia, las figuras de los flageladores avanzan, de manera ominosa, sobre Jesús. La atmósfera agobiante, que asfixia al espectador, se acentúa además con la ausencia de un espacio vacío que pueda oficiar de fondo de contraste, ya que el lienzo está ocupado casi en su totalidad por las figuras humanas.¹¹ En síntesis, a un tema recurrente en la pintura del 1600, Caravaggio le imprime su sello singular, al diseñar la contrafigura del Cristo hierático y distante en su divinidad y ofrecer, en toda su humanidad, al Cristo sufriente y ultrajado.

Podría afirmarse entonces, que esta pintura de exacerbados claroscuros, hábilmente dispuesta en el montaje ya promediando el film, funciona como magnífica puesta en abismo del destino de los monjes. Apelando a la contundencia de la imagen

¹⁰ Como sostiene Ernst Gombrich, las pinturas de Caravaggio resultaban chocantes para la gente devota, que las consideraba irreverentes y casi ultrajantes (Gombrich 319). A modo de ejemplo, se puede recordar su *San Mateo con el Ángel*, que llegó hasta nosotros en dos versiones bastante distintas. La primera plantea un contraste entre los rasgos adolescentes del ángel y la actitud de agobio y desconcierto de un San Mateo que apenas atina a sostener un libro demasiado pesado, en el que – se supone – debería escribir el Evangelio. La expresión de inseguridad en el rostro, una cabeza calva sin la tradicional aureola, su frente arrugada, la torpeza del gesto y los pies llenos de polvo, son decodificados como signos irreverentes e impropios de una pintura religiosa. Por este motivo, el lienzo le fue devuelto con el encargo de realizar una segunda versión, sin duda más decorosa para la concepción de la época (cfr. Gombrich 22-23).

¹¹ Gombrich reflexiona sobre las pinturas de temática religiosa del pintor italiano: “Caravaggio debió leer la Biblia una y otra vez [...] e hizo todo lo posible para que los personajes de los textos antiguos parecieran reales y tangibles. Incluso su modo de manejar la luz y la sombra colaboró a este fin; la luz, en sus cuadros, no hace parecer más suaves y graciosos los cuerpos, sino que es dura y casi cegadora en su contraste con las sombras profundas, haciendo que el conjunto de la escena resalte con una inquebrantable honradez que pocos de sus contemporáneos podían apreciar, pero de efectos decisivos sobre los artistas posteriores.” (Gombrich 320-321)

del Hermano Luc contra el cuadro de esta escena de la Pasión de Cristo, Beauvois sugiere la proximidad del martirio para, a la vez, en un hallazgo genial, resolver en elipsis el desenlace sangriento, que el espectador conoce, pero al que no asistirá.

El claroscuro compositivo

Si – como se ha expuesto - decidimos ampliar el concepto de claroscuro también al ámbito de lo compositivo, se impone la pregunta por la modalidad de plasmación.

En una aproximación de corte general, podría postularse que el claroscuro compositivo se sustenta sobre el núcleo medular cosmos/caos o espacio sagrado/espacio profano. Al monasterio y a la vida cotidiana de los monjes, estructurada sobre el lema benedictino “*ora et labora*”, se oponen la guerra civil y la violencia, que acechan en las calles, en el mercado, en las carreteras, y que acabarán irrumpiendo en el monasterio mismo.

Las palabras que el prior dirige a un grupo de extremistas islámicos que pretende intimidarlos trazan con claridad la línea que separa ambas espacialidades: “Las armas aquí están prohibidas. Esta es casa de paz y de oración.” Sin embargo, esta diferencia irreconciliable ya había sido configurada desde el inicio del film, de manera más eminentemente cinematográfica si cabe, es decir mediante la conjunción de banda visual y banda sonora.

El primer sonido que registramos como espectadores, a continuación del poco convencional – y, en consecuencia, desconcertante – vaciado de sonido de los créditos iniciales, es un tañido de campanas que nos introduce de lleno en un espacio sacro. En referencia a la campana, afirma Juan Cirlot en su *Diccionario de símbolos*: “Su sonido es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra. Por su forma, tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo.” (Cirlot 124) No es casual entonces, que el

sonido de campanas, junto con el canto litúrgico e – incluso – con el silencio, constituya una de las dominancias del universo acústico del film.

Pero en esta estética compositiva de claroscuros, los trazos de sombras no pueden estar ausentes. A los sonidos del ámbito sagrado, entonces, que, como espectadores, nos mantienen suspendidos entre el cielo y la tierra - para seguir con la imagen de Cirlot –, se oponen no solo voces humanas, sino también, por sobre todo, ruidos de helicópteros, de metralletas, de motores de vehículos militares, de estridentes golpes de puño y de bastones descargados sobre portones y puertas, etc.

Por su parte, el relato visual afianza la información que se brinda al espectador mediante las imágenes acústicas y enfatiza la tensión entre la armonía del monasterio y el desorden violento del entorno.

En las escenas del monasterio, largos planos de cámara fija confieren a la acción una mezcla de estatismo y *tempo* lento para sugerir un ámbito de recogimiento y serenidad. El recurso de la cámara fija posee además, un efecto adicional: al detener el movimiento, el flujo temporal se quiebra, y el espectador puede así, pasar del *chrónos* – o tiempo cronológico – al *kairós* – o tiempo de la gracia -.

La organización simétrica de los encuadres, correspondiente a las escenas dentro de la capilla, constituye otra estrategia compositiva altamente sugerente, que coadyuva a generar idéntica sensación de orden, equilibrio y serenidad, aun en medio del clima de tensión imperante.

En las escenas de la capilla, también la paleta cromática, que se mantiene a lo largo del film en un neutro “realismo”, traza un nuevo “claroscuro” y adquiere densidad simbólica. A diferencia del resto de los ambientes, las paredes interiores del templo están pintadas de un celeste intenso y luminoso, color tradicionalmente asociado a lo sagrado.

Desde este cuidado tratamiento audiovisual del espacio del monasterio, que desplaza al *chrónos* para ubicar, tanto a la diégesis como al espectador, en el corazón mismo del *kairós*, se prepara el marco acorde para las escenas de discernimiento. También estas escenas se asimilan compositivamente a la estrategia del claroscuro. Beauvois dispone en el montaje dos ruedas centrales de discernimiento comunitario, presididas por el Padre Christian en su calidad de prior. Trabajadas en base a redundancia y contrapunto y ubicadas a considerable distancia la una de la otra, estas escenas binarias presentan la evolución de los monjes en su postura y pensamiento. Mientras en la primera ronda algunos de los hermanos manifestaban sus reticencias en relación con la permanencia en Tibhirine, la segunda ronda muestra una comunidad que asume con convicción y de manera unánime la decisión de no abandonar el Atlas. La cámara se desplaza con lentitud para captar uno a uno los primeros planos de los monjes y entregar de esta manera al espectador no solo un máximo de expresividad propio de la rostrificación, sino también la sensación de congelamiento temporal que nos acerca a la atemporalidad misteriosa para sumergirnos en el flujo de la eternidad.¹²

Conclusión

Recapitulando, podría afirmarse que el realizador francés se vale del recurso dominante del claroscuro para subrayar las tensiones internas propias no solo del delicado ejercicio de la libertad, sino de toda vida humana. *De dioses y de hombres* – en mi opinión – evoca, aunque sin proponérselo deliberadamente, el pensamiento del poeta alemán Friedrich Hölderlin, quien concebía al hombre como unidad armónica entre dos principios, el divino y el humano, y sostenía que todo olvido de esa totalidad esencial era mortal.

¹² Jacques Aumont, en su estudio sobre *El rostro en el cine*, explora algunos de los efectos de los primeros planos. Destaca entre otros, en primer término, el congelamiento del flujo temporal, al trabajar con un plano fijo, y, en segundo término, lo que él denomina efecto de rostrificación, es decir la posibilidad de transmitir mediante esta toma, las vivencias de los personajes en toda su intensidad.

Acaso el film de Beauvois y el martirio de los siete monjes trapenses estén allí para recordarnos la totalidad que somos y advertirnos, con voz firme y renovada, que todo olvido de nuestra esencia es mortal.

Referencias bibliográficas

Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1998.

Caravaggio, Michelangelo Merisi. *Cristo atado a la columna*. 1607. Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes, Rouen.

Cirlot, Juan Eduardo. “Campana”. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997.

Chergé, Christian Marie. “Testamento espiritual: ensayo sobre el perdón. De dioses y de hombres”. Web. 15 agosto 2013. <http://www.esoliloquio.wordpress.com/2011/11/03/ensayo-sobre-el-perdon-de-dioses-y-de-hombres>. En: <http://www.textosmonasticos.wordpress.com/los-martires-de-tibherine>

De dioses y de hombres. Dir. Xavier Beauvois. Actores Lambert Wilson, Michael Lonsdale, Olivier Rabourdin, Philippe Laudénbach, Jacques Herlin, Loic Pichon, Xavier Maly, Jean-Marie Frin. 2010. Why Not Productions ; France 3 Cinéma.

Fumagalli, Armando. *I vestiti nuovi del narratore: l'adattamento da letteratura a cinema*. Milano: Il Castoro, 2004.

Gaudreault, André y Jost, François. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1995.

Gombrich, Ernst H. *Historia del arte*. Trad. Rafael Santos Torroella. 4ª ed. rev., corr. y aum. Barcelona: Garriga, 1967.

Lebreton, Christophe. *El soplo del don: Diario del Hermano Christophe Monje de Tibhirine*. Trad. de Santiago Fidel Ordóñez y Eric Antoine. Burgos: Monte Carmelo, 2002. (Biblioteca Cisterciense, 6)

Levinas, Emmanuel. *Difícil libertad*. Buenos Aires: Lilmod, 2004.

---. *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Salamanca: Sígueme, 1987.

Olivera, Bernardo. *I sette uomini di Dio: un testimone racconta la vicenda dei martiri di Tibhirine*. Milano: Ancora, 2012.

Russo, Eduardo. “Iluminación”; “tono alto”; “tono bajo”. *Diccionario de cine: estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998.

Susini, Mirella. “Io vivo rischiando per Te”: *Christophe Lebreton, trappista, martire del XX secolo*. Bologna: EDB, 2008. (Itinerari)