

Pontificia Universidad Católica Argentina

“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Teología



“De dioses y hombres”
Una lectura teológica del film
de Xavier Beauvois



Disertación escrita para la Maestría en Teología Dogmática

Director de Tesis: Pbro. Dr. Andrés Di Cío

Alumno: Lic. Martín Poncino

Buenos Aires - 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
Finalidad y método.....	3
Motivación personal y agradecimientos.....	4
PARTE I.....	5
Capítulo 1: PRESENTACIÓN DEL FILM Y DEL ACONTECIMIENTO.....	6
1.1. De dioses y hombres	6
1.2. Presentación de Christian de Chergé y de Christophe Lebreton.....	7
1.2.1. Christian de Chergé	7
1.2.2. Christophe Lebreton	9
Capítulo 2: CRÓNICA DE LOS HECHOS.....	12
2.1. Contexto histórico	12
2.2. Relato de los acontecimientos previos al martirio	13
2.3. La noche del 26 de marzo de 1996.....	15
Capítulo 3: ARTE Y TEOLOGÍA	17
3.1. Una aproximación desde el Magisterio.....	17
3.2. Una aproximación desde la teología contemporánea.....	21
3.2.1. Arte cristiano y predicación.....	21
3.2.2. El arte del icono.....	28
3.2.3. Cine y teología en Bruno Forte.....	30
3.2.4. Cine y teología en Rodríguez Panizo	36
3.2.4.1. La teoría de los lugares teológicos.....	37
3.2.4.2. Cine como mediación de trascendencia.....	38
3.2.4.3. Una breve observación.....	38
3.3. De qué hablamos cuando hablamos de cine.....	39
3.4. Distinción entre películas	40
Conclusión de la primera parte	43
PARTE II.....	45
Capítulo 4: ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO.....	46
4.1. Aproximación general	47
4.2. Análisis por áreas	47
4.2.1. Guion	47

4.2.1.1. Estructura y primer acto.....	48
4.2.1.2. Segundo acto.....	50
4.2.1.3. Tercer acto.....	51
4.2.1.4. Metáforas cinematográficas.....	51
4.2.1.5. Personajes.....	52
4.2.2. Dirección de fotografía.....	54
4.2.2.1. Tamaños de plano.....	59
4.2.2.2. Iluminación.....	64
4.2.2.3. Color.....	67
4.2.3. Dirección de arte.....	68
4.2.4. Sonido.....	70
4.2.5. Montaje.....	72
4.2.6. Semiótica del cine.....	72
4.3. Análisis sincrónico.....	74
Capítulo 5: LECTURA TEOLÓGICA.....	77
5.1. El misterio de la encarnación.....	77
5.1.1. El bautismo.....	78
5.1.2. Las tentaciones.....	81
5.1.3. Algunas notas generales.....	82
5.1.4. La encarnación en “De dioses y hombres”.....	86
5.2. El misterio pascual.....	92
5.2.1. Los relatos de la institución eucarística.....	92
5.2.2. Cuerpo y sangre entregados.....	96
5.2.3. Eucaristía y Pascua en el film.....	98
5.3. Solidaridad.....	109
5.3.1. Presentación general.....	109
5.3.2. Solidaridad como categoría recapituladora del film.....	119
Conclusión de la segunda parte.....	128
CONCLUSIÓN.....	132
BIBLIOGRAFÍA.....	135
ANEXOS.....	139
Anexo I.....	139
Anexo II.....	140
Anexo III.....	142

INTRODUCCIÓN

Finalidad y método

En el presente trabajo nos proponemos hacer una lectura teológica del film “De dioses y hombres” de Xavier Beauvois. Para lograrla, deberemos realizar determinados pasos que explicaremos a continuación y, que luego desarrollaremos en la investigación. Estos pasos darán razón del método elegido para elaborar dicha lectura.

Decidimos estructurar el escrito en dos partes. La primera, más propedéutica, incluirá los capítulos que conciernen a la presentación del film, a la cronología de los acontecimientos y a la ubicación de nuestra propuesta dentro de la teología. La segunda abordará el análisis en sí tanto cinematográfico como teológico.

Al interior de la primera parte, comenzaremos con una presentación general del film y del contexto histórico del hecho que lo inspira. Esto es importante, ya que el acontecimiento posee densidad teológica propia. Hablamos del martirio de los monjes trapenses, los cuales fueron beatificados en 2018. Para narrar esta historia, el film asume la cronología de los hechos y los escritos de dos de los monjes: Christian de Chergé y Christophe Lebreton. Por esta razón, nos detendremos brevemente en la figura y en los textos de ambos.

En segundo lugar, será necesario enmarcar, aunque sea un tema ya trabajado por numerosos autores, la pertinencia del arte en la teología. En este sentido, explicaremos si el arte puede hablar a la teología y si es necesaria la reflexión teológica para iluminar la expresión artística. Aquí también nos abocaremos al arte en particular que hemos elegido: el cine. Justificaremos su aptitud para la teología y observaremos la condición de nuestro film en sí mismo.

En la segunda parte, asumiendo el marco desplegado, realizaremos una lectura cinematográfica de la película. Esta será nuestra principal opción metodológica. Nos ajustaremos a la perspectiva estética, esto es, a la objetividad del texto. Será necesario respetar el lenguaje propio del cine y leer, desde el mismo, la película. Así como de un texto se realiza un análisis literario para hacer hablar al “género”, de la misma forma haremos hablar al cine desde su lenguaje. En ese momento, intentaremos detectar los elementos que luego desplegaremos en la lectura teológica.

Sentadas las bases, abordaremos el análisis teológico procurando permanecer apegados al estudio cinematográfico realizado. Esperamos encontrar, en el film, claves teológicas de lectura para, desde allí, realizar el estudio.

Motivación personal y agradecimientos

Para el presente trabajo nos mueve la oportunidad de participar en un intercambio entre el cine y la teología. En primer lugar, nos parece interesante justificar la posibilidad de dicho diálogo. Descubrir que hay “miga teológica” en el cine y, tal vez, una necesidad cultural (al modo de signo de los tiempos) que reclama su estudio. En segundo lugar, lo que principalmente nos convoca es poder realizar dicho diálogo a través de la lectura teológica de un texto audiovisual concreto, en este caso, el film “De dioses y hombres”.

Durante varios años, nos hemos dedicado al estudio del arte cinematográfico. Nos valemos de esta oportunidad para agradecer a los docentes de la Maestría en cine de la Universidad Católica Argentina (MACA) y a los del CIEVYC que tanto han acompañado nuestro aprendizaje. También a los profesores de la Facultad de Teología, quienes han guiado nuestra búsqueda no sólo intelectual sino también existencial. Finalmente, a la guionista y crítica de cine Victoria Leven¹, con quien hemos conversado y confrontado el análisis cinematográfico de la película que aquí nos compete y al Dr. Andrés Di Cio, sin cuyo acompañamiento esta tesis no hubiera sido posible.

¹ Victoria Leven se graduó de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC/Ex CERC) en 1997. Se especializó en guión con grandes maestros como Aida Bortnik, Jorge Goldenberg. En literatura y teatro con Ricardo Piglia y Mauricio Kartún. También profundizó sus conocimientos en el área de montaje con Miguel Pérez, de actuación con María Onetto y en otras áreas con grandes docentes y artistas como Jorge La Ferla, Eduardo Felenbok, Rodolfo Denevi, etc. Trabajó como guionista y coordinadora de contenidos en importantes canales multinacionales como Discovery Channel y MTV. En el marco del cine independiente colaboró como guionista y realizadora, tanto en ficción como en documental. A su vez se dedica a la escritura crítica: trabajos de análisis de grandes realizadores o temas de actualidad que unen inter-disciplinariamente el cine con otras áreas del pensamiento. Actualmente participa escribiendo en el marco de estrenos y Festivales con la Revista digital Cinerama Plus.

PARTE I

Capítulo 1

PRESENTACIÓN DEL FILM Y DEL ACONTECIMIENTO

Presentamos aquí las cuestiones generales de la película y del suceso inspirador. Junto a esto introducimos las figuras de los monjes Christian de Chergé y Christophe Lebreton, personajes centrales del film.

1.1. De dioses y hombres

Su título original es “Des hommes et des dieux”. Producida en Francia, se estrenó en el año 2010. Obtuvo el “Gran Premio del Jurado” y el “Premio del Jurado Ecuménico” en el festival de *Cannes*, además de tres “Premios Cesar”. Adjuntamos, al final del trabajo, la ficha técnica con todos los premios y roles.

La película está basada en la historia de los siete monjes trapenses asesinados en Argelia conocidos, junto a otros, como los “mártires de Argelia” y beatificados por el Papa Francisco el 8 de diciembre del año 2018. Por esta razón, la película asume una investigación cronológica de los acontecimientos y se nutre de textos de dos de los mártires: Christian de Chergé, quien era el prior, y Christophe Lebreton. Todo esto lo ensambla tomándose las licencias narrativas propias de una película de este estilo.

La acción transcurre en un monasterio ubicado en los “Montes Atlas” (Argelia), durante la década de 1990. Aquí viven ocho monjes pertenecientes a la “Orden Cisterciense de la Estricta Observancia”. Se los muestra en sana convivencia y ayuda recíproca con la población musulmana que los rodea, la cual, subsiste en una zona de profunda pobreza. Se los observa haciendo los quehaceres monásticos típicos, rezar y trabajar, aunque con gran participación en la vida del pueblo. De hecho, el hermano Luc, médico, atiende en el monasterio a las personas que se acercan.

El primer punto de giro ocurre cuando un grupo de fundamentalistas islámicos asesina a unos trabajadores croatas cerca del monasterio. Esto repercute en toda la comunidad que se encuentra atrapada en medio de una guerra entre el gobierno y los grupos guerrilleros.

A continuación, el ejército del Estado ofrece protección a los monjes, pero ellos la rechazan. Tiempo después, un grupo armado de fundamentalistas ingresa al monasterio con ciertas exigencias. Se van sin dejar víctimas. Este hecho marca a la comunidad de monjes y plantea la gran cuestión del film: si los monjes deben partir para estar seguros

o permanecer compartiendo el destino del pueblo argelino. Este debate se expresa en las reuniones que tienen para discernir lo que deben hacer y también, individualmente, en las pequeñas crisis que cada uno de ellos padece. Finalmente, deciden permanecer en el monasterio y luego, siete de ellos, son asesinados.

1.2. Presentación de Christian de Chergé y de Christophe Lebreton

1.2.1. Christian de Chergé

Christian nace en París el 18 de enero de 1937; es el segundo de ocho hermanos. En 1942, durante la “Segunda Guerra Mundial”, su padre, que era oficial, es designado a Argelia, en Maison Carrée, justo antes de la ocupación de la zona libre y el desembarco de los aliados en África del Norte. La familia, mientras tanto, se queda en Argelia. Christian lo recuerda en una carta al padre Maurice Borrmans, para la fiesta de Pentecostés de 1982:

“Ya hace cuarenta años que, por primera vez, vi hombres rezando de manera diferente a mis padres. Tenía yo cinco años y en mi primera estadía de tres años descubría Argelia. Tengo un profundo reconocimiento hacia mi madre que nos enseñó, a mí y a mis hermanos, el respeto a los gestos y a la rectitud de la oración musulmana. «Ellos oran a Dios», decía mi madre. Así supe siempre que el Dios del Islam y el Dios de Jesucristo no eran distintos”.²

La madre estará siempre al lado de su hijo monje: irá a visitarlo a Argelia dos veces, permaneciendo allí durante largos períodos.

Tras llevar a cabo su formación cristiana junto a los *Boy Scouts*, Christian entra en octubre de 1956 al “Seminario de Carmes” en París, donde demuestra sus cualidades intelectuales y su gusto por la liturgia. Pronto comienza la guerra de Argelia y Chergé deberá pasar allí dieciocho meses como subteniente administrando un grupo de pueblos. Más tarde dirá que se trató de una guerra que él experimentó sin hacer mucho.

Crearé lazos de amistad con el guardia campestre de la ciudad, Mohamed, “un hombre maduro y profundamente religioso, que liberó mi fe enseñándole a expresarse, a lo largo de una jornada difícil, como una respuesta de simplicidad, de apertura y de abandono a Dios”.³ Un día, mientras los dos amigos paseaban y conversaban acerca de la oración, los nacionalistas argelinos quisieron poner fin a la vida del subteniente francés.

² C. DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, Buenos Aires, Lumen, 2007, 12.

³ *Ibíd.*

En ese momento el guardia campestre se interpuso y salvó la vida de Christian. Dos o tres días más tarde, el guardia fue encontrado degollado cerca del pozo. Christian quedará marcado para siempre por este episodio que le reveló cómo un musulmán puede vivir “el único mandamiento”, dando su vida por amor al otro. “En la sangre de este amigo, supe que mi llamado a seguir a Cristo debería vivirlo, tarde o temprano, en el país mismo donde me había sido dada la muestra más grande de amor”.⁴ Así, se inauguraba en Christian el sentido de la comunión de los santos, donde cristianos y musulmanes se reconocen como hijos de un mismo Padre.

En pleno Concilio Vaticano II, Christian es ordenado sacerdote el 21 de marzo de 1964, en la iglesia *Saint-Sulpice* de París. Se convierte en capellán de *Sacre-Coeur de Montmartre*, donde será superior. Después de dedicarse varios años a este ministerio, el arzobispo de París lo deja ir a realizar su verdadera vocación: el 20 de agosto de 1969 ingresa en los trapenses de *Aiguebelle*. Luego de su noviciado, se une en 1971 al monasterio de “Nuestra Señora de Atlas”. Un período de dos años en Roma, en el PISAI (Instituto Pontificio de Estudios Árabes e Islámicos) dirigido por los padres Blancos, le permite profundizar su conocimiento del árabe y del islam. A fines de 1974, se dirige a *Tibhirine*.

En marzo 1979 se funda *Ribât-es-Salâm*, el “Lazo de la paz”, pequeño grupo que une cristianos, monjes y amigos del monasterio, y, sobre todo, musulmanes de una cofradía sufí de los alrededores. El grupo se encuentra dos veces al año para compartir un tiempo de silencio, hacer un intercambio de opiniones sobre algún tema elegido y orar.

Entre tanto, Christian tiene que responder al llamado de sus hermanos. El 31 de marzo de 1984, es elegido prior de lo que días antes se había convertido en un “priorato autónomo”. Cumple dos períodos de seis años. Es secuestrado el 27 de marzo, junto a los otros monjes en Argelia, y decapitado el 21 de mayo de 1996.

Con respecto a sus escritos, contamos con una recopilación de los textos esenciales de Christian de Chergé que realizó el padre Bruno Chenu.⁵ Allí encontramos cartas a sus familiares y amigos, oraciones y reflexiones. También tenemos un retiro sobre el “Cantar de los cantares” predicado a las “Hermanitas de Jesús”, en *Mohammedia* (Marruecos) en noviembre de 1990.⁶

⁴ *Ibíd.*, 13

⁵ Cf. DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*.

⁶ C. DE CHERGÉ, *Retiro sobre el Cantar de los Cantares*, Buenos Aires, Agape Libros, 2016.

Para lo que respecta a nuestro trabajo, nos centraremos en los escritos que van desde 1993 hasta 1996, ya que son los años que trabaja el film. Principalmente en su testamento, escrito entre el 1° de diciembre de 1993 y el 1° de enero de 1994.

1.2.2. Christophe Lebreton

Christophe Lebreton nace en *Blois* (Francia) en 1950. Es criado con once hermanos, padres y abuelos, en un ambiente cristiano. A los 12 años decide ingresar al seminario menor. Tras unos años allí, vienen fuertes vientos: el Concilio Vaticano II (1965) y el “mayo francés” (1968) son experiencias que lo marcan profundamente. Comprende que necesita vivir algunos procesos de madurez y crecimiento fuera del seminario. Comienza a estudiar Derecho en *Tours* y deja a un lado la fe y la vida espiritual. En este tiempo, irrumpe en su vida la figura del “Abbé Pierre”, sacerdote francés de un profundo compromiso en favor de los marginados y excluidos. Atraído por su testimonio comienza un tiempo de fuerte compromiso social. Participa en los veranos de los “Campos Internacionales de Trabajo Solidario de Emaús”, la organización fundada por dicho sacerdote. Es en este tiempo que tiene el primer contacto con los escritos del hermano Carlos de Foucauld. El carisma y la espiritualidad de este místico del desierto lo conmueven, incluso hasta pensar en entregarse a Dios como hermanito de Jesús, la congregación cuyas reglas había escrito Foucauld. Los deseos de compromiso social y de intimidad con Dios serán dos deseos fuertes en su corazón, que deberá ir integrando en su vida poco a poco.

En medio de todos sus ideales de juventud, experimenta un vacío que lo inquieta, hasta que, en 1972, escucha una palabra que le cambia la vida: “Yo te amo”. Es una palabra que viene de parte de Dios y lo conmueve. A partir de allí, intenta durante toda su existencia responder a esa experiencia de amor. Con veintidós años y con su título de abogado en mano, decide seguir este impulso de servicio a los más pobres y pide hacer su servicio de cooperación civil en Argelia. Durante dos años es destinado a trabajar en un hogar para discapacitados, viviendo en un barrio pobre muy cerca de una comunidad de los hermanitos de Jesús.

En ese tiempo conoce el monasterio de “Nuestra Señora de Atlas” en *Tibhirine*. Queda impactado por la estrecha relación que estos monjes de vida contemplativa tienen con los lugareños, en una vida familiar y sencilla. Siente que Dios lo llama a vivir y consagrar su vida allí, pero como la pequeña comunidad de Atlas no tiene noviciado

propio, debe ir a *Tamié* (Francia) para formarse en la vida monástica. Su personalidad fuerte enseguida emerge en la comunidad. Su temperamento siempre implicó un desafío para este joven monje quien, en distintas oportunidades, tuvo que recurrir a la ayuda de profesionales para trabajar su carácter y su historia en orden a vivir una vida comunitaria más serena. Después de un año y medio, pide ir a Argelia y se lo conceden. Es enviado a *Tibhirine*.

En mayo de 1976, tras completar el último tiempo de su noviciado, hace su profesión simple el 31 de diciembre de ese mismo año. Sin embargo, las condiciones de vida no son las más favorables para el crecimiento de un joven monje. Una comunidad pequeña y anciana no puede lidiar con un joven de la personalidad de Christophe. Es por ello que le comunican que debe regresar a *Tamié*. Corre el año 1977. Al regresar a *Tamié*, sin embargo, se encuentra con un monasterio más tradicional y un ambiente fraterno que lo contiene.

Este es un tiempo difícil para Christophe y sus deseos vocacionales. Tras estos años complicados, finalmente es admitido a profesar solemnemente el 1 de noviembre de 1980. En los años siguientes recibirá dos encargos. El primero, irse a *Troyes* durante un año a aprender el oficio de carpintero con los hermanos lasallanos. El segundo, colaborar con la “Trapa de Dombes”, la cual había pedido ayuda. Allí es hospedero y se ve interpelado por el hecho de que como sacerdote podría ir más lejos en el acompañamiento de los huéspedes. Se abre en este tiempo la posibilidad de ser sacerdote, la cual no había estado en su horizonte.

Cuando se encontraba en *Dombes*, Christian de Chergé fue elegido prior del monasterio del Atlas y acepta fundar en *Fez* (Marruecos). Es por ello que se ve en la necesidad de pedir más monjes que vayan a reforzar la comunidad. En octubre de 1987 Christophe deja *Dombes* y se muda a *Tibhirine*. Vuelve a este lugar por el que tanto había luchado. Es ordenado sacerdote el 1 de enero de 1990, fiesta de María, Madre de Dios. En 1992 lo nombran maestro de novicios y en 1993 recibe el cuaderno en el cual escribirá su diario.

Fue secuestrado el 27 de marzo, junto a los otros monjes en Argelia, y decapitado el 21 de mayo de 1996. Dos monjes de otro monasterio de la Orden fueron a recuperar sus pertenencias. Encontraron poemas y un cuaderno espiritual en la habitación de Christophe. Dichos escritos fueron publicados años después.

De los escritos de Christophe contamos con homilías y poemas, aunque lo principal será para nosotros su diario, el cual lleva el título de “Cuaderno de oración”. El

mismo fue escrito desde el 8 de agosto de 1993 hasta el 19 de marzo de 1996, días antes de ser secuestrado. Fue publicado bajo el nombre “El soplo del don”.⁷

⁷ C. LEBRETON, *El soplo del don*, Burgos, Monte Carmelo, 2002.

Capítulo 2

CRÓNICA DE LOS HECHOS

Expresaremos, a continuación, el orden histórico de los sucesos con el fin de contextualizarlos y confrontarlos con el film. De esta manera intentaremos determinar su fidelidad a los mismos y sus libertades narrativas. También nos interesa que el lector pueda percibir la densidad teológica que posee el acontecimiento mismo.

2.1. Contexto histórico

El 5 de julio de 1830 la flota francesa desembarca y conquista militarmente el territorio argelino. Muy pronto es anexado a la Francia metropolitana. Gran número de colonos franceses emigran al territorio argelino. Trece años más tarde, en 1843, un grupo de doce monjes de *Aiguebelle* se instala en *Staouéli*, al oeste de Argelia; la aventura cisterciense recomienza así en el África. “Nuestra Señora de Atlas”, fundada en 1934 por la Abadía de “Nuestra Señora de la Liberación”, después de algunos ensayos infructuosos, se establece definitivamente en *Tibhirine* bajo la paternidad de *Aiguebelle*.

En 1938, Ferhat Abas funda la “Unión Popular Argelina”, movimiento independentista que propicia la personalidad árabe de Argelia. Cinco años más tarde, en 1943, Ferhat Abbas solicita al gobernador francés el reconocimiento de un estado argelino independiente y soberano. La negativa francesa da lugar a la oposición abierta. Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1945, Francia intenta aplastar la independencia argelina. A partir de 1954 comienza la guerra de oposición a Francia capitaneada por Ben Bella, Ait Ahmed y Mohammed Kedir. En julio de 1959 el P. Mathieu y el hermano Luc son raptados y dejados en libertad ocho días más tarde.

La firma de la independencia de Argelia tuvo lugar el 18 de marzo de 1962 y la proclamación oficial el 3 de julio del mismo año. El 9 de septiembre Ben Bella del “Frente de Liberación Nacional” (FLN), es elegido presidente del país.

La crónica de la “Abadía de Atlas” para el año 1965 cuenta cómo en el año precedente se había casi decidido la clausura del monasterio. Monseñor Duval se opuso tenazmente.

El 19 de junio de 1965 un golpe de Estado depone a Ben Bella y sube al poder un “Consejo de la Revolución” presidido por el coronel Bumedian, quien es posteriormente

elegido presidente. El 27 de junio de 1976 se proclama la “Carta Nacional”: Argelia es un país socialista, de religión islámica y de lengua árabe. El 27 de diciembre de 1978 muere Bumedian. El 31 de enero de 1979 el congreso del FLN elige como presidente a Benjedid Chadli, quien a su vez es reelegido en 1984 por sufragio universal.

En los últimos diez años van creciendo los grupos fundamentalistas y el número de descontentos con la “Carta Nacional”. Se abre el camino al multipartidismo. El “Frente Islámico de Salvación” (FIS) obtiene un buen éxito en las elecciones administrativas de junio de 1990. Ante este éxito, el FIS pide elecciones políticas generales, las cuales tendrían lugar el 27 de junio de 1991. Diversos desórdenes retrasan las elecciones para el 26 de diciembre. En la primera vuelta el FIS obtiene el 24% de los sufragios. El Ejército interviene para suspender la segunda vuelta prevista para el 16 de junio de 1992: el presidente Chadli es depuesto, toma el poder la “Alta Comisión del Estado” (HCE) presidida por Mohamed Boudiaf. El FIS es declarado fuera de la ley y quedan en suspenso todas las actividades políticas. Obligado a vivir en la clandestinidad, el grupo más radical del FIS, el “Grupo Islámico Armado” (GIA) comienza una cadena inacabada de actos terroristas: el 29 de junio de 1992 es asesinado Boudiaf.

2.2. Relato de los acontecimientos previos al martirio

La película comprende los años que van desde 1993 hasta 1996. En estos años se concentra el conflicto que derivará en el martirio de los monjes. Los datos principales con los que contamos son testimonios de los monjes y otros testigos, recogidos por Bernardo Olivera,⁸ abad general de la Orden Cisterciense durante esos años.

Adjuntamos, al final del trabajo, la cronología de los acontecimientos que relata Christian de Chergé. En este extenso texto se puede evidenciar la fidelidad de la película a los hechos reales. Como elementos importantes, que figuran en dicho escrito y fueron ubicados en el film, podemos destacar la propuesta, por parte del prefecto, de poner seguridad en el monasterio y la negativa de Christian. La visita de los terroristas al monasterio y los tres pedidos, los cuales, son presentados en el film de manera similar. Por último, la mención de las reuniones comunitarias, donde en un primer momento hay, por parte de algunos monjes, intencionalidad de partir, la cual, luego va cambiando.

⁸ Cf. B. OLIVERA, *Monjes mártires de Argelia*, Buenos Aires, Talita Kum Ediciones, 2015.

Dicha cronología, puede ser completada con los testimonios de los hermanos Jean-Pierre y Amédée, los dos monjes que no fueron secuestrados por el GIA. Respecto a la Navidad de 1993 Jean-Pierre comenta:

“Al llegar, Christian gritó: «Esto es una casa de paz; jamás entró nadie aquí con armas. Si ustedes quieren discutir con nosotros, entren, pero dejen sus armas fuera...» (...) El tema de conversación era en resumen el siguiente: «No queremos este gobierno, está corrompido y sin religión. Hay que instaurar un gobierno islámico. Vosotros sois religiosos; no temáis nada, no os haremos nada malo». (...) Cuando terminó la entrevista del jefe con Christian, nos dieron la mano y se fueron. Algunos de nosotros sentimos un cierto malestar pensando que esas manos fueron tal vez las que degollaron a nuestros hermanos croatas”.⁹

Jean-Pierre explica que los tres pedidos que hicieron los terroristas consistían en dinero, la presencia de Luc para curar a sus heridos y medicamentos. Según narra, la respuesta de Christian fue la siguiente:

“«Nosotros no somos ricos. Trabajamos para ganarnos el pan cada día. Ayudamos a los pobres. En lo referente a enviar al hermano Luc a la montaña, no es posible, primero por su edad y sobre todo por su asma. El hermano puede cuidar a los enfermos o heridos que vengan al dispensario. En esto no hay dificultad; él cuida indistintamente a todos los que necesitan sin preocuparse de su identidad. En cuanto a los medicamentos, da lo necesario a cada enfermo»”.¹⁰

Nos parece importante un detalle de aquella noche que agrega Amédée sobre el hermano Luc, ya que el espíritu del mismo se retoma en el film.

(Cuando finaliza el encuentro con los del GIA): “Bien, la contraseña será: «Señor Christian», y reuniendo a sus hombres, dos dentro y tres en el exterior, partieron. El hermano Luc, como de costumbre, levantó los hombros sin mostrar turbación... aparente. Yo me retiré a mi cuarto a esperar la hora de las Vigilias”.¹¹

Respecto al tiempo siguiente a la Navidad de 1993 comenta Jean-Pierre:

“La primera consecuencia fue, evidentemente, que día tras día esperábamos verlos de nuevo con sus exigencias. (...) Muy pronto las opciones que eran diferentes al comienzo, se fueron consolidando. Una de ellas era que nuestro voto de estabilidad nos mantenía unidos en lo mejor y en lo peor. El voto, más que a un lugar, nos une los unos a los otros; de suerte que, si teníamos que salir «forzados», debíamos reunirnos en otra parte para continuar «juntos» nuestra vocación común que daba prioridad a la presencia entre musulmanes.

En segundo lugar, este mismo voto incluía cada vez más la significación de un lazo visible con la Iglesia argelina sometida a prueba y con nuestros vecinos argelinos. Nuestro Señor y Maestro, de quien hemos recibido la misión en este lugar, es Aquel a quien nos unía nuestro voto de obediencia. Nosotros no estamos sujetos a las órdenes del GIA. Mientras que nuestros vecinos no nos expresen su deseo de vernos partir, permaneceremos con ellos en un contrato de alianza y de amor, compartiendo sus pruebas y tratando de llevarlas con ellos. La opción de permanecer «desarmados» y «no protegidos» por medidas de seguridad armadas o refugiándonos en otras

⁹ *Ibíd.*, 76

¹⁰ *Ibíd.*, 78

¹¹ *Ibíd.*, 79

poblaciones se afianzó rápidamente, así como la de una elección en común a causa del Evangelio, «como corderos en medio de lobos» con las solas armas de la fidelidad en la caridad y en la fe, con la fuerza del Espíritu Santo actuando en los corazones”.¹²

2.3. La noche del 26 de marzo de 1996

Asistimos ahora a la noche en que los monjes fueron secuestrados. Aparentemente no hubo ejercicio evidente de violencia. Si bien todo apunta a que el GIA llevó a cabo el secuestro, todavía se desconoce con certeza quienes decapitaron a los monjes. Algunas investigaciones posteriores señalan la posibilidad de que el propio ejército argelino estuviera detrás, aunque los terroristas, con el fin de hacerse fuertes, reivindicaran las muertes.

Respecto a la noche del secuestro Jean-Pierre narra:

“Como portero de noche que era, yo vivía diariamente en la habitación de la portería, muy cerca del porche de entrada. Esta puerta se cerraba todas las tardes con cerrojo, desde las cinco y media hasta el día siguiente hacia las siete y media. Era el fin de la jornada de trabajo y de acogida en el dispensario. Aquella noche, hacia la una y cuarto me desperté por el ruido de una voz cerca de la ventana de la portería que da al patio. Una conversación en árabe entre dos o tres personas. Dada la hora, comprendí inmediatamente que se trataba de una visita de gentes de la montaña entradas al asalto en la clausura; no habían tocado la campana. Me acerqué a la ventana para observar, sin ser visto, lo que ocurría. No pude percibir al grupo que se encontraba retirado a la derecha, delante de la entrada. Pero una sombra se dirigía en ese momento hacia ellos; venía de la puertecita metálica que da a la calle; esta última estaba abierta. Era un hombre armado; tenía una metralleta y se dirigía hacia los otros que estaban delante de la puerta de entrada. (...) Llegaron a la habitación de Christian y a la del hermano Luc pasando por el interior de los edificios. Cuando yo desperté, ambos se hallaban ya delante de la entrada principal: Christian hablando con ellos en medio del patio y Luc con su cartera de médico en la mano, dispuesto a marchar para acompañar a esas gentes y atender a unos presuntos heridos graves. El guardián estaba también allí; fue él quien me dio estas últimas informaciones. Me puse en oración esperando que todo terminara.

(...) Oí un ir y venir en el vestíbulo de la entrada, pero de personas aisladas. Y después, nada. La puertecilla que da a la carretera se había cerrado con su ruido característico. Salí para ir a los servicios antes de volverme a acostar. Las luces del claustro habían sido apagadas (fue el P. Amédée el que las había apagado). Todo me parecía en orden, y por tanto pensaba que Christian había despedido a los de la montaña y se había vuelto a acostar. Una cosa, sin embargo, me parecía curiosa: la ropa que encontré en un local contiguo. Me dije: «¿Habrán pedido ropa que luego no les haya gustado, tirándola aquí al irse?» Instantes más tarde me llamaron a la puerta, la puerta de cristales que da al porche. Era el P. Amédée, acompañado de T. B. «¿Sabes lo que ha ocurrido?», me dijo. «Estamos solos; se han llevado a todos los demás»”.¹³

Al día siguiente Jean-Pierre y Amédée abandonaron el monasterio, sólo regresaron para el entierro de sus hermanos. A partir de aquí comienza un largo tiempo de negociación hasta la ejecución. El P. Bernardo Olivera, quien siguió todo el proceso, lo narra de la siguiente manera:

¹² *Ibíd.*, 79-80

¹³ *Ibíd.*, 85-86

“Hacia las 10.00 horas de ese día, martes 26 de marzo, llego al monasterio de “Tilburg” (Holanda) junto con el P. André. A la mañana siguiente, día 27, me llama D. Armand desde Roma para avisarme de los acontecimientos ocurridos en “Tibhirine” la noche anterior. Hacia las 14:45 horas el P. André logra ponerse en comunicación telefónica con el arzobispo de Argel, Monseñor Teissier. Poco más tarde, a las 15:00 horas, me comunico con el P. Jean-Pierre de Atlas. Las primeras noticias nos permiten apreciar inmediatamente la magnitud de lo sucedido. Sin pérdida de tiempo comparto con D. Armand las noticias y le pido que prepare una *Información urgente a los Presidentes y Presidentas de las Regiones* para ser transmitida a todos los monasterios de la Orden.

Y comenzó así una larga espera cuaresmal y pascual que concluyó poco antes de la fiesta de Pentecostés: del 27 de marzo hasta el 23 de mayo de 1996. El día 27 de abril, al mes del rapto, Comunicado 43 del GIA: intentan un intercambio de prisioneros, las líneas conclusivas dejan poca esperanza: «*Ustedes eligen: si liberan, liberamos; si no liberan, degollamos*».

El Santo Padre hizo oír su voz durante el *Angelus* del domingo de Ramos (31 de marzo): «*Que puedan volver, sanos y salvos, a su monasterio y reencontrar así su lugar entre sus amigos argelinos*».

Quince días más tarde, visitando Túnez y durante la misma oración mariana, renueva su petición por la liberación de los monjes. Todos y cada uno de nosotros dedicamos una jornada de oración y penitencia el 1º de mayo, fiesta de San José, por la liberación de nuestros hermanos y la paz en Argelia.

Y llegó así el 23 de mayo. Un nuevo comunicado del GIA concluye diciendo: «*Hemos degollado a los siete monjes (...). Esto fue ejecutado esta mañana, 21 de mayo*».¹⁴

Hasta aquí hemos presentado la trama del film, el contexto histórico, los sucesos inspiradores y las figuras centrales de Christian de Chergé y Christophe Lebreton. El objetivo era ubicar la película, comprender brevemente los hechos reales que trabaja para visibilizar la fidelidad a los mismos y detectar la densidad teológica del acontecimiento narrado.

¹⁴ *Ibíd.*

Capítulo 3

ARTE Y TEOLOGÍA

En este capítulo nos proponemos contextualizar, en un primer momento, el diálogo entre arte y teología, a la luz de la relación que existe entre la belleza y la fe. Luego, nos abocaremos puntualmente al cine y su pertinencia para la reflexión teológica. Incluiremos, para ello, una breve presentación del lenguaje cinematográfico que permitirá discernir la mayor o menor densidad teológica de un film. A su vez, la presentación de este lenguaje nos servirá para la lectura cinematográfica del capítulo siguiente.

3.1. Una aproximación desde el Magisterio

Vemos importante comenzar mencionando el documento del Pontificio Consejo para la Cultura: “La via pulchritudinis”,¹⁵ cuyo planteo reviste un carácter pastoral. El “camino de la belleza” se propone allí como un “itinerario privilegiado para alcanzar a muchos de los que encuentran grandes dificultades para recibir la enseñanza de la Iglesia”.¹⁶ Y recoge, además, el pensamiento teológico sobre la belleza, que representa un buen punto de partida para nuestro trabajo.

El texto comienza afirmando que Dios es autor de toda belleza. A partir del encuentro con la belleza, la persona puede abrirse paso a la búsqueda de Dios y disponerse al encuentro con Cristo, “belleza de la santidad encarnada ofrecida por Dios a los hombres para su salvación”.¹⁷ Luego, se pregunta por el tipo de belleza al cual se está refiriendo. Para responder retoma el tradicional planteo de los trascendentales. La belleza sólo será auténtica en su vínculo con la verdad, ya que de allí le viene su esplendor. Al mismo tiempo, ella es “la expresión visible del bien, de la misma manera que el bien es la condición metafísica de lo bello”.¹⁸ Lo bello, junto a lo verdadero y bueno, conduce a Dios. Pero lo bello dice más que lo verdadero y bueno porque, “al especificar nuestro conocimiento, nos atrae, incluso nos cautiva por una irradiación capaz de suscitar la admiración”.¹⁹

¹⁵ PONTIFICIO CONSEJO PARA LA CULTURA, *La Via Pulchritudinis* [en línea], <http://www.cultura.va/content/cultura/es/pub/documenti/ViaPulchritudinis.html> [consulta: 23 de mayo 2021].

¹⁶ *Ibíd.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.*

Sin embargo, por su dependencia de la subjetividad humana, la belleza no está exenta de ambigüedades. Se vuelve necesario un discernimiento y una clarificación de lo que es la *via pulchritudinis*. Este tema es complejo y amplio. Su desarrollo excede nuestro trabajo. En la línea magisterial, Benedicto XVI nos puede orientar:

“Con demasiada frecuencia, sin embargo, la belleza que se promociona es ilusoria y falaz, superficial y deslumbrante hasta el aturdimiento y, en lugar de hacer que los hombres salgan de sí mismos y se abran a horizontes de verdadera libertad atrayéndolos hacia lo alto, los encierra en sí mismos y los hace todavía más esclavos, privados de esperanza y de alegría. Se trata de una belleza seductora pero hipócrita, que vuelve a despertar el afán, la voluntad de poder, de poseer, de dominar al otro, y que se transforma, muy pronto, en lo contrario, asumiendo los rostros de la obscenidad, de la trasgresión o de la provocación fin en sí misma. La belleza auténtica, en cambio, abre el corazón humano a la nostalgia, al deseo profundo de conocer, de amar, de ir hacia el Otro, hacia el más allá. Si aceptamos que la belleza nos toque íntimamente, nos hiera, nos abra los ojos, redescubrimos la alegría de la visión, de la capacidad de captar el sentido profundo de nuestra existencia, el Misterio del que formamos parte y que nos puede dar la plenitud, la felicidad, la pasión del compromiso diario”.²⁰

Percibimos dos tipos de belleza. Una falsa y otra verdadera, una que libera y otra que esclaviza. La belleza auténtica se descubre por los frutos que genera de apertura a la trascendencia y de nostalgia del Otro. La falsa, en cambio, conduce al ensimismamiento y encierra al ser humano en la voluntad de poder y dominio. La belleza verdadera nos asiste “sacudiéndonos” e invitándonos a salir de nosotros mismos. La herida que provoca es un dardo que nos despierta, convocándonos a abrir los ojos del corazón y de la mente e impulsándonos a lo alto.²¹

Apoyándose en Hans Urs von Balthasar, el documento “La vía pulchritudinis” afirma la necesidad de recuperar el camino de la verdadera belleza. Cuando el mundo la olvida también caen los argumentos demostrativos de la verdad. Se percibe, en el tiempo actual, un debilitamiento de la verdad y del bien. Por esta razón, se pondera la belleza como aquella que puede surgir y hacer el trabajo de los tres.

En el capítulo III, el documento presenta tres caminos de la belleza: el de la creación, el de las artes y el de Cristo. Respecto del primero, se plantea el dinamismo inscrito en la Sagrada Escritura, según el cual, se parte del grado más elemental para ascender de la belleza de la naturaleza a la del Creador. La Escritura subraya el valor simbólico de la hermosura del mundo que nos rodea, reflejo visible de la belleza de su creador invisible (cf. Sab 13,1-5).

²⁰ BENEDICTO XVI, *Discurso «Encuentro con los artistas»*, 21 nov. 2009.

²¹ Cf. *Ibíd.*

Esta cuestión logra su plenitud en el misterio de la encarnación. Si, como hemos afirmado, la naturaleza creada remite al Dios creador, en la encarnación esto llega a su culmen dado que Cristo une en sí Creador y creatura. Siendo la imagen del Dios invisible (cf. Col 1,15), Cristo, el Señor, es el hombre perfecto que restauró en la descendencia de Adán la semejanza divina, alterada desde el primer pecado. Dado que en él la naturaleza humana fue asumida, no absorbida, se sigue que nuestra naturaleza ha sido elevada a una dignidad sin igual porque, por su encarnación, el Hijo de Dios se unió de alguna manera a todo el género humano.²²

El segundo camino es el de las artes. Así como la naturaleza, que expresa la belleza del Creador, lleva a la contemplación, la creación artística evoca el inefable misterio de Dios.²³ La obra de arte manifiesta la belleza y posee, aunque ligado a una cultura, un carácter intrínseco de universalidad.²⁴ Al igual que la belleza de la creación, también la obra artística conduce a la salida de sí, ya que al utilizar un lenguaje simbólico, remite más allá de ella misma y abre el camino hacia lo trascendente:

“Las obras de arte inspiradas por la fe cristiana -pinturas y mosaicos, íconos y vitrales, esculturas y obras arquitectónicas, marfiles y orfebrería, obras poéticas y literarias, musicales y teatrales, cinematográficas y coreográficas, y tantas otras aún- poseen un potencial enorme, siempre actual, que no se deja alterar por el tiempo que pasa: que permite comunicar de manera intuitiva y agradable la gran experiencia de la fe, del encuentro con Dios en Cristo, en quien se revela el misterio del amor de Dios y la identidad profunda del hombre”.²⁵

De esta forma, la belleza que brota de las obras de arte de inspiración cristiana puede conducir a Cristo mismo que llegó a ser, por la encarnación, ícono del Dios invisible. El documento afirma que el icono es, en cierto sentido, un sacramento: “de manera análoga a lo que se realiza en los sacramentos hace presente el misterio de la encarnación en uno u otro de sus aspectos”.²⁶ Juan Pablo II trata este tema al analizar la famosa discusión iconoclasta. El

“argumento decisivo que invocaron los obispos para dirimir la discusión fue el misterio de la encarnación: si el Hijo de Dios ha entrado en el mundo de las realidades visibles, tendiendo un puente con su humanidad entre lo visible y lo invisible, de forma análoga se puede pensar que una representación del misterio puede ser usada, en la lógica del signo, como evocación sensible del misterio. El icono no se venera por sí mismo, sino que lleva al sujeto representado”.²⁷

²² Cf. CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et spes*, N° 44.

²³ Cf. PONTIFICIO CONSEJO PARA LA CULTURA, *La Via Pulchritudinis*.

²⁴ Cf. *Ibíd.*

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.*

²⁷ JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, 4 abr. 1999.

Esta cuestión es ampliada por Benedicto XVI:

“La belleza, desde la que se manifiesta en el cosmos y en la naturaleza hasta la que se expresa mediante las creaciones artísticas, precisamente por su característica de abrir y ensanchar los horizontes de la conciencia humana, de remitirla más allá de sí misma, de hacer que se asome a la inmensidad del Infinito, puede convertirse en un camino hacia lo trascendente, hacia el Misterio último, hacia Dios. El arte, en todas sus expresiones, cuando se confronta con los grandes interrogantes de la existencia, con los temas fundamentales de los que deriva el sentido de la vida, puede asumir un valor religioso y transformarse en un camino de profunda reflexión interior y de espiritualidad. Simone Weil escribía al respecto: «En todo lo que suscita en nosotros el sentimiento puro y auténtico de la belleza está realmente la presencia de Dios. Existe casi una especie de encarnación de Dios en el mundo, cuyo signo es la belleza. Lo bello es la prueba experimental de que la encarnación es posible. Por esto todo arte de primer orden es, por su esencia, religioso». La afirmación de Hermann Hesse es todavía más icástica: «Arte significa: dentro de cada cosa mostrar a Dios»”.²⁸

Vemos que, en la primera parte del párrafo, Benedicto XVI retoma lo que hasta ahora ha expresado el documento y plantea la centralidad de la belleza como camino hacia Dios. Pero es elocuente la cita que hace de la filósofa Simone Weil. Ella se va al plano subjetivo y afirma que todo aquello que genera en la persona el sentimiento de la belleza (en sentido verdadero) es, de algún modo, encarnación de Dios en el mundo, ya que su signo es la belleza. Y va más allá al decir que lo bello, en algún sentido, es la prueba de que la encarnación es posible. Concluye que todo arte de primer orden es religioso.

La encarnación se muestra, de esta manera, como la categoría teológica central a la hora de tratar la belleza del arte en relación a la fe. Lo expresado, en esta línea, por Juan Pablo II sobre la sacramentalidad del ícono es ampliado por Benedicto XVI cuando lo aplica a toda obra de arte que transmita la verdadera belleza. Podemos concluir que en el arte auténtico se percibe una afinidad con el mundo de la fe,

“hasta en las condiciones de mayor desapego de la cultura respecto a la Iglesia, precisamente el arte continúa siendo una especie de puente tendido hacia la experiencia religiosa. En cuanto búsqueda de la belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, es por su naturaleza una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escudriña las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más desconcertantes del mal, el artista se hace de algún modo voz de la expectativa universal de redención”.²⁹

Dando otro paso, nos podemos preguntar por la relación entre arte y teología. Según Juan Pablo II, el arte manifiesta mejor el conocimiento de Dios y ayuda a que la predicación evangélica se haga más transparente a la inteligencia humana.³⁰ Pero más allá de esta dimensión de orden comunicativo, el Santo Padre alerta, citando a Chenú, que el

²⁸ BENEDICTO XVI, *Discurso «Encuentro con los artistas»*.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*.

historiador de la teología haría una tarea incompleta si no prestara atención a las realizaciones artísticas que no son “solamente ilustraciones estéticas, sino verdaderos «lugares teológicos»”.³¹

Cerrando la propuesta del documento “La via pulchritudinis”, el tercer camino, aunque el primero en importancia, es la belleza de Cristo, modelo y prototipo de la santidad cristiana. Él se manifiesta, en el caso del bautizado, “en el testimonio dado por una vida transformada por la gracia, y, en la Iglesia, la belleza de la liturgia permite experimentar a Dios, viviente en medio de su pueblo, que atrae hacia él a quien se deja envolver en su abrazo de alegría y de amor”.³²

3.2. Una aproximación desde la teología contemporánea

Para avanzar en nuestra exposición sobre la relación entre belleza y fe, más propiamente entre arte y teología, propondremos una breve reflexión teológica siguiendo a los autores Hans Urs von Balthasar, Paul Evdokimov y Bruno Forte.³³ Este último nos guiará, puntualmente, en la relación entre cine y teología. Recordemos que la razón de esta presentación no es agotar el tema sino enmarcar el análisis teológico que haremos de una obra cinematográfica. Seleccionaremos un texto de cada autor dada la extensión y el objetivo mencionado. Finalmente, profundizaremos la cuestión cinematográfica de la mano de Pedro Rodríguez Panizo.

3.2.1. Arte cristiano y predicación

Comenzaremos con Balthasar. Trabajaremos el artículo “Arte cristiano y predicación” por la funcionalidad que contiene para nuestro estudio.³⁴

El texto comienza abordando la relación que posee el arte con la revelación cristiana. Afirma que no sólo la liturgia, el kerigma y el dogma actualizan y transmiten la revelación, también lo hace el arte cristiano según su manera. De aquí se desprende la cuestión del carácter figurativo de la revelación que irá abordando.

En el primer punto presenta la revelación como anuncio del amor glorioso de Dios. La misma tiene su cumbre suprema en Cristo, “forma definitiva” que

³¹ *Ibíd.*

³² PONTIFICIO CONSEJO PARA LA CULTURA, *La Via Pulchritudinis*.

³³ Consideramos que estos tres teólogos son referencia conocida y aceptada para la temática que trabajamos.

³⁴ H. U. VON BALTHASAR, “Arte cristiano y predicación”, en: J. FEINER; M. LÖHRER (dirs.), *Mysterium Salutis*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, 774-793.

“confiere por sí sola una unidad jerarquizada a todo el conjunto de la revelación bíblica y, por lo mismo (sin perjuicio de su carácter misterioso), una «forma» comprensible, que debe convertirse, en su unidad concreta y determinada, en troquel modelador del hombre creyente (Gál 4,19), de la Iglesia y, escatológicamente, también del mundo entero”.³⁵

En la figura existencial de Jesucristo, la “forma divina” se vació en la “forma de siervo” lo que expresa la revelación del Dios-Salvador a los pecadores. Se percibe allí que la existencia de Jesús “sólo pueda ser explicada en la fe dentro del horizonte último del amor”.³⁶ Este amor que supera toda medida se presenta como pura gloria de Dios (*kabôd*).

La revelación, como es sabido, es dirigida a todo el hombre y, por esta razón, es indisolublemente espiritual y sensible, lo que implica que afecte a cada uno de los sentidos según su propia manera. Para Balthasar, esta manifestación del corazón libre de Dios es, ante todo, revelación verbal. Con esto quiere decir que está en función de “la afirmación de Dios”, ya que lo que los sentidos perciben es verbal.

“Del mismo modo, también es verbal todo lo que en la revelación es conceptual, lo cual significa que debe ser trasladado de su significado general e intramundano (filosófico) a la afirmación única del único Dios viviente. Si ya el concepto mismo de forma creada no puede referirse unilateralmente a lo visual (puesto que también la palabra poética y la frase musical tiene su propia forma y un ciego puede percibir las formas a través del tacto), menos aún puede pronunciarse la primacía de la palabra en la revelación teológica en contra de la utilización del concepto de forma. Esta primacía significa simplemente que, a través de todas las formas sensibles y espirituales de manifestación, no se manifiesta tan sólo una «naturaleza», sino una persona realmente infinita”.³⁷

Cuando hablamos de revelación, en este sentido, podemos hablar de formas sensibles y espirituales que tienen su culmen en la figura de Cristo, centro de la revelación, cuyo horizonte profundo es el amor.

Prosigue, en esta presentación del carácter figurativo de la revelación, trabajando la misma como “configuración del caos del pecado”. Allí profundiza en la mencionada “forma de siervo” que asume Cristo. Este descenso del Logos en dicha forma implica el hacerse pecado (cf. 2 Cor 5,21) y aceptar la semejanza de la carne de pecado (cf. Rom 8,3) para llevarla a la luz, “pues todo lo que queda manifiesto es luz” (Ef 5,13). De esta manera, la “adecuación plena entre mundo y Dios (...) se hace accesible en la forma de

³⁵ *Ibíd.*, 774.

³⁶ *Ibíd.*

³⁷ *Ibíd.*, 775.

Cristo a todo aquel que responde a ella en la fe, para ser alcanzado y transfigurado por ella”.³⁸

Luego, trabaja el tema en la analogía de la belleza. Dado que el ser se predica analógicamente, se le aplican las “cualidades constitutivas universales”: unidad, verdad, bondad y belleza. Citando a santo Tomás, comenta que la belleza tiene una íntima conexión con la bondad y con la verdad porque es “lo evidente-gradable (*evidens-placens*), la proporción en la cosa y la proporción entre la cosa y el cognoscente (sentido o espíritu)”.³⁹ La profundidad del ser como claridad luminosa es la unidad que permite a cada ser participar en la singularidad del uno absoluto⁴⁰ lo que otorga al ser un “destello de la absoluta y fascinante preciosidad de Dios y con ello un título al amor absoluto de Dios”.⁴¹

A continuación, Balthasar se refiere a la revelación según la doctrina de los trascendentales, poniendo el centro en la belleza de la forma del crucificado. Nos parece importante presentar el siguiente párrafo completo para comprender su sentido de manera integral:

“Si ya en su más alto sentido intramundano la belleza irrumpe desde las profundidades misteriosas del ser, desde los cimientos básicos deiformes (*ἀρχαί, θείου*), y ha sido experimentada así (en la religión mítica y filosófica) –el arte normativo de los pueblos primitivos, que es siempre un arte religioso, ha vivido siempre de esta idea–, entonces en una superior analogía la «gloria bíblica» del Dios vivo y personal debe aparecer ante el hombre sintonizado con ella por la gracia y la fe como la (super-) belleza arrebatadora, aun cuando elija como exteriorización adecuada una forma oculta; más aún, la absoluta privación de forma del crucificado”.⁴²

La gloria de Dios surge con toda su luz en la belleza del crucificado privado de forma (cf. Is 53,2-3). La belleza intramundana, fundada en el mito, es llevada a plenitud cuando “las palabras fragmentarias, oscuras, nebulosas y contradictorias del mundo profundo (*λόγοι σπερματικοί*) se sumergen en la palabra única, clara, límpida y armónica del Padre”.⁴³ Como esta palabra toma la forma del hombre y del mundo, queda justificado el lenguaje de las imágenes y los conceptos revestidos de los sentidos y la fantasía. En esta línea, Balthasar explica por qué la Sagrada Escritura encuentra en el “ropaje literario” su gran fuerza de expresión, a la vez que pierde contenido cuando es sometida al proceso

³⁸ *Ibíd.*, 776.

³⁹ *Ibíd.*, 777.

⁴⁰ Cf. *Ibíd.*

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² *Ibíd.*

⁴³ *Ibíd.*

de abstracción teológico. Son ejemplos: las parábolas, las comparaciones, los símbolos, etc.

“En la religión de la encarnación de Dios y de la resurrección de la carne no se puede «explicar», sino sólo «esclarecer». Es cierto que todas estas formas, «poéticas» en diversos grados, apuntan, más allá del punto de referencia intramundano mítico, al yo libre y soberano del Dios vivo. En consecuencia, por lo que se refiere a su adecuación, han sido sustraídas al habitual juicio «estético» neutral del hombre. El hombre adquiere la visión de la justicia y, con ello, de la (sobre-) belleza en la medida en que, al creer, abandona su propia escala de valores y se acomoda a los de Dios. Sólo «contemplando» desde Dios se le iluminan los «ojos de la fe».⁴⁴

Se ve la necesidad de conversión para poder entrar en la dinámica propia de la revelación, ya que esta adecuación implica ser superado y transformado por la gracia sumergiendo la mirada contemplativa en Dios. Dicha contemplación depende de la predicación e interpretación de la Iglesia donde se presenta lo distintivo del Dios vivo, el amor, manifestado a través de las distintas formas de la revelación. De esta manera, la contemplación, apoyada en la predicación e interpretación (vinculada a la tradición) apostólica y eclesial, consigue, en la fe, su evidencia-experiencia propia, que la distingue diáfananamente de todas las restantes formas religiosas similares. Sólo en esta forma se presenta lo totalmente distinto del Dios vivo, como amor que brota del mismo Dios, y se manifiesta a través de todas las expresiones de la forma de la revelación.⁴⁵

El teólogo suizo concluye esta cuestión presentando las distintas consecuencias que se desprenden de lo trabajado para la relación entre la revelación y el arte. Afirma que, así como se han utilizado distintas filosofías en la Sagrada Escritura, también se han incluido diferentes artes humanas sean poéticas, musicales, arquitectónicas o plásticas.⁴⁶ En esta línea, propone un breve recorrido por el Antiguo Testamento partiendo de la prohibición de imágenes como “*kairós* histórico”. Dicha prohibición estaba ligada al rechazo de los ídolos y a la libertad de Yahvé respecto a una imagen, pero de ninguna manera puede extraerse de esta prohibición una afirmación sobre la naturaleza de Dios. Por otro lado, en la descripción del prototipo del templo contemplado por Moisés se ve al artista llamado por Dios, aunque, en ese caso, sujeto a la casta sacerdotal y luego, en la construcción del templo de Salomón, a la monarquía. “Dios habita visiblemente, pero sin

⁴⁴ *Ibíd.*, 778.

⁴⁵ Cf. *Ibíd.*

⁴⁶ Cf. D. Martínez Ramos, *Revelación y belleza en la estética teológica de Hans Urs von Balthasar* (Tesis – Universidad de Comillas) [en línea], <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/30647/DEA000194.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta: 14 de abril 2021], 152.

forma alguna, en la tienda y en el templo, y al aprobar la alianza, aprueba también como justa y adecuada la función teológica del arte”.⁴⁷

Balthasar afirma que todo arte sacro prefigura a Cristo, cuyo cuerpo, “único templo verdadero de Dios que quedará en pie (Jn 2,21), es la residencia corporal de la plenitud de la Divinidad (Col 2,9). También los cuerpos de los creyentes, incorporados a Cristo, son templo del Espíritu Santo (1 Cor 6,19)”.⁴⁸ De aquí que el cristiano quede liberado de toda frontera entre “lo sacro” y lo “profano”. “En efecto, una vez que el Crucificado y Resucitado pasa a ser el punto céntrico (eucarístico) del mundo, no existe ya, desde este punto de vista cristiano, ninguna esfera profana”.⁴⁹

El texto continúa expresando la analogía entre inspiración en la Sagrada Escritura e inspiración del artista. La dinámica propia del autor humano, que es inspirado por el Espíritu y en su libertad obedece al revelador, se presenta de forma análoga en el artista. Esta lógica es mostrada por Balthasar en la Escritura:

“En esta «analogía», al autor humano se le deja en libertad para buscar, contemplar, elegir y presentar eficazmente, bajo el impulso del Espíritu Santo, las formas que expresen de modo apto el acontecimiento de la revelación. Las imágenes con las que el primer relato de la creación describe el suceso inefable de los orígenes son obra de un magnífico poeta. Los *Libros de los Reyes* las continúan artísticamente con las epopeyas heroicas. Las formas literarias son marcos más o menos vacíos, o bien ya llenos, que –como estilo preexistente– esperan ser usados. Si en las artes plásticas del AT se pide una alta dosis de obediencia a la voluntad del revelante, transmitida por los sacerdotes, en la obra artística hablada tiene el artista su movilidad máxima. Ya aquí –sin esperar a la nueva alianza– toma Dios en consideración la respuesta libre del corazón creyente, le permite que encuentre por sí mismo, en los salmos y en los cantos de alabanza, formas adecuadas de respuesta a la palabra libre y amorosa de la revelación de Dios. Y como esta palabra se transmite y configura siempre a través de palabras humanas (por ejemplo, en las sentencias de los profetas) y, a la inversa, la palabra con que el hombre responde está incluida –como Sagrada Escritura inspirada– en la palabra primaria de la revelación de Dios, aparece, una vez más, la analogía como inextricable compenetración de la modelación libre de Dios y del hombre libre que actúa, ya desde el acto primero de la revelación, con toda su capacidad estética y configuradora. Si esto es legítimo e inevitable en la forma de la palabra (y de la imagen) –en caso de que se produzca realmente la encarnación de la Palabra de Dios–, no es preciso hacer excepciones en el caso particular de los evangelios. La elección y el modo de presentar las «escenas» histórico-salvíficas de la vida de Jesús, las sentencias aisladas y las series de sentencias, fijadas para todos los tiempos, fueron sometidas al juicio crítico de los hagiógrafos, no sólo «práctico», sino, con entera razón, también estético. Y del mismo modo que no interesa, en definitiva, desmenuzar críticamente una gran obra de arte profana para poder apreciar más de cerca el sentido del conjunto, ya que este sentido se deja entender *sólo* en la forma creada por el artista, lo mismo sucede en la Sagrada Escritura en general y en los evangelios en particular, compuestos según la analogía humano-divina de la inspiración. La crítica literaria puede ayudar a entender una poesía o una pieza musical, pero cuando se da una auténtica obra de arte, la crítica sirve sólo para tener una idea más adecuada de la forma artística”.⁵⁰

⁴⁷ *Ibíd.*, 779.

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ *Ibíd.*, 780.

⁵⁰ *Ibíd.*

Vemos que Balthasar une de tal manera el arte con la revelación que se vuelven inseparables. Al tomar forma humana, la revelación adquiere forma artística bajo la analogía mencionada. El artista siguiendo su inspiración, “realiza la forma ejemplar indivisiblemente con un fin divino y humano: para glorificar a Dios o «al ser» (...) y para comunicar al hombre alguna parte de la gloria de lo absoluto, siendo ambos aspectos un solo acto creador que no encierra contradicción”.⁵¹ El hagiógrafo, inspirado por Dios, ha formado imágenes para la predicación de la revelación a los hombres. Esta obra de los hagiógrafos que permanece canónica para la Iglesia, legitima el posterior arte cristiano.

En la segunda sección, Balthasar contempla al cristiano como artista. Lo primero que destaca es la presencia de una paradoja. El artista debe expresar, por medio del arte, la encarnación completa de Dios en Cristo en una nueva encarnación, la cual, inevitablemente será incompleta. Sin embargo, el arte cristiano muestra que esta dificultad no es insoluble. Conviven la responsabilidad de la inspiración y de la realización artística junto con la conciencia de la definitiva insignificancia frente al misterio de Dios en Cristo. La “solución” puede estar en concebir la obra como desinteresada alabanza de una realidad que la excede. A su vez, el carisma del artista es siempre eclesial, en el sentido de que no puede “enfrentarse con la revelación fuera de la Iglesia, del «espíritu de la iglesia»”⁵² para recibir de manera adecuada la impresión de la revelación. “Aunque el artista no tenga como tema de su obra a la Iglesia (en cuanto institución), no puede prescindir del espíritu de ésta si es que quiere tratar al hombre desde una perspectiva cristiana, tal como *es* (esto es, para Dios en Cristo en la Iglesia, única perspectiva objetiva)”.⁵³

En la tercera sección se trabaja el tema que da título al artículo: arte y predicación. La belleza intramundana se orienta hacia sí misma y se tiene a ella como fin. Se llama la atención ante el hecho de que la belleza, más que ninguna otra cosa, nos seduce a permanecer en ella. Por esta razón, si el arte humano quiere permanecer fiel a la verdad debe entender la belleza como vinculada a la tragedia y a la ruina, unida a una gracia inmerecida y portadora de una promesa de salvación sobrehumana.

Asumiendo la redención de Cristo, el arte que quiera expresar esta belleza no debe pretender eternizar “en *hibris* pecaminosa, el momento actual. Puede mostrar, redimido en Cristo, al instante fugitivo, sometido aún al juicio de la muerte, la eternidad que habita

⁵¹ *Ibíd.*, 781.

⁵² *Ibíd.*, 782.

⁵³ *Ibíd.*, 783.

ya realmente, en imagen y en parábola, en la fe, el amor y la esperanza”.⁵⁴ En este sentido, el arte que alude al *ésjaton* es más profundo que el que intenta toda la presencia de la transfiguración en el ahora. Un tecnicismo artístico demasiado perfecto, por lo tanto apoyado en sí, pone obstáculos a la predicación. “En las más altas expresiones del arte de la humanidad, la forma continúa sirviendo y aludiendo a los misterios del ser y de la existencia y no quiere ser disfrutada en razón de sí misma”.⁵⁵

También se descubre en el arte una fuerte vinculación entre alabanza y predicación. Aquí, el teólogo suizo, incluye una cita del Concilio Vaticano II:

“Entre las más nobles actividades de la condición del hombre como criatura deben enumerarse, con razón, las bellas artes, y de señalada manera el arte religioso y su forma suprema: el arte sacro. Estas artes están orientadas, por su propia esencia, a la belleza infinita de Dios, que debe ser expresada de alguna manera en las obras humanas. Y tanto más inequívocamente se orientan a Dios, a su alabanza y a su gloria cuanto que no tienen en su ánimo otra intención sino dirigir, mediante sus creaciones, los sentidos de los hombres a la veneración de Dios”.⁵⁶

Así como al contemplar la naturaleza el hombre dirige su mirada a Dios, de forma análoga puede ocurrir con en el arte. Por esta razón, los artistas pueden considerar sus obras como servicio al mundo, ya que “su trabajo es una especie de imitación sagrada del Creador”.⁵⁷

Cerrando el texto, Balthasar considera las artes particulares y afirma que no es correcto que un arte o “grupo de artes” tengan mayor sintonía con la revelación que otras. Impugna la tesis protestante, según la cual, las artes relacionadas con la palabra tienen mayor dignidad que aquellas de la imagen, ya que suponiendo que la revelación sea más de la palabra que de la imagen, se trata de la Palabra de Dios, en cambio, las artes son palabra humana. Por otro lado, la Palabra de Dios no apunta solamente al oído ya que se ha hecho carne.

“Por supuesto, la palabra de Dios (también en la nueva alianza) y su correlativo, la fe que escucha y obedece, tiene prevalencia en este tiempo mundano sobre la visión (escatológica) (2 Cor 5,7). Pero también la «imagen» puede ser teológicamente la forma cifrada de la misma realidad («ahora vemos como en un espejo confusamente») (1 Cor 13,12)”.⁵⁸

⁵⁴ *Ibíd.*, 785.

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ CONCILIO VATICANO II, *Sacrosanctum Concilium*, N° 122.

⁵⁷ *Ibíd.*, N° 127.

⁵⁸ VON BALTHASAR, *Arte cristiano y predicación*, 790.

De esta manera, todas las artes poseen la misma libertad. Balthasar demuestra cómo a lo largo de la historia de la liturgia se han utilizado distintas artes. Sumado a la arquitectura, escultura y pintura, pone por ejemplo el arte dramático en la liturgia medieval y la posibilidad de que ciertas culturas incorporen la danza en sus expresiones litúrgicas. Queda claro, entonces, que no podemos hablar de un arte sacro en sí mismo ni de estilos más cercanos o lejanos al cristianismo.

“La gigantesca grandeza de las catedrales, frente a los ayuntamientos, expresa con fuerza y profundidad algo de la experiencia cristiana de Dios de una época, pero no adecua el contenido total del dogma, por ejemplo, al aspecto de la *kénosis*. No expresa tampoco la voluntad de Cristo de salir al paso del creyente, sobre todo en la figura del prójimo”.⁵⁹

No se puede limitar al Espíritu solamente bajo alguna forma de arte concreta ya que “toda obra de arte bien lograda permite experimentar de nuevo al cristiano su superior libertad en el Espíritu Santo”⁶⁰, quien hace que la Belleza absoluta “irradie siempre nueva luz a través de las policromas vidrieras del mundo”.⁶¹

3.2.2. El arte del icono

El texto elegido para la breve presentación del pensamiento de Paul Evdokimov es el libro “El arte del icono, teología de la belleza”.⁶² Evdokimov, desde su cristianismo ortodoxo, recoge la tradición oriental del icono y expone una teología de la belleza. Lo asumimos, particularmente, por la propuesta de su “metafísica de la luz”⁶³ y su desarrollo respecto a la cuestión de la imagen y la palabra. Este último tema es importante a la hora de analizar el arte cinematográfico.

Evdokimov comprende la belleza desde una teología trinitaria. “La belleza del Hijo es la imagen del Padre-Fuente de la Belleza, revelada por el Espíritu de la Belleza”.⁶⁴ Esta Belleza trinitaria la contemplamos en la figura de Cristo, el Hijo encarnado. Él es el arquetipo de toda belleza, por esta razón, como afirman los Padres, la belleza se formula a partir de Dios. De aquí que la belleza se vuelva una categoría fundamental y teológica, ya que es una realidad teologal, lo que implica que sea una “cualidad trascendental del ser, análoga a lo verdadero y a lo bueno”.⁶⁵

⁵⁹ *Ibíd.*, 791.

⁶⁰ *Ibíd.*, 792.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² P. EVDOKIMOV, *El arte del Icono*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

⁶³ Cf. B. FORTE, *En el umbral de la belleza*, Valencia, EDICEP, 2004, 85.

⁶⁴ EVDOKIMOV, *El arte del Icono*, 30.

⁶⁵ *Ibíd.*, 31.

El Verbo encarnado irradia la luz trinitaria. La luz es el objeto de la visión a la vez que el órgano, en cuanto posibilita la visión. En esta línea, el episodio de la transfiguración es paradigmático. Allí los ojos de los apóstoles podían percibir la Gloria del Señor en la *kénosis*. Sus mismos ojos eran iluminados por la luz que veían.⁶⁶ De forma que

“el hombre es una totalidad al mismo tiempo espiritual y sensible en función de la Encarnación; los sentidos afinados perciben sensiblemente lo insensible, o mejor, lo transensible. Lo bello aparece como un destello de la profundidad misteriosa del ser, de esa interioridad que es testimonio de la relación íntima entre el cuerpo y el espíritu”.⁶⁷

La Trinidad impregna todas las cosas de sí misma, por ende, la luz de Dios reposa en la creación. “La verdad de las criaturas no es otra cosa que ser el resplandor de la luz originaria”.⁶⁸

De esta cuestión, concluye Evdokimov que la belleza de Dios, como su luz, se da a través de las formas de este mundo y puede ser contemplada por los ojos transfigurados. “La luz de la Creación, del Tabor, de Pentecostés, de los sacramentos y de la Parusía es la misma y única Luz divina”.⁶⁹ La fe cristiana es inseparable de la encarnación, la belleza que será plena en la parusía ya se manifiesta a través de las formas de este mundo.

Avanzamos sobre la cuestión de la imagen y la palabra. Lo que Evdokimov se propone es expresar que ambas son esenciales al cristianismo. La primera apunta a la muestra y la segunda a la demostración. Comienza afirmando que no es conveniente traducir el “*Logos*” del Evangelio de san Juan por el término “palabra”, ya que esto implica una reducción del significado. Veamos la ampliación de sentido a la que se refiere:

“La Palabra entra en la historia no solamente hablando sino creando esta misma historia, e incita a los hombres a actuar de forma que su espíritu se manifieste visiblemente. El tiempo es inseparable del espacio y toda palabra creadora se dirige al oído y a la vista: “Os anunciamos lo que contemplamos y palparon nuestras manos acerca de la Palabra de vida; pues la vida se ha manifestado, y nosotros la hemos visto” (1 Jn 1, 1-3)”.⁷⁰

Se percibe la dimensión visual del Verbo y la interrelación entre palabra e imagen. A continuación, Evdokimov se encarga de mostrar cómo en la Biblia palabra e imagen

⁶⁶ Cf. J.C. CAAMAÑO, “La materia transfigurada”, *Revista Teología* 98 (2009), 103.

⁶⁷ EVDOKIMOV, *El arte del Icono*, 32.

⁶⁸ FORTE, *En el umbral de la belleza*, 87.

⁶⁹ EVDOKIMOV, *El arte del Icono*, 35.

⁷⁰ *Ibíd.*, 38.

dialogan y expresan dos aspectos complementarios de la única revelación.⁷¹ La encarnación surge como el punto central en la relación entre estos dos elementos: “A lo largo de la historia, el Antiguo Testamento es una lucha contra los ídolos, las falsas imágenes, y por lo tanto la espera de la Imagen verdadera. En último término, Dios revela su rostro humano, la Palabra se vuelve objeto de contemplación”.⁷²

El teólogo ruso indica la centralidad que tiene la imagen para el cristianismo al igual que la palabra. Análogamente a como las palabras de los hombres han sido habitadas por la Palabra de Dios, también en la encarnación lo visible ha alojado a lo invisible.

En la teología del icono, la relación entre palabra e imagen llega a su culmen. Evdokimov destaca que para los orientales, “el icono es uno de los sacramentales, más en concreto el de la presencia personal”.⁷³ La Palabra está contenida en la Biblia y misteriosamente dibujada, ofrecida para la contemplación como teología visual en la forma del icono.⁷⁴

El fundamento del icono es cristológico y lo encontramos enunciado en san Pablo: “Él es imagen (*eikon*) de Dios invisible” (Col 1, 15). La humanidad visible de Cristo es icono de su divinidad invisible. “El icono de Jesús aparece así como la imagen de Dios y del hombre al mismo tiempo, el icono Cristo total: del Dios-Hombre”.⁷⁵

El despliegue teológico del autor es inmenso y excede el presente trabajo. Nos queda afirmar, en fidelidad y respeto a su pensamiento, que su reflexión sobre el icono incluye como rasgos fundamentales la dimensión litúrgica y la elaboración por parte del iconógrafo.

3.2.3. Cine y teología en Bruno Forte

El teólogo italiano Bruno Forte nos ayudará a centrarnos en la relación que existe entre el arte cinematográfico y la teología. Con la presentación de su pensamiento y un desarrollo final, bajo el aporte de otros autores, cerraremos este capítulo. El texto seleccionado de Forte es el capítulo octavo del libro titulado “En el umbral de la belleza” que ya hemos citado.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, 39.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, 182.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, 178.

⁷⁵ *Ibid.*, 185.

Dicho capítulo se refiere a la cuestión del cine como lugar teológico y es llamado “Entre icono y narración, el cine y lo sagrado”.⁷⁶ Forte aclara que, al preguntarse si el cine puede ser un *locus theologicus*, se está cuestionando sobre si un film aplica como un “documento en el cual la inteligencia creyente (pueda reconocer) reflejos o trazas de su objetivo propio”.⁷⁷ Esto es, en definitiva, cuestionar si el cine puede ser mediación de trascendencia tanto en un sentido ascendente (éxodo hacia el misterio) como descendente (venida del Otro hacia nosotros).

Para trabajar esta problemática, Forte se propone primero definir las coordenadas fundamentales del lenguaje humano a luz de la revelación, lo que implicará tratar la cuestión de la analogía. Luego intentará profundizar cuál de los lenguajes de la fe se acerca más al cinematográfico y, finalmente, evaluará bajo qué condiciones el cine puede ser mediación, analógica, de trascendencia.

Comenzamos por la cuestión del lenguaje teológico. El autor define la palabra teológica como una palabra de frontera, ya que se encuentra “entre la tierra frágil sobre la que se apoyan nuestros pies y el abismo insondable, que es la región de lo Alto”.⁷⁸ Es tan conveniente de esta palabra el hablar como el callar. En obediencia al hablar de Dios, propio de la revelación, la palabra humana intenta pronunciarse, aunque se sabe totalmente excedida y superada por el misterio. La posibilidad se abre a través del pensamiento analógico. La analogía posee la virtud de mantener unidos los diversos pensamientos en la asimetría que les es propia. Este pensamiento analógico “intenta dar razón de la posibilidad de una cercanía en la separación infinita, y de la lejanía en la proximidad, postuladas por el lenguaje de la fe”.⁷⁹ En definitiva, la fe se pronuncia sobre Dios en obediencia a la revelación y, como la Palabra eterna “se ha pronunciado en las palabras del tiempo”⁸⁰, se percibe la necesidad de dar razón de las afirmaciones en torno a Dios para sostener la continuidad de sentido en la diferencia de significado. “La analogía une los diversos, custodiándolos en su diversidad y mostrando la proximidad de las lejanías”.⁸¹

Adentrándonos en el segundo momento, el cine cuenta con dos formas de analogía que han sido utilizadas por el lenguaje teológico: el icono y la narración. El registro del

⁷⁶ FORTE, *En el umbral de la belleza*, 127.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*, 128.

⁷⁹ *Ibíd.*, 129.

⁸⁰ *Ibíd.*

⁸¹ *Ibíd.*

primero es el simbólico, logra unir lo diverso evitando la univocidad y manteniendo una unidad de sentido en el exceso de significado. Forte valora el lenguaje simbólico por su fuerza evocadora frente a las “pretensiones totalizantes de la razón moderna”.⁸² Destaca el valor evocativo que reúne lo lejano, sin anular diferencias, en oposición al pensamiento totalmente transparente a sí mismo y reductivo: “Un pensamiento sin sombras o restos no es más rico, sino más pobre que un pensamiento evocativo o simbólico; lo ideal no absorbe a lo real, debe más bien reconocer su exceso, para abrirse a él y autotranscenderse hacia espacios más vastos”.⁸³

Por esta razón, el icono con su lenguaje simbólico se vuelve mediación de trascendencia, ya que comunica la visión de lo invisible. Forte asume la teología del icono de Evdokimov y explica que, para la mirada de fe, el icono es lugar de la presencia divina al mismo tiempo que lugar “del asomarse del hombre al abismo del Misterio insondable”.⁸⁴ De forma análoga al misterio del Verbo encarnado, el icono se nutre de la corporeidad del color y la determinación de la forma.

De esta cuestión, Forte propone una primera posibilidad teológica para el lenguaje cinematográfico. Al poseer “iconos en sucesión continua puede ser mediación de trascendencia de modo análogo al icono, con la misma fuerza simbólica, evocadora del más allá en las formas de la cercanía”.⁸⁵ Sin embargo, encontramos una diferencia entre ambos lenguajes, ya que en el cine se dan imágenes de forma sucesiva en oposición a la estaticidad definitiva del icono. Según el autor, esta cuestión nos lleva al otro elemento decisivo que podemos nombrar como narración o relato.

El narrar posee una estructura analógica que brota del “sentido práctico y performativo del relato”⁸⁶, que “tiende a la comunicación práctica de la experiencia que en él se resume”⁸⁷ y hace “que el narrador y los oyentes sean incluidos en la experiencia narrada”.⁸⁸ Forte alude a un texto de Johann Baptist Metz en el cual se explica que el cristianismo no es, desde el inicio y primariamente, una comunión de interpretación y argumentación, sino una comunión que recuerda y narra. La narración no es extraña al lenguaje teológico, sino que hay una tradición narrativa que se remonta a los orígenes y que hasta hoy transmite la memoria evangélica. El relato permite al pensamiento mediar

⁸² *Ibíd.*, 131.

⁸³ *Ibíd.*

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*, 132.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ *Ibíd.*

⁸⁸ *Ibíd.*, 133.

los contenidos de la historia salvífica en el presente. Ubicamos a continuación un párrafo que nos parece central en esta cuestión:

“Un lenguaje teológico que en nombre de las exigencias críticas sacrificase la narratividad como precientífica, sería por eso no sólo falsamente teológico, sino también falsamente crítico. Para que se dé un lenguaje que actúe una auténtica mediación de trascendencia, la tarea que se impone es la de narrar sin renunciar al pensamiento argumentativo, poniendo la argumentación al servicio de la narración. ¿Y no es el lenguaje del cine constitutivamente un narrar argumentante, un razonar por vía de narración? Aquí se ve cómo la dimensión narrativa —ineliminable de la cinematografía— viene a integrar la dimensión simbólica del icono; y es en virtud de esta combinación de icono y narración como el cine puede ofrecerse como lenguaje singular capaz de mediar la trascendencia”.⁸⁹

En definitiva, queda claro que la palabra teológica, al ser palabra de frontera, reclama el pensamiento analógico para poder expresarse. El icono, que es imagen, se vuelve mediación de trascendencia por su condición simbólica, la cual le permite expresarse de forma analógica. A su vez, el relato funciona de igual manera por su dimensión práctica y performativa. El mismo ha logrado sostener y actualizar la memoria de nuestra fe. Ambos elementos están contenidos en el arte cinematográfico, aunque son reconfigurados por este.

Antes de proseguir en la propuesta de Forte, con su reflexión sobre qué cine es mediación de trascendencia, nos parece importante sumar una cuestión hasta aquí omitida por dicho autor, pero que es esencial al lenguaje cinematográfico y que posee una dimensión teológica: la cuestión del tiempo. Creemos que, en el cine, la unión entre relato e icono se ve configurada por el tiempo. Según Andréi Tarkovski⁹⁰ este es el elemento esencial y distintivo del cine, ya que “la imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma”.⁹¹ Una película puede carecer de actores, música, construcciones y hasta montaje, pero no puede ser tal sin planos donde se advierta el flujo del tiempo. Esta idea es explorada por Tarkovski en su libro “Esculpir en el tiempo”, en el cual, ya a partir del título, podemos encontrar la analogía teológica. Así como el cineasta trabaja el tiempo de su película para comunicar y plasmar su visión del mundo, ¿no podríamos decir que Dios actúa análogamente haciendo escuchar su voz en el escenario de la historia? En esta línea, la labor teológica implicará aproximarse a la comprensión del Eterno que se hace tiempo. Siguiendo la analogía del cine, el trabajo teológico implicará sumergirse en el “icono narrado” o en la

⁸⁹ *Ibíd.*, 135

⁹⁰ Andréi Tarkovski es uno de los autores más reconocidos de la historia del cine. De origen ruso, se dedicó principalmente a la dirección, aunque también hizo trabajos de actuación y poesía.

⁹¹ A. TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2002, 138.

“narración icónica” para, desde y en el tiempo filmico, llevar a cabo la inteligencia de la fe.

Por otra parte, es el tiempo el que posibilita el encuentro entre el espectador, la obra y el autor. El autor cinematográfico va esculpiendo en un tiempo y así forma la imagen y el relato. El icono se pone en movimiento al compás de un ritmo. Este ritmo puede hospedar al receptor si se erige desde el respeto. Con la palabra respeto queremos expresar, por un lado, una buena respuesta al tiempo que reclama la imagen, o mejor, a la vida que brota detrás de ella. Por otro lado, también una buena respuesta a quien acude al encuentro de esa imagen. Una película con una filmación, un montaje y una propuesta visual según la lógica de la manipulación dominante, hace imposible que el receptor pueda habitar el icono narrado. Esa mediación resulta posible cuando el tiempo sigue la dinámica de la gratuidad y no de la posesión.

“¿Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. Es igual a aquella infinitud de la imagen de la que ya hablamos. La película es más de lo que en realidad parece ser (siempre que se trate de una película en el verdadero sentido de la palabra). Del mismo modo, las ideas que expresa constituyen algo más que lo que el autor de la película ha incluido conscientemente en ella. Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide, pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especificidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco”.⁹²

Vemos en este texto del cineasta ruso, cierta familiaridad con una noción que desde la teología podríamos llamar, de manera análoga, sacramentalidad. En este caso es aplicada a la imagen, posiblemente como herencia de su cristianismo ortodoxo. La película es más de lo que parece ser. Hay algo que se nos presenta, captado por la cámara, que evoca algo invisible, esta “infinitud de la imagen”. Se percibe el juego que propone entre lo limitado y lo ilimitado, junto a la posibilidad de trascendencia que presenta la película “cuando el tiempo vive en ella”. Expresa la conciencia de un tiempo que excede al cronológico del film, un tiempo que trasciende y, al cual, podríamos encontrarle cierta dimensión teologal, en la medida que puede ofrecer un reflejo de la gloria divina. Finalmente, plantea la idea de trascendencia que la obra tiene al autor, habilitando todo el despliegue del mal llamado “espectador”.

⁹² *Ibíd.*, 143.

Retomamos, luego de este aporte, la exposición de Forte sobre cómo puede ser mediación de trascendencia el lenguaje cinematográfico. Los errores a evitar son, por un lado, lo que él llama la univocidad indiscreta, donde se anula la distancia propia de lo divino y se lo convierte en algo conocido y disponible. El otro error sería la equivocidad radical. Aquí ocurre lo contrario: se permanece en la trascendencia de Dios afirmando su incomunicabilidad con el mundo de los hombres. La analogía se mueve en medio de estos dos errores. Se sigue, entonces, que se verá afectado el uso cinematográfico de la analogía cuando haya equivocidad radical, lo que implica “una cinematografía que en las imágenes o en el relato exprese el prejuicio de una ausencia o de una irrelevancia del Misterio divino y que se convierta en fotografía de un existir sin trascendencia, cerrado en sí mismo, y, por eso, que retorna siempre al círculo de la repetición del sujeto y de sus proyecciones”.⁹³

El cine también puede caer en la univocidad de sentido. Debe reconocer que ningún lenguaje humano es capaz de ser vehículo de trascendencia de forma acabada y plena. Dicha presunción desemboca en un cine de “insoportable género edificante”⁹⁴ o bien “en un cine ideológico”⁹⁵ donde se absolutizan horizontes humanos y tesis preconcebidas.

Cabe indicar ahora, qué forma de cine logra ser mediación de trascendencia. Es, justamente, aquel que sostiene la tensión entre los dos errores referidos anteriormente, logrando funcionar de manera analógica. De este modo, la proximidad y la distancia no se anulan entre sí, sino “que se mantienen unidas, aunque en una relación asimétrica”.⁹⁶ Para profundizar en esto, Forte explica la analogía de proporcionalidad (dada por la semejanza del tipo de relación que se encuentra en el interior de los dos términos) y la analogía de atribución (cuando lo común es una misma realidad de la que se participa en diversos grados) para indicar que

“el carácter simbólico del icono es a la fuerza performativa de la narración como la analogía de proporcionalidad está en la analogía de atribución. Donde la primera expresa una semejanza de relaciones, en la que la medida del fragmento es imagen de la del Todo, la segunda da la idea de una participación, de una continuidad expresada en la secuencia de narración en narración. Aplicando esta regla al lenguaje cinematográfico, se podría decir que él debe evitar, al mismo tiempo, decir demasiado y decir demasiado poco”.⁹⁷

⁹³ FORTE, *En el umbral de la belleza*, 136.

⁹⁴ Cf. *Ibid.*, 137.

⁹⁵ Cf. *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, 138.

⁹⁷ *Ibid.*, 139.

Queda claro que decir demasiado o demasiado poco implica ir contra ambos tipos de analogía. En el camino del medio, en el cual se sostiene la tensión, posiblemente no habrá profesiones de fe tematizadas, ya que es necesario que la forma simbólica y narrativa “puedan mediar la apertura al misterio”.⁹⁸

3.2.4. Cine y teología en Rodríguez Panizo

Pedro Rodríguez Panizo⁹⁹ comienza su obra titulada “Hacia una teología del Cine”¹⁰⁰ preguntándose por qué es necesario adentrarse en el mundo del arte cinematográfico para generar inteligencia de la fe. Propone tomar la idea de “signos de los tiempos” valorada por el Concilio Vaticano II. Allí se anima a que todo el “Pueblo de Dios”, especialmente pastores y teólogos, puedan “auscultar, discernir e interpretar, con la ayuda del Espíritu Santo, las múltiples voces de nuestro tiempo y valorarlas a la luz de la palabra divina, a fin de que la Verdad revelada pueda ser mejor percibida, mejor entendida y expresada en forma más adecuada”.¹⁰¹ Agrega Rodríguez Panizo que, según Marie Dominique Chenu, este texto es la carta “no sólo de la evangelización, sino también de la inteligencia de la fe en busca de su expresión propia, consustancial a su contenido”.¹⁰² Se sigue la necesidad de responder a la llamada del Espíritu, actuante en la historia, y discernir en las experiencias humanas la presencia del Dios que se revela. Para esto, se debe “girar la mirada hacia esos escenarios sumamente reveladores del carácter dramático de la vida humana como son las artes de ficción, en especial el cine y la literatura (novela)”.¹⁰³ Así como en otros tiempos determinadas artes como la literatura, el teatro, la escultura y la pintura tenían preponderancia cultural, es innegable que en la actualidad la cinematografía, sin desplazar a las otras, ocupa un lugar central. Se puede concluir que una mirada teológica al cine sea pertinente y necesaria en respuesta a los signos de los tiempos.

⁹⁸ *Ibíd.*

⁹⁹ Nacido en Madrid en 1960, Pedro Rodríguez Panizo es doctor en Teología por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma y profesor de Teología Fundamental y Teología de las Religiones en la Facultad de Teología de la Universidad Pontificia Comillas (Madrid), donde ha impartido también cursos sobre "Teología del cine". Asimismo, es director de la colección "Religiones en Diálogo", de la editorial Desclée de Brouwer (Bilbao).

¹⁰⁰ P. RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, Santander, Sal Terrae, 2001.

¹⁰¹ CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et spes*, N° 44.

¹⁰² RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, 6.

¹⁰³ *Ibíd.*, 7.

3.2.4.1. *La teoría de los lugares teológicos*

La teoría de los lugares teológicos proviene de Melchor Cano. De acuerdo al canon propuesto por dicho autor, el cine ocuparía un lugar dentro de los llamados impropios (razón humana, filósofos, historia y tradiciones humanas). Pero cabe ampliar un poco más esta cuestión. Según la interpretación de Rodríguez Panizo, citando al jesuita Andrés Tornos,¹⁰⁴ el sentido profundo de la idea de lugares teológicos “no es tanto el de sitios de los que se extraen datos, cuanto el de campos de saber, o del concienciar, donde puede realizarse el conocimiento que va del captar y del creer al entender, que es un nuevo captar; es decir, el terreno donde puede empezar y consumarse alguna inteligencia de la fe”.¹⁰⁵

En el cine podemos encontrar una búsqueda antropológica. En este sentido, también es posible afirmar que es lugar teológico, “en cuanto comprende la historia de las creencias del hombre y de la afloración de éstas en la acción, el lenguaje y la conciencia”.¹⁰⁶ La tarea teológica implicaría dar expresión inteligible al logos simbólico mediado por la imaginación que produce el cine.

Panizo propone una comparación metodológica de esta tarea teológica, con la teología de la liberación:

“Mucho de esto subyace, sin duda, a los mejores descubrimientos de la teología de la liberación, cuando el ser del sujeto teólogo queda estructurado por su apertura al Cristo pobre entre los pobres. Algo parecido podría hacerse con el arte del cine y la novela, pues en ellos encontramos tematizado con gran densidad simbólica el espesor dramático de la vida humana en toda su polifonía, la permanente pregunta por el sentido que, de múltiples formas, hace nuestra sociedad técnica y mediática. Lo que supone no utilizar el cine y la novela como meras canteras de datos para ilustrar los diversos temas teológicos, sino atender, más profundamente, a lo que dichas artes nos aportan específicamente y que no pueden darnos otras instancias, para lo cual es imprescindible un conocimiento adecuado de su estética y de su estatuto como artes”.¹⁰⁷

Si a la teología le interesa el aflorar del lenguaje, en la acción y en la conciencia de la historia de las creencias y visiones del mundo, es bueno que tenga en cuenta la mediación cinematográfica, ya que es un arte bien propia de nuestros tiempos.¹⁰⁸

¹⁰⁴ *Ibid.*, 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*, 15.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*, 22.

3.2.4.2. *Cine como mediación de trascendencia*

Así como Forte explica que determinado tipo de cine es mediación de trascendencia, también este autor se refiere a la cuestión, aunque desde otro enfoque. En primer lugar, aclara que no es el tema de la obra cinematográfica lo que la hace religiosa o no, “sino la especial relación entre el valor de lo sagrado que se quiere expresar y los medios elegidos para ello”.¹⁰⁹ Se refiere al lenguaje cinematográfico y a la potencia simbólica que este puede tener. Asume la idea recientemente mencionada de Forte. Un cine que pretenda mostrar todo delante de nuestros ojos, dejando de lado las oportunidades de, por ejemplo, la elipsis y el fuera de campo, “cancela la posibilidad artística de expresión de lo religioso, de lo totalmente otro”.¹¹⁰

“Karl Rahner ha podido decir: «Incluso una imagen que no tenga un tema específicamente religioso puede ser una imagen religiosa cuando al verla ayuda a producir, a través de una experiencia sensorial de la trascendencia, esa adecuada experiencia religiosa de trascendencia (...) Una teología ingenua pensará espontáneamente que sólo los actos explícitamente religiosos (...) producirán una saludable relación con Dios. Pero hablando teológicamente, eso es falso »”.¹¹¹

Dando un paso más, es importante discernir el lenguaje audiovisual del cine en orden a detectar cuándo da lugar a la trascendencia. Para esto, luego, presentaremos brevemente sus elementos. Dejaremos enunciado, en esta exposición, lo que tendremos en cuenta a la hora de realizar el análisis teológico del film. No se puede hacer teología sobre una realidad sin el conocimiento de la misma “y de las mediaciones pertinentes que ayudan a poner en correlación los símbolos de la revelación cristiana con las preguntas existenciales expresadas, en nuestro caso, en el arte cinematográfico”.¹¹²

3.2.4.3. *Una breve observación*

Tradicionalmente se afirma que, en un film del verdadero cine, se da la creación de un mundo. Es un mundo que proponen sus autores, ya que el cine es un arte, por llamarlo de alguna forma, comunitario. A su vez, la obra es reorganizada y reconfigurada por la lectura del espectador. Encontramos aquí una forma de trascendencia, de la cual ya hemos dicho algo, pero queremos ampliar. La obra excede a ambas partes. Por un lado, una vez realizada, los autores reconocerán mayor sentido y significación del que se habían imaginado. Esto porque la imagen, al producirse, se nutre de la realidad misma, la cual

¹⁰⁹ *Ibíd.*, 31.

¹¹⁰ *Ibíd.*

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*, 33.

posee una estructura simbólica. Se logra, de esta forma, expandir el significado propuesto o imaginado. Por otra parte, mayor será la riqueza de la obra cuando el espectador la aborde y responda a ella. Esta realidad está signada por un juego de revelaciones y ocultamientos propio de todo arte.

“La pantalla sólo nos entrega una exterioridad representada y, por tanto, cerrada. «Cosmofanía» he dicho, y es preciso entenderla en su sentido de automanifestación, donde lo que se manifiesta, conservando la iniciativa de la revelación, se rehúsa y se oculta. Orson Welles¹¹³ ha destacado precisamente el carácter auto-revelador de la imagen cinematográfica. «La cámara -escribe- es más que un aparato registrador; es una vía por donde nos llegan los mensajes de otro mundo, *un mundo que no es el nuestro* y que nos introduce en el corazón del gran misterio. (...) Como secreto se enuncia en la sombra de las salas oscuras; tiene necesidad de esta sombra, y sólo se concibe en el despliegue imaginario que nos hurta toda aprehensión»¹¹⁴

La dinámica de revelación y ocultamiento, expresada por Welles en la metáfora de la oscuridad de la sala de cine, provoca la trascendencia de la obra, ya que por ese mecanismo se excede, en algún sentido, a sí misma.

3.3. De qué hablamos cuando hablamos de cine

Presentamos ahora los elementos centrales del séptimo arte, para luego, discernir qué cine es mediación de trascendencia. En un film encontramos dos sistemas que interactúan permanentemente: el formal, donde se nos cuenta algo (en una película de ficción será un relato),¹¹⁵ y el estilístico, que implica el uso de distintas técnicas para expresar al primero. En este último, aparece lo propio del cine porque es allí donde se encuentran las herramientas, a través de las cuales, el cine narra. Así como un artista visual posee el pincel, los acrílicos, los puntos de fuga, la teoría del color y demás elementos, también el cine, naturalmente, posee sus herramientas propias.

Respecto al sistema formal encontramos una historia con personajes, los cuales, conviven con distintas situaciones en una progresión dramática. Esto dota al sistema narrativo de una estructura que se expresa en el guion. Sin embargo, el guion es un elemento de elaboración cinematográfica, lo que lo ubica también en el sistema estilístico. En este se presenta el escrito que guiará la realización del film. Posee estructura y teorías propias para su composición. A su vez, en el sistema estilístico también encontramos:

¹¹³ Director, actor, guionista y productor estadounidense. Uno de los grandes autores de la historia del cine. Ha dirigido películas como “*Citizen Kane*”, “*The lady from Shanghai*” y “*Macbeth*” entre muchas otras.

¹¹⁴ RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, 37.

¹¹⁵ Cabe aclarar la existencia de otros tipos de productos audiovisuales como es el cine experimental donde no se trabaja con el sistema narrativo.

En primer lugar, la fotografía. Aquí la narración se da a través de los tamaños de plano (tradicionalmente se habla de plano general, plano americano, plano medio, primer plano y plano detalle), los movimientos de cámara (paseo y *travelling*), las angulaciones (normal, picado, contrapicado, supino y cenital) y la luz, la cual presenta un papel estético por su forma de uso (lateral, frontal, contra luz, de manera que la iluminación puede ser impresionista, expresionista, clásica, etc.), su tono (cálida o fría), su color y su fuente (natural o artificial).

En segundo lugar, encontramos la puesta en escena. Esta implica los decorados, las locaciones, los objetos utilizados (utilería), el maquillaje, el vestuario, etc. Aquí se toman decisiones sobre el color, el estilo plástico y la forma que tendrá el film. Dado que este término no genera consenso en el mundo del cine, respecto a lo que refiere, lo comprenderemos unido a lo que se denomina diseño de producción y dirección de arte. Esta última será la denominación que utilizaremos.

En tercer lugar, tenemos el montaje. Aquí es donde se edita la película, cortando y uniendo los distintos planos. Se elabora el film de forma definitiva. Entra dentro de lo que se llama post-producción donde se trabajan elementos como la velocidad de la imagen, efectos especiales, corrección de color, etc.

En cuarto lugar, encontramos el sonido. Tiene que ver con todo lo audible del film. Posee un gran poder estético. Puede ser diegético cuando su fuente es la misma historia o extradiegético cuando proviene de fuera de la historia.

Del movimiento y la dinámica de estos elementos surge el estilo de los autores cinematográficos. El director o realizador es quien toma las últimas decisiones respecto a todas las áreas.

3.4. Distinción entre películas

Como dijimos, queremos profundizar en el discernimiento sobre las películas que, por virtud propia, se presentan como más aptas para ser objeto de estudios teológicos, en la línea de ser mediadoras de trascendencia. Cabe recordar que no es el tema representado por la película lo que posibilita esta condición, es decir, no depende necesariamente de su participación en un sistema de sacralidades propias de una tradición religiosa determinada, sino que depende de la especial relación que el valor de lo sagrado, que pretende llegar a expresar, guarda con la forma que elige para ello.¹¹⁶ Es decir, lo que le

¹¹⁶ Cf. RODRÍGUEZ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, 41.

da mayor dimensión teológica no es necesariamente el poseer un discurso religioso, sino el hecho de que la forma artística sea la apropiada para abrir a la trascendencia, complementándose con las ideas propuestas. Cabe destacar que esta distinción entre “ideas o discursos” del film y sus formas artísticas es una distinción de razón, ya que en la realidad se dan unidas. En definitiva, no pretendemos relegar los valores y representaciones religiosas a un segundo plano, sino aclarar que esta condición no determina la significación espiritual de la película.

Por otra parte, es necesario advertir que cuando nos referimos a la idea de religión seguimos a Paul Tillich, en su obra “Existential aspects of modern art”,¹¹⁷ quien la comprende, en sentido amplio, como un estar “últimamente preocupado” (*ultimate concern*) y en sentido estrecho, como la creencia en la existencia de Dios y las prácticas que se derivan de esto.¹¹⁸ Rodríguez Panizo asume esta interpretación en su propuesta de relación entre arte y religión y propone la siguiente clasificación de arte cinematográfico:

El primer tipo de películas se da cuando ni el estilo ni el contenido presentan forma religiosa. Lo que Lloyd Baugh define como “films más profanos que sagrados, que carecen de significado religioso explícito y no tienen un significado religioso implícito que sea evidente”.¹¹⁹ Según Panizo estas películas también pueden ser analizadas teológicamente porque:

“en tanto que obras de arte poseen, ya una intencionalidad trascendente y, además, porque el hombre, como confiesa la fe, está creado a imagen y semejanza de Dios, y, por tanto, toda imagen del hombre refleja de alguna manera la imagen de Dios. (...) Todo filme que tenga una antropología discernible, un claro concepto de la existencia humana, de su naturaleza relacional y conflictiva y, en último término, de su trascendencia, puede ser sometido a interpretación teológica”.¹²⁰

En definitiva, si bien es posible analizarlas teológicamente, son las que menor hondura y profundidad presentan para la tarea.

El segundo tipo son aquellos films en los cuales el contenido no es religioso, pero sí el estilo y la forma, ya que la narrativa se presenta abierta y con dimensión espiritual. Esto quiere decir que, en la presentación de las imágenes, sonidos, palabras y demás recursos, se permite al espectador ampliar su comprensión y mover su imaginación con libertad, dándole la posibilidad de llegar a significaciones teológicas.

¹¹⁷ Cf. *Ibíd.*, 41.

¹¹⁸ Cf. *Ibíd.*

¹¹⁹ *Ibíd.*, 42.

¹²⁰ *Ibíd.*

El tercer tipo es aquel en el cual el contenido es religioso, pero no la forma y el estilo. El autor propone como ejemplo muchas de las películas que tratan sobre Jesús y los santos.

Finalmente, el cuarto tipo es aquel en el cual tanto el estilo como el contenido son religiosos. Este tipo de películas son las que poseen mayor densidad teológica, ya que se presentan con gran calidad estética y logran funcionar como vías de acceso al misterio. Se suelen distinguir con planos contemplativos y con escasez de medios, porque esto posibilita mejor la irrupción del valor sagrado “que pide llegar a la expresión por el conjunto armónico de la dramaturgia y la interacción, a su servicio, de los sistemas narrativo y estilístico”.¹²¹ En este ámbito, encontramos las películas que pueden ser, de forma más alta, mediación de trascendencia.

¹²¹ *Ibíd.*, 44.

Conclusión de la primera parte

Concluimos aquí la primera parte de nuestro trabajo. En los primeros dos capítulos hemos presentado la información básica del film: el hecho histórico sobre el cual este se basa y las figuras centrales de Christophe Lebreton y Christian de Chergé. De esta manera, tomamos nota del contexto histórico del acontecimiento y descubrimos la fuerte intencionalidad que sostiene el film por ser fiel a los hechos y a los personajes.

En el tercer capítulo, hemos trabajado la relación entre belleza y fe junto al vínculo que une al arte con la teología. El primer objetivo que nos habíamos propuesto, consistía en responder la pregunta ¿por qué el arte puede hablar a la teología? Hemos descubierto que el arte no sólo habla, sino que hace teología. Desde el Magisterio, vimos que el arte es confirmado como un lugar evocador del Misterio y como voz de la “expectativa universal de redención”.¹²² El arte no sólo posee un lugar importante para la comunicación del misterio de Dios, sino que también se presenta como un verdadero lugar teológico.¹²³

En un segundo momento, a través de Balthasar comprendimos que, como la revelación de Dios es dirigida al hombre, ella tiene la característica de ser espiritual y sensible. Esta cuestión es llevada a plenitud en la encarnación, donde el Verbo asume una forma humana. La adecuación entre mundo y Dios se hace accesible en la forma de Cristo. El lenguaje artístico queda justificado para enunciar el misterio de Dios por su condición espiritual y sensible. Las mismas Escrituras lo demuestran. Evdokimov también explica, en esta línea, que en la Biblia palabra e imagen dialogan y expresan dos aspectos complementarios de la única revelación;¹²⁴ y presenta el misterio de la encarnación como central para la unión de ambos. Allí “la Palabra se vuelve objeto de contemplación”.¹²⁵

Hemos expresado que el arte puede ser mediación de trascendencia, ya que, así como al contemplar la naturaleza el hombre dirige su mirada a Dios, de manera análoga esto puede ocurrir con la obra. De aquí podemos retomar el otro objetivo que nos propusimos: justificar la necesidad de la reflexión teológica para iluminar la expresión artística. Como lugar teológico, el arte verdadero se abre a la inteligencia de la fe y

¹²² BENEDICTO XVI, *Discurso «Encuentro con los artistas»*.

¹²³ Cf. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*.

¹²⁴ Cf. EVDOKIMOV, *El arte del Icono*, 39.

¹²⁵ *Ibíd.*

también la realiza. A su vez, siguiendo a Forte, explicamos por qué el cine, moviéndose entre el icono y el relato, responde también a esta condición.

Finalmente, sentamos las bases para el siguiente análisis cinematográfico y teológico. Explicamos los elementos centrales del lenguaje audiovisual y dividimos en categorías las películas con mayor o menor densidad teológica. Aquí, descubrimos la coincidencia entre Balthasar, Forte y Rodríguez Panizo. Los tres consideran que el arte más profundo es aquel que, despojado de la pretensión de eternizar el momento actual, alude al *ésjaton*, es decir, no se apoya en sí mismo ni se encierra en tecnicismos perfeccionistas, sino que sirve y evoca los misterios del ser.

PARTE II

Capítulo 4

ANÁLISIS CINEMATográfico

Presentamos ahora un análisis cinematográfico del film. El mismo consistirá en asumir el género propio del séptimo arte y “hacerlo hablar”, análogamente a como el Concilio Vaticano II invita a leer las Escrituras atendiendo “a los géneros literarios”.¹²⁶ De esta forma, pretendemos que la lectura teológica sea realizada desde el film mismo.

Nuestro método contará con un primer momento diacrónico. Allí distinguiremos los campos de la cinematografía, enunciados en el capítulo anterior, y propondremos un análisis del film desde cada uno. En un segundo momento, de carácter sincrónico, intentaremos asumir lo presentado desde cada elemento cinematográfico para realizar una lectura de conjunto y responder a la pregunta: ¿qué dice la película?

Antes de comenzar el análisis, vemos importante transcribir el testimonio del ya mencionado hno. Jean-Pierre, en una entrevista brindada en febrero de 2011:

“EL FIGARO MAGAZINE – ¿Ha apreciado usted la película «De dioses y hombres»?
 Hermano Jean-Pierre: Me ha impactado profundamente. Me emocionó ver de nuevo las cosas que hemos vivido juntos. Pero sobre todo he sentido una especie de plenitud, ninguna tristeza. He encontrado la película muy bella porque su mensaje es tan verdadero... aunque la realización de la misma no es siempre exacta, en comparación con lo que ha ocurrido. Pero esto no tiene importancia. Lo esencial es el mensaje. Y esta película es un icono. Un icono dice mucho más que lo que se ve... Es un poco como un canto gregoriano. Cuando está bien compuesto, el autor pone un mensaje, y el que lo canta aún encuentra más, porque el Espíritu trabaja en él. En este sentido, este film es un icono”.¹²⁷

Jean-Pierre reconoce la fidelidad de la película al mensaje que él y su comunidad han vivido. Siendo uno de los monjes que transitó casi la totalidad de los acontecimientos, excepto el martirio, su palabra posee una autoridad única para valorar “el grado de verdad” que posee el film respecto del hecho real. El monje ubica este “grado de verdad” en el espíritu o mensaje del film, más que en la concordancia exacta de los hechos.

Por otra parte, Jean-Pierre descubre en la película una de las categorías que hemos propuesto en la unión de cine y teología: la de icono.

¹²⁶ CONCILIO VATICANO II, *Dei verbum*, 18 nov. 1965, N° 12.

¹²⁷ Entrevista al hermano Jean-Pierre, [en línea], <https://www.moines-tibhirine.org/es/documents/temoignages/54-temoignage-de-frere-jean-pierre-fevrier-2011.html> [consulta: 12 de diciembre 2020].

4.1. Aproximación general

Es importante comenzar describiendo la geografía cinematográfica de nuestro film, ya que esto nos dará referencias para el abordaje. Desde las categorías o dispositivos cinematográficos podemos ubicarla, según su lógica narrativa, como propia del cine contemporáneo. Contiene elementos de la narrativa clásica y otros de la moderna, sin identificarse completamente con ninguna.¹²⁸ El cine clásico busca generar en el espectador una comprensión completa y clara. Tiende a ser paternalista. Sostiene un montaje donde la continuidad es evidente y un ritmo atractivo que absorbe al espectador. Esto lo logra con acciones concretas en cada plano, con un montaje ágil y con una historia clara, bien estructurada según la lógica de causa-consecuencia.

Nuestro film posee algunos elementos del cine clásico, pero tiende a alejarse del mismo. Si bien lo desarrollaremos a continuación, la película no cuenta con un ritmo veloz o ágil. Se desenvuelve desde lo estático. No se producen grandes acciones, los planos se detienen y el movimiento interno es lento. Aunque la continuidad es clara, hay saltos abruptos (por ejemplo, a nivel del sonido) ajenos al cine clásico. Se realizan acentos expresivos más propios del cine moderno. La sucesión de acontecimientos sí ocurre según la lógica del cine clásico.

El género del film es drama y el estilo religioso, ya que ayuda a expresar lo sagrado. Tiende a lo contemplativo, está despojado de efectismos, “golpes bajos” o grandilocuencias. Posee muy pocos momentos de tensión cinematográfica y está dominado por una aparente monotonía.

4.2. Análisis por áreas

4.2.1. Guion

Un guion se desenvuelve a través de acciones y diálogos. Es el escrito que guía la realización cinematográfica. La acción se transforma en imagen y la palabra en sonido. A continuación, iremos desglosando la propuesta de nuestro guion y segmentando la historia.¹²⁹

¹²⁸ Para el tema del cine clásico y la narración clásica ver: Cf. D. BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996, 205-228.

¹²⁹ Para la estructura de tres actos ver: S. FIELD, *El manual del guionista* [en línea], <http://www.laescalaleta.mx/wp-content/uploads/2017/09/syd-field-el-manual-del-guionista-.pdf> [consulta: 25 de mayo 2021], 59-126.

4.2.1.1. Estructura y primer acto

Tradicionalmente se afirma que en los primeros minutos de un film queda enunciado, de algún modo, la totalidad del mismo. Se podría decir que se intenta responder a la pregunta ¿qué propone quien propone? En estos minutos ya se da una configuración de la geografía narrativa que abordará la película, es decir, un mapa del viaje que se transitará. Por esta razón, nos detendremos un poco más en el comienzo.

La historia inicia con la presentación de la comunidad y luego de cada personaje en particular. La comunidad se presenta acudiendo al rezo y la historia se abre con el canto de la oración de *Laudes*: “Señor abre mis labios y mi boca proclamará tu alabanza”. Aquí, ya percibimos una decisión narrativa de ubicar la historia en un registro orante. Durante toda la película se volverá a los monjes en la capilla, rezando en silencio o cantando. Esta propuesta se completa con las acciones de los monjes trabajando, la presencia de la naturaleza y la del pueblo.

El esquema, que acabamos de describir, se sostiene durante todo el film. Aunque se va dando una progresión en los acontecimientos, nunca se deja esta repetición que podemos estructurar de la siguiente forma: “Naturaleza – Oración – Trabajo”.

Esta estructura se desprende de la vida trapense, organizada en torno a la oración y al trabajo. Sin embargo, llama la atención la inserción continua de episodios donde se muestra a la comunidad en íntima relación con el pueblo. Este elemento no es común en la vida monástica y marca el estilo de nuestros monjes.

La forma de narrar repetitiva, que podemos definir como el estilo del film, reclama una aclaración. El esquema de escenas funciona como una acción ritual detrás de otra acción ritual, pero no se trata de una repetición literal. En el cine contemporáneo se trabaja la repetición nítida, el volver a un lugar de la misma manera. En este caso, encontramos una “ritualización” ya que hay similitud, pero también diferencia. De hecho, las actuaciones se proponen evidenciar los contrastes. La vida de los personajes va transcurriendo en y a través de los ritos. El ritual posee una repetición, pero el sujeto no está repetido allí. Es un ritual vivo. De alguna manera, está representada la idea a la cual Christian alude en su monólogo, cuando afirma que la salvación llegó a través de las tareas cotidianas.

La escena de la primera oración se espeja con la última vez que se los ve en la capilla, al final del film. En ese momento no están rezando la oración de *Laudes* sino celebrando la eucaristía. Allí se los muestra comulgando por primera vez. Es común utilizar una escena espejo al comienzo y al final para evocar el cambio dramático.

Los distintos monjes son presentados con una acción que, de alguna manera, los caracteriza. A Luc se lo ve acomodando unas medicinas. A Amédée hablando con la gente del lugar. A Christophe trabajando la tierra y regándola. A Jean-Pierre tocando la campana en la capilla. A Christian escribiendo, acompañado de varios libros, entre los que se ve “El Corán” y “Las florecillas” de san Francisco de Asís. Finalmente, a Michel se lo presenta limpiando los pasillos. Estas acciones nos permiten aclarar que las metáforas cinematográficas se construyen visualmente.¹³⁰ Lo que vemos posee un sentido evocador. No es casual la construcción de cada personaje a través de acciones puntuales. Se ve claro en la imagen de Christophe trabajando la tierra, con toda la simbología que de aquí se puede desprender para el film y para su personaje.

Al pueblo se lo presenta en su pobreza, religión y cercanía al monasterio. Se destaca la escena en que los monjes acuden a la celebración de la circuncisión.

El primer punto de giro se da con el asesinato de los croatas. El guion está estructurado de forma que el esquema mencionado sólo es interrumpido por la aparición de la violencia. A partir del primer episodio, la violencia va a funcionar como un fuera de campo¹³¹ permanente. Irá irrumpiendo de distintas formas en la historia de los monjes, a la vez que permanece latente. Un ejemplo, en esta línea, es cuando Celestin va a sacar las fotocopias y ve las imágenes en la televisión.

Debemos aclarar que la escena mencionada del asesinato de los croatas es central para comprender la amenaza real de muerte que rodea a los monjes. Este episodio no ocurre fuera de campo sino en plano, sin concesiones. Es decir, la violencia se materializa y así permanece en el film como real. De hecho, se presenta de manera salvaje, ya que se muestra el degüello de uno de los croatas.

Del fuera de campo expresado, también podemos aludir un matiz interesante sobre el guion. Debido a que el film es, como hemos explicado, de temática espiritual/religiosa, es posible compararlo con otros similares. Es común que este tipo de películas trabajen la espiritualidad de los personajes desde su encierro y aislamiento, ya que esto les permite desarrollar el conflicto espiritual del individuo. Podemos mencionar como ejemplo “Los comulgantes” o “Como en un espejo” de Bergman. El exterior es un gran fuera de campo de forma literal donde no hay relación directa del mismo con el personaje. Se trabaja la

¹³⁰ Cf. J. C. GONZÁLEZ VIDAL; A. MORALES CAMPOS, *Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos, Cinema Paradiso y El Cartero de Neruda* [en línea], <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513853876020/html/index.html> [consulta: 2 de abril 2021].

¹³¹ Cf. E. SIETY, *El plano en el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004, 37.

interioridad y su proyección espiritual, afectiva, filosófica, etc. Incluso en la película “Diario de un cura rural” de Bresson, si bien el personaje camina por el pueblo, no se ve mucho más que una geografía de contención. En nuestro caso, llama la atención que, aunque sea una película espiritual/religiosa, los personajes se ubican en el espacio relacionándose continuamente con su contexto. El mismo posee una función dramática y narrativa. No solamente por el contexto socio-político, sino también por la relación de los monjes con el pueblo, incluso antes del primer ataque terrorista. Este contexto se va agrandando de forma que ellos quedarán rodeados y tomados por la violencia. Esto ocurre porque el enfoque de la espiritualidad monástica, que propone el film, incluye al “otro” expresado en el contexto. El movimiento entre el afuera y el adentro del monasterio fluye de forma dinámica.

4.2.1.2. Segundo acto

En el segundo acto se desarrolla el conflicto del film. Lo podemos expresar con la pregunta ¿deben los monjes quedarse o partir? Tradicionalmente se afirma que, en la composición de un guion, hay un protagonista que busca un objetivo y un antagonista que intenta impedir su logro. En este caso, contamos con un protagonismo colectivo en el que se destacan Christian y Christophe, porque tienen una progresión dramática más explícita. El objetivo pareciera ser lograr la fidelidad a Dios. El antagonista es el contexto que amenaza su logro a través de la violencia. De este juego de intereses, brota la lucha interior de los monjes y su intento por descubrir qué implica la fidelidad mencionada, si el permanecer o el marchar. El combate se desarrolla en el presente acto.

Luego del asesinato de los croatas, se da la primera reunión comunitaria donde se plantea el conflicto y qué hacer si los terroristas llegan al monasterio. Más tarde, ocurre el primer punto fuerte de este acto que es la visita de “los hermanos de la montaña”, en las primeras vísperas de Navidad.

Después de la visita de Fayattia, el líder guerrillero, se destaca la reunión comunitaria en la cual se plantea el discernimiento personal de cada uno. A partir de aquí, se irán aclarando los conflictos de los personajes. Muchos de estos encuentran expresión en los diálogos de los monjes con el prior Christian y en sus caminatas. Finalmente, ocurre la reunión comunitaria donde resuelven quedarse. Aquí termina el segundo acto.

4.2.1.3. Tercer acto

En este último acto asistimos a la resolución del conflicto. Vemos las consecuencias de la decisión que han tomado los monjes. Christian, Christophe y Luc tienen una escena cada uno, en la cual, expresan la aceptación de lo que han decidido. Luego ocurre la reunión comunitaria con el discurso de Christian, al cual ya hemos aludido, la celebración de la misa y el clímax graficado en la última cena. Finalmente, son capturados. Vemos brevemente las negociaciones, escuchamos el testamento de Christian y la muerte se da de forma elíptica. Simplemente se desvanecen en el blanco de la niebla.

4.2.1.4. Metáforas cinematográficas

Así como hemos explicado la idea de metáfora audiovisual con el ejemplo de Christophe sembrando la tierra, queremos ampliar brevemente la propuesta del guion en este sentido.

El escritor pareciera encontrar un concepto clave para elaborar la historia en la idea de encarnación y nacimiento. Utiliza esta imagen para expresar, metafóricamente, la vivencia y el proceso de los mártires a lo largo del film. Como un ejemplo menor encontramos el plano detalle que se hace del niño Jesús en el pesebre. Como ejemplo evidente, la sugestiva inclusión de un discurso original de Christian que expresa esta idea. Dichas palabras son ubicadas en la última reunión comunitaria antes del asesinato de los monjes. Lo transcribimos a continuación, ya que volveremos a analizarlo en reiteradas ocasiones, durante nuestro estudio:

“He pensado mucho en aquel momento. El momento en que Alí Fayattia y sus hombres se fueron. Cuando se fueron debíamos seguir viviendo. Y lo primero fue, a las dos horas, celebrar la vigilia y la misa de Navidad. Eso debíamos hacer. Y eso hicimos. Cantamos a la Natividad. Acogimos al niño que llegaba a nosotros totalmente indefenso y preso de las amenazas. Después la salvación llegó a través de las tareas cotidianas: La cocina, el huerto, los oficios, la campana. Día tras día. Y estábamos desarmados. Día a día hemos descubierto a qué nos llama Jesucristo. Y es a nacer. Nuestra identidad de ser humano va de un nacimiento a otro. Y de un nacimiento a otro acabaremos por dar a luz el hijo de Dios que somos. La encarnación para nosotros es permitir que la realidad filial de Jesús se encarne en nuestra humanidad. El misterio de la encarnación sigue siendo lo que nos queda por vivir. Así arraiga lo que ya hemos vivido aquí, así como lo que nos queda por vivir, todavía”.

Esta imagen de la encarnación está construida en la historia. Ilumina los sucesos y es expresada por ellos también.

Por otra parte, contamos con distintos elementos simbólicos que propone el guion. Cabe repetir que, así como en la literatura se elaboran metáforas a partir del uso del lenguaje, en el cine se realizan a través de la imagen y el sonido. Destacaremos tres:

En primer lugar, la ubicación simbólica de la naturaleza. La lluvia que aborda a Christian en su crisis. El momento en que toca el gran árbol. Cuando se cruza con las ovejas, el agua y los pastos, lo que alude a la idea del buen pastor. También la inmensidad que lo rodea cuando se aleja a rezar sólo y el vuelo de los pájaros que parecen emigrar.

En segundo lugar, podemos indicar la selección de los cantos. Estos son ubicados en momentos puntuales, de forma que quedan relacionados con las vivencias de los monjes. Dentro de este mismo registro litúrgico podemos aludir a los elementos como los cirios, las cruces y los espacios sagrados.

En tercer lugar, la selección de los textos bíblicos siguiendo la progresión dramática. A esto, se suma la selección de textos originales de Christian de Chergé y Christophe Lebreton, según el mismo criterio.

4.2.1.5. Personajes¹³²

Hemos afirmado que, en nuestro film, es posible hablar de un protagonismo colectivo, ya que el conflicto central no aborda a uno en particular sino a la comunidad. Los distintos monjes despliegan un abanico de roles y funciones cinematográficas. Por ejemplo, podemos descubrir en Michel y sus tareas el rol del pequeño y humilde. Sin embargo, nos centraremos en los tres que más tiempo de pantalla poseen: Luc, Christian y Christophe. Tomaremos los arquetipos¹³³ del cine como referencias para abordar a cada personaje. Si bien el film no estructura a los monjes de forma estática, los arquetipos nos sirven como puntos de partida y esquemas de comprensión.

De alguna manera, en el Hno. Luc, podemos encontrar el arquetipo del “anciano sabio”, por ciertas expresiones y reacciones. Se ve un ejemplo claro en su afirmación de sentirse libre de la muerte. A su vez, no posee una gran progresión dramática de conflicto interior, sino que es estable y firme en sus opciones.

Christian está ubicado, también de forma sutil, en el arquetipo de padre. Se lo enseña en este rol con rasgos de libertad y madurez. No presenta apegos afectivos, ni paternalismos. Christian es el personaje de la palabra, ese es su ejercicio y su

¹³² Cf. J. AUMONT y otros, *Estética del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2008, 128-133.

¹³³ Cf. H. M. CHANG y otros, “From Mythology to Psychology: Identifying Archetypal Symbols in Movies”, *Technoetic Arts a Journal of Speculative Research* 11 (2013), 99-112.

construcción. Es el personaje más activo. Su progresión y conflicto dramático se da sobre cierto ego, por llamarlo de alguna manera, el cual muestra su condición humana. Lo irá replegando a lo largo del film. Se ve, por ejemplo, en su impulso de decidir por sí mismo y el reclamo de la comunidad respecto a su rol de representación. “No te elegimos para que decidieras sólo”, le dice Jean-Pierre. Sus hermanos de la comunidad lo ayudan a ordenarse en este sentido. También es el personaje de las certezas. Aunque posee preguntas, funciona en la línea de las palabras que ordenan la realidad. Esto se ve más claro al analizar a Christophe.

Christophe es quien mayor progresión dramática tiene. Está ubicado en el lugar de la “prueba”. A diferencia de Christian, es el personaje de la pregunta, de la incertidumbre y, por ende, de la introspección sufriente. Su crisis se manifiesta en la incomprensión y el rechazo que le genera la posibilidad del martirio. Si solamente contáramos con Christophe, tal vez esa angustia se lo llevaría. Lo mismo con Christian, si su certeza no se viera en el espejo de la vulnerabilidad e incertidumbre del otro, sería un personaje lineal y perdería su profundidad. Desde la técnica del guion, acudimos aquí a lo que se llama relación complementaria. Ellos dos son los extremos de la paleta de colores de la comunidad.

Un rasgo final que llama la atención, respecto a la caracterización de los personajes, es la dirección de la mirada. Es un elemento que se mantiene de manera innegociable en el grupo de monjes. Implica el hecho de cómo ubican la cabeza. Lo podemos ver si trazamos una línea siguiendo la dirección de la mirada. Si bien es una cuestión que se completa en la actuación, está marcada desde el guion. Los monjes miran mayormente hacia abajo, nunca de manera confrontativa. Su mirada no es enaltecida, pero tampoco implica resignación. La podemos interpretar como humildad y reverencia. Hay algo que está por encima de ellos y miran levemente hacia abajo. Las confrontaciones que tienen, por ejemplo, en la negociación con Fayattia, ocurren desde la palabra o la acción más que desde la mirada.





4.2.2. Dirección de fotografía

Al tratar la fotografía nos referiremos a la propuesta visual. Esto implica la elección de tamaños de plano (junto a las alturas e inclinaciones), movimientos de cámara e iluminación.¹³⁴

Debemos realizar una primera afirmación en este sentido. La cámara nunca es neutra. Algunos autores dicen que todo plano implica una posición moral. Siempre que hay un encuadre hay un recorte visual, y esto contiene una decisión narrativa, un punto de vista. En el plano puede haber movimiento o quietud, puede agitarse la cámara o detenerse, etc. Lo que se decida ubicar en plano y lo que se decida dejar por fuera hace a la narrativa cinematográfica. Cuando hablamos de aquello que está por fuera del plano nos referimos al fuera de campo.¹³⁵ La propuesta visual, construida a través de la cámara, definirá el estilo y la lógica que el director propone. Esta cuestión es la que intentaremos determinar a continuación.

El primer elemento que nos parece importante destacar es la horizontalidad del film. La película, en su totalidad, está compuesta en horizontal. La altura de la cámara es

¹³⁴ Para la cuestión de planos y sus movimientos ver: Cf. AUMONT, BERGALA, *Estética del cine*, 37-43.

¹³⁵ Esta noción tiene dos concepciones. La común es entender por fuera de campo aquello que no entra en el plano, pero por la imaginación, deducimos que está o puede estar allí. De forma que el sonido es, principalmente, el elemento que nos indica lo que está fuera de campo. La otra concepción de fuera de campo es más amplia y entiende no sólo aquello que está por fuera del plano, sino todo el contexto que se desarrolla en torno a lo que sucede. Por ejemplo, un film situado en la segunda guerra mundial, aunque cuente la historia de una familia campesina en Alemania y no muestre escenas de la guerra, sabemos que eso está ocurriendo y, de alguna manera, se hace presente.

la del cuerpo. Técnicamente hablamos de altura normal. Hasta en los planos que se realizan de la naturaleza, el punto de vista es el del ser humano. No es la mirada de un *drone*, como se suele utilizar, o un punto de vista alto que aluda a la “mirada de Dios”. El punto de vista del film está humanizado. A esto nos referíamos al marcar que todo plano contiene una decisión ética.¹³⁶ Los lentes también son normales, no hay nada estrambótico. Nos vuelve a surgir la referencia al director francés Robert Bresson, cuya propuesta buscaba ser despojada para presentar al mundo como lo ven nuestros ojos. Esto implica una mirada no invasiva sobre la imagen lo que da lugar a lo contemplativo.

Hay distintas maneras, desde las posibilidades fotográficas, de trabajar la divinidad. Naturalmente a Dios no se lo puede filmar, permanece fuera de campo, invisible a nuestros ojos. Sin embargo, el lenguaje cinematográfico tiene elementos para sugerir su presencia. Por ejemplo, utilizar el plano picado o cenital para aludir a “los ojos de Dios” suele ser un lugar común. También toda propuesta con altura, tanto de *travelling*¹³⁷ como de planos fijos. Es decir, se suele trabajar lo divino desde la verticalidad, separado o alejado del ser humano cuya altura es la llamada normal.

No es el caso de nuestro film, el cual hace una opción radical por la horizontalidad. La simbólica de Dios es trabajada desde la altura humana. La pregunta es cómo logra evocar la divinidad desde un espacio “horizontalizado”.

Una primera respuesta, brota de los numerosos planos con fuga hacia el centro, el cual, aparece como espacio sin sujeto. En esta perspectiva hay mundo, pero al final del camino surge un espacio. Por otro lado, esta horizontalidad también se encuentra en los paneos dibujados dentro del monasterio, lo que sugiere la reciprocidad propia de la fraternidad. La idea es que Dios está “en medio” (cf. Mt 18,20). Este movimiento horizontal, siguiendo la lógica anteriormente mencionada, completa la opción simbólica para trabajar la presencia de Dios. A continuación, lo ampliaremos con ejemplos:

¹³⁶ Cf. J. J. MUÑOZ GARCÍA, El cine como experiencia antropológica y ética, *Revista de comunicación* (6), (2007), 17-35.

¹³⁷ El *travelling* es un tipo de plano en el que la cámara se desplaza de su eje de forma lineal, hacia adelante, hacia atrás o hacia los lados.



Desde la semiótica del cine lo simétrico puede remitir a lo divino.¹³⁸ La mayoría de los planos del film están compuestos bajo esta búsqueda. La película es simétrica y centralizada, de allí el mencionado uso de líneas horizontales. Hemos marcado como llamativo el hecho de que, en repetidas ocasiones, en el centro hay un espacio. En la imagen que ubicamos anteriormente se percibe esta cuestión. En el centro, lo que técnicamente funciona como punto de fuga, se abre un espacio vacío. Este puede funcionar como pregunta o como presencia. Es un lugar donde apenas se ve, en la penumbra, lo que pareciera ser una puerta. No hay un ícono, un gran crucifijo, algún objeto con altura que complete. Tampoco hay un vacío abismal del orden de la perturbación “bergmaniana” como la idea del silencio de Dios. En las simetrías está ese espacio, en medio de los monjes orando.

Ubicamos a continuación, más ejemplos de la horizontalidad:



Los elementos verticales que encontramos son las puertas y las ventanas. Estas últimas se destacan con sus haces de luz que luego explicaremos.

¹³⁸ Esto no es únicamente del cine, sino también de otras artes.



La naturaleza y los distintos paisajes siempre son vistos desde un punto de vista humano:



Respecto a los paneos, cabe aclarar que son movimientos de cámara donde la misma permanece en su eje. En nuestro caso se dan los llamados laterales u horizontales. Dentro del monasterio abundan los paneos suaves. Los mismos poseen una función descriptiva, ya que, con facilidad, dejan obtener mucha información. Tienen la cualidad de no ser invasivos, por su cadencia suave. También generan enlace. Esta función, desde la semiótica, se lee como la unión de elementos separados. Los paneos arman unidad y vinculan lo diferente. En el mundo interno del monasterio la narrativa de relación es “de paneo” entre los personajes. En sus relaciones, cuando se protegen, discuten y realizan tareas, el paneo los enlaza expresando la comunión. La cámara tiende a ubicarse entre los monjes haciéndose uno más en la escena. Asume un lugar de fraternidad. Por esta misma lógica, cuando los monjes salen del monasterio, la cámara los sigue con *travellings* de acompañamiento.

Tanto a nivel sonoro como visual, encontramos dos planteos distintos para el mundo interior y exterior del monasterio. Respecto a lo visual, la cámara toma una actitud distinta en el mundo exterior, sin correrse de la altura normal y la horizontalidad que ya hemos mencionado. El elemento distintivo consiste en la utilización del *travelling* de acompañamiento. La cámara sigue a los personajes en sus largas caminatas y paseos. Esto marca la intencionalidad de acompañar al personaje, no dejar que se pierda en el infinito. Siguiendo la lógica que hemos enunciado, la cámara toma un rol fraterno con los monjes. Se vuelve parte de la comunidad y los acompaña al abandonar el monasterio. Los sigue

hasta que llegan a sus respectivos lugares. Solamente los suelta en la escena final, cuando se pierden en la caminata. Aquí la cámara se detiene y la marcha del grupo sigue.

En general, podemos afirmar que, dentro del monasterio, el movimiento de la cámara tiende a lo estático. En cambio, afuera posee mayor movilidad, principalmente en los momentos de violencia. Cabe diferenciar la cuestión de la estaticidad según tres acepciones. La que hemos trabajado hasta ahora expresa el movimiento de la cámara en sí, es decir, del aparato. Pero también podemos hablar de la estaticidad que se genera por la duración del plano (más largo o más corto) y por el movimiento interno del plano, es decir, lo que ocurre. La duración de los planos es larga pero no en exceso.¹³⁹ Lo que tiende a ser estático es el movimiento interno. Por ejemplo, el monje busca algo, lo toma, lo mira, se para, gira la cabeza, se queda detenido, etc. Esto, sumado al ritmo “ritualizado” del film donde las acciones son siempre las mismas, invita a una mirada contemplativa por parte del espectador. Las repeticiones de las actividades cotidianas en el cine clásico serían eliminadas por las elipsis narrativas, lo que nos habla de una búsqueda intencional.

Teniendo en cuenta los elementos de estaticidad, “ritualización” y austeridad cinematográfica (la no utilización de efectismos) podemos denominar, metafóricamente hablando, a la propuesta narrativa del film como “monástica”.

Antes de analizar los tamaños de plano, no podemos pasar por alto un movimiento de cámara puntual. Este llama la atención porque salta el código que la película propone a lo largo de su desarrollo. Cuando en el cine ocurren este tipo de cambios hay que prestar atención. Hablamos de la escena en que viajan en auto Jean-Pierre y Christophe. La cámara, como suele hacer, los acompaña en medio de ellos haciéndose parte de la fraternidad. Pasan por una zona donde está el ejército y ven a algunos terroristas asesinados. Luego de verlos, ambos se miran y allí la cámara se despega por primera y única vez, realizando un *tilt up*¹⁴⁰ hacia el cielo gris y tormentoso. Este movimiento no puede pasar desapercibido, aunque no sea de fácil interpretación, por su alejamiento de la mirada de los monjes. La cámara continúa hacia el cielo según otra mirada. Surgen dos posibles interpretaciones. Podría ser una expresión solidaria con los terroristas asesinados, ya que al verlos allí la cámara se detiene y asciende hacia el cielo oscuro. También podría funcionar como un preanuncio de la muerte y oscuridad, expresada en la

¹³⁹ Hay cineastas, como el mencionado Tarkovski o como el húngaro Béla Tar, con propuestas de planos realmente muy extensos.

¹⁴⁰ Es un movimiento de cámara ascendente.

tonalidad del cielo, que se cernirá sobre los monjes. De lo que no se puede dudar es de que aquí encontramos una señal lingüística.



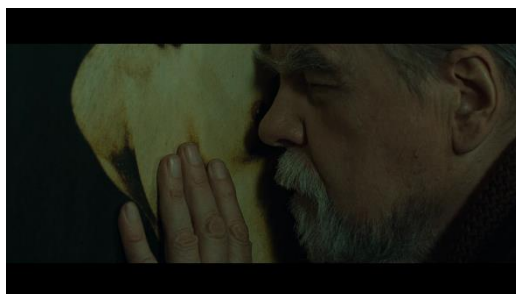
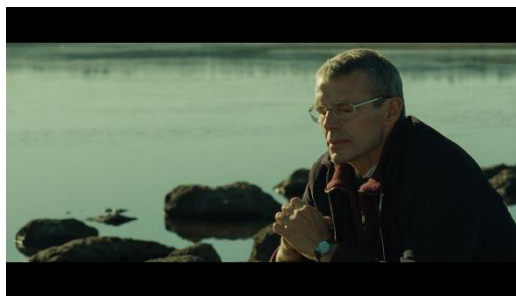
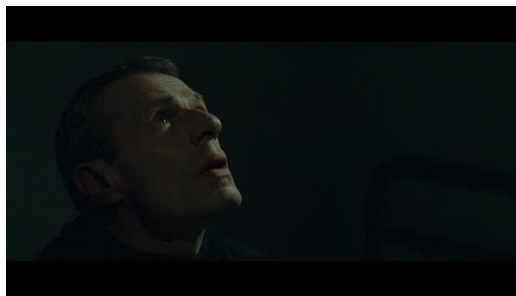
4.2.2.1. Tamaños de plano

La narración, según el criterio de los tamaños de plano, está construida por numerosos planos medios y por los dos extremos del abanico: los planos generales y los primeros planos.

El plano medio es equilibrado y funcional para la narración. Los pocos planos enteros que aparecen están referidos a una tarea, por ejemplo, cantar, cortar leña, cocinar, limpiar, etc. El cuerpo en plano entero está al servicio del trabajo, de hacer algo, de lo contrario no se utiliza.

Nos detendremos en los planos centrales del film, el plano general y el primer plano. El plano general sirve para ubicar la historia. Marca al personaje en su contexto. Pero también puede servir, por ejemplo, para expresar la soledad del mismo. En nuestro caso, la intencionalidad es doble. Por un lado, los planos generales se van con la naturaleza y el pueblo en su belleza, quietud y misterio. Al manejarse en altura humana, parecen expresar el paisaje contemplado diariamente por los monjes. Es un paisaje que evoca belleza y armonía, y que alude a la idea de búsqueda espiritual. Por otro lado, encontramos también algunos planos generales con presencia de monjes. En este caso, el plano general en estado estático y con un personaje, genera una atmósfera espacio-temporal que sugiere eternidad.

El primer plano introduce en el estado de afección del personaje. Tradicionalmente, se afirma que una de las características de los primeros planos es la de ingresar en el mundo interior. Por esta razón, son muy utilizados en los dramas. En nuestro film se sigue dicha lógica, pero se ejecuta de forma respetuosa para con los personajes. Es decir, no se los desnuda íntimamente ante la cámara, sino que se los mira de cerca, pero con distancia, intentando contemplar la vivencia interior del misterio que transitan. Se logra así, un acercamiento cuidado y contemplativo.



El primer plano trae la presencia del rostro y, en nuestra película, se evidencia como central la mirada. Hay una búsqueda intensa de la mirada de los monjes. Ya hemos dicho que a Dios no se lo puede filmar, pero ciertamente que el rostro y la mirada abren lugar a la presencia de Dios en la historia de cada personaje. El *physique du rol* fue seleccionado de forma que los personajes detenten un fondo profundo e intenso.



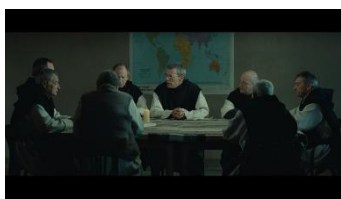
Esta cuestión encuentra su culmen en la escena de la última cena, donde la cámara va cerrándose sobre los rostros de los monjes para terminar en la mirada de Christian y en la ruptura de la cuarta pared.¹⁴¹ Posteriormente analizaremos con detenimiento esta escena, pero ya podemos percibir que este uso del primer plano y del primerísimo primer plano, en el intercambio de miradas, acompañado por la música dramática del “Lago de los cisnes”, nos ubica más cerca que nunca de la decisión que han tomado. La ruptura de la cuarta pared salta la lógica narrativa del film, invitando y comprometiendo al espectador.



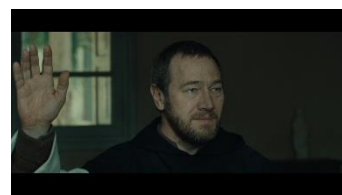
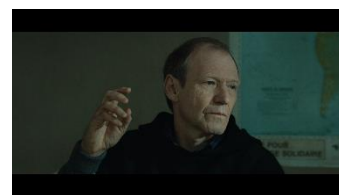
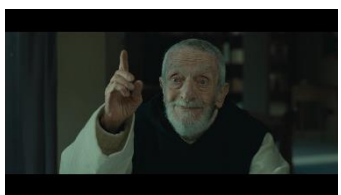
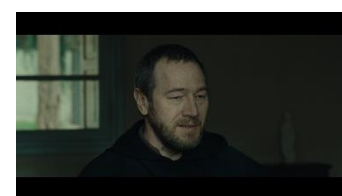
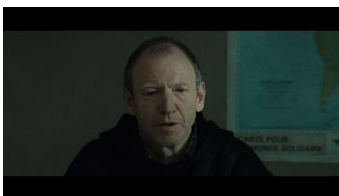
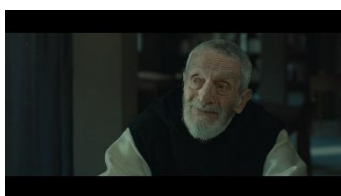
¹⁴¹ Plano en el cual un personaje mira a cámara.



Nos detendremos en dos escenas para describir la puesta de cámara de las mismas, ya que son muy evocadoras. La primera es la escena de la reunión comunitaria en que cada uno vota lo que desea hacer de forma definitiva. La escena comienza en un plano general de la mesa con todos los monjes. La cámara avanza con un *travelling in*¹⁴² hacia Christian, cerrándose en un primer plano sobre él. De esta forma, se mete dentro de la comunidad. Comenzamos viendo de afuera y terminamos inmersos en el conflicto comunitario junto a ellos.

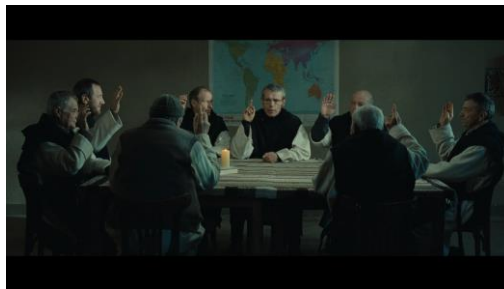


Adentrados allí, vamos viendo, en un primer plano de cada monje, las palabras que expresan la decisión de permanecer. El plano sobre cada uno se repite cuando levantan la mano.



Finalmente, cuando va a levantar la mano Christian, volvemos al plano inicial.

¹⁴² Movimiento de acercamiento por parte de la cámara.



Cinematográficamente se está expresando cómo ocurre esta decisión comunitaria que, a la vez, es individual. El movimiento interior de cada monje va impactando en sus hermanos y, luego de pasar por cada uno, reposamos en la comunidad que se expresa como un colectivo en el último plano general. Allí, ya nos salimos de esa intimidad que ahora está abierta. Lo podemos ver en ese espacio que se abre a la altura de Christian.

La segunda escena en la cual nos detendremos es la de la última cena. Comienza con leves movimientos de cámara que siguen a Luc, quien trae el vino y pone la música. Una vez que Luc se sienta todos los demás lo imitan. Allí, la cámara va a comenzar a realizar paneos horizontales siguiendo el rostro de cada monje en plano medio corto. Los movimientos que realiza la cámara se asemejan a una danza, ya que sigue el ritmo de la música. Esta sucesión de paneos, sobre los rostros con expresión alegre, se detendrá y volverá sobre sí misma cuando los rostros pasen a un estado sombrío.



La danza de la cámara, en el movimiento dramático de la entrega, se va deteniendo. Al expresar el pesar o la tristeza, se cierra y se posa sobre los ojos de los monjes. Esa alegría, que se veía al principio en cada uno, convive íntimamente (y por eso el “adentrarse” del plano) con la presencia del drama propio de la muerte y la densidad de la situación que viven.



Estos planos sobre los ojos cierran con la ya mencionada ruptura de la cuarta pared por parte de Christian. Este recurso provoca un salto en la narrativa, ya que el espectador se ve repentinamente observado por el personaje. Su intención, en este caso, parece ser la de involucrar de forma más completa al espectador. Al desencajarlo, al mirarlo de frente, lo invita a saltar de su butaca y participar del drama que viven los personajes.

Por otro lado, la cámara se encuentra “como dentro de la mesa”, en el centro de la comunidad. Espacialmente nos ubica en el medio. De alguna manera, somos insertados en este colectivo. La cámara no ve “de afuera” a cada uno, sino que se hace parte, es decir, mira desde dentro.

Para cerrar, a nivel de cámara, queremos marcar dos elementos más. En primer lugar, la muerte de los mártires que no se muestra. El final se da en la caminata, que es seguida por la cámara hasta detenerse. Allí, los peregrinos se van fundiendo lentamente con el blanco, tanto monjes como terroristas.

En segundo lugar, cabe destacar que la cámara pierde el estilo pasivo en las escenas de violencia. En estas escenas se maneja con movimientos bruscos y, por momentos, se utiliza la cámara en mano.

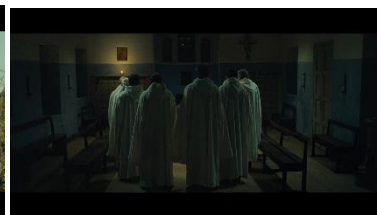
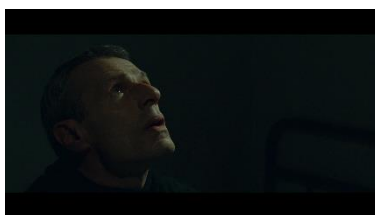
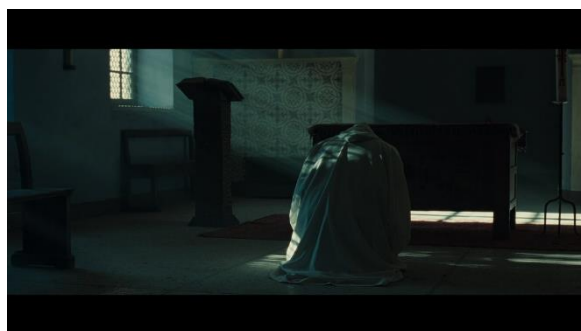
4.2.2.2. Iluminación

El otro elemento que corresponde a la fotografía de un film es la iluminación. Esta área trabaja junto a la dirección de arte en las cuestiones de color. A su vez, en el montaje se elabora la “corrección de color” y el etalonaje. A continuación, nos detendremos en la iluminación y trataremos el color como un todo sin distinguir las tres áreas mencionadas.

En la iluminación se propone una estilística naturalista y realista. Se trabaja la idea de lo real, quitando toda artificialidad y manipulación lumínica. La propuesta es austera, cuidada y precisa. Con austeridad no queremos decir que es pobre. Nos referimos al hecho de que no hay derroches ni excesos.

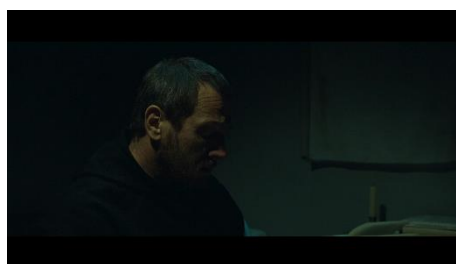
En el cine contamos con dos tipos de luz según su fuente: la luz natural y la artificial. Lógicamente, nuestro film trabaja principalmente con luz natural. Intenta manifestar que es la luz del sol, a través de las ventanas y los espacios abiertos, la que sostiene la coreografía visual de la película. Esto último, asume una impronta plástica pictórica.

La elección de nutrirse principalmente de luz solar posee una metáfora en sí. Una y otra vez, se ve a los monjes iluminados por pequeños rayos de sol, que fluyen a través de las aperturas del monasterio. También se utiliza la luz de la luna y las velas, que son consideradas luz natural.

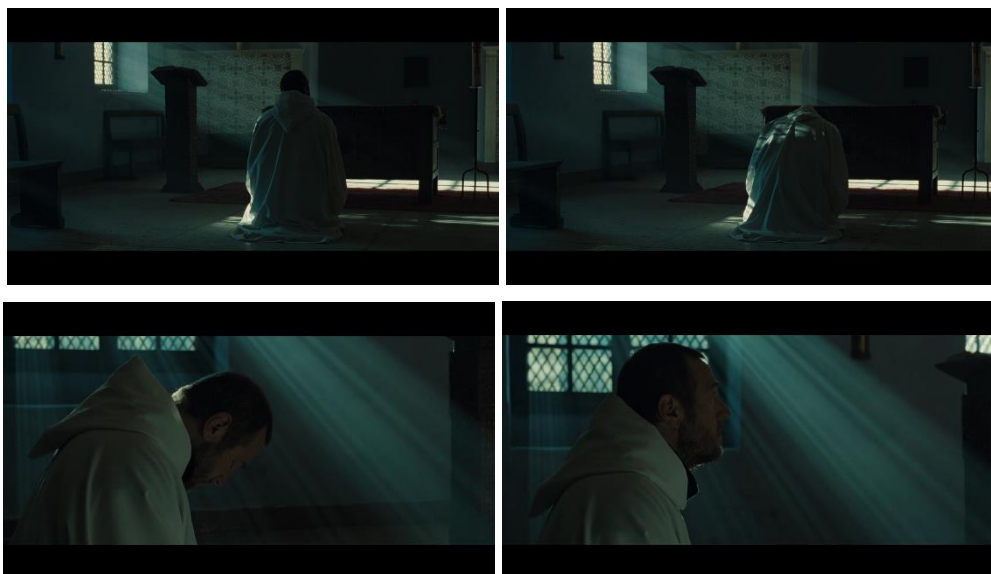


Desde la semiótica cinematográfica, la luz también es un elemento que se puede utilizar para trabajar la presencia de Dios. Suele ser indicativa de lo sobrenatural y la gracia divina. Los “haces de luz” van en este sentido.

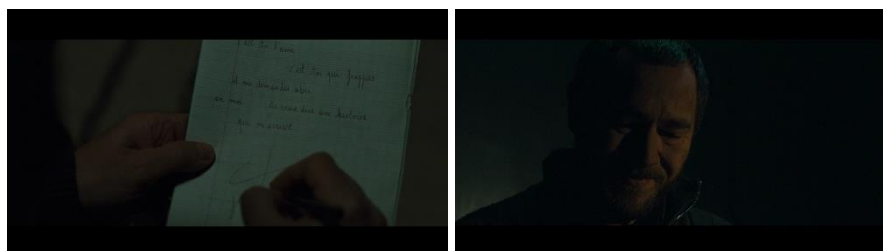
Analizaremos algunas escenas para expresar mejor la cuestión referida. Para dicha explicación, seguiremos la progresión dramática del personaje de Christophe. Recordemos que este personaje está sumido en la prueba. En la primera escena que proponemos se lo ve en su cuarto, solo, por la noche. Allí se encuentra desesperado y en medio de una crisis espiritual. Pide a Dios que no lo abandone. La iluminación es muy tenue y parece de fuente artificial.



En la escena siguiente, se lo ve rezando en la capilla envuelto por una luz que lo penetra. La luz es fría. Se logra un juego interesante, ya que se perciben los rayos, pero como estos ingresan a través de la reja de la ventana, se visibilizan, a la vez, las luces y las sombras. Recordemos que aquí Christophe está inmerso en el combate, orando de rodillas y en silencio.



Finalmente, para la resolución del conflicto de Christophe, somos llevados nuevamente a su habitación. Se crea un paralelismo con la primera escena comentada. Aquí comienza con el escrito del monje. Luego, se lo ve a él en un primer plano. Esta vez la luz es cálida y proviene de una vela. La vela es la única fuente de luz presente en esa oscuridad, por lo que se ve poco, aunque alcanza para que nos demos cuenta de que Christophe presenta otro semblante. Se lo ve sereno. También cambian las palabras, a comparación de la primera escena: “Tú, me rodeas, me sostienes, me circundas. Me abrazas. Yo te amo.”





Queda resignificada la iluminación de la escena en la cual lo vemos rezando en la capilla. ¿Cómo expresar con la luz esta última frase pronunciada por Christophe? Allí tenemos un buen ejemplo.

4.2.2.3. Color

La película trabaja una paleta de colores que gira en torno al azul. Este color es común de los dramas y tiene distintas significaciones. Aquí pareciera evocar tres ideas: profundidad, drama y paz, que son usos que se le dan a este color de acuerdo a sus tonalidades.

“La tendencia del azul a la profundidad hace que precisamente en los tonos oscuros adquiera su máxima intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, mayor es su poder de atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él un deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así lo imaginamos cuando oímos la palabra *cielo*. El azul es el color típicamente celeste que desarrolla en profundidad un elemento de quietud, y que al sumergirse en el negro adopta un matiz de tristeza inhumana, se hunde en la gravedad que no tiene ni puede tener fin. Al moverse hacia la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insonoro, hasta convertirse en una quietud silenciosa y blanca”.¹⁴³

Hay una conexión tradicional entre el color azul y la espiritualidad.¹⁴⁴ Según Hans Biederman, el azul se considera símbolo de lo espiritual. Al ser un color frío¹⁴⁵ es percibido como un color contemplativo. Algunos psicólogos lo relacionan “con una suavidad psíquica, con una configuración amable y superior de la vida”.¹⁴⁶ También es “el color más profundo y menos material, el medio de la verdad”.¹⁴⁷ En algunas

¹⁴³ W. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Puebla, Premia editora, 1989, 69-70.

¹⁴⁴ Es necesario aclarar que estas referencias de color atienden a la tradición occidental.

¹⁴⁵ Cf. KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, 66.

¹⁴⁶ H. BIEDERMAN, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993, 55.

¹⁴⁷ *Ibíd.*

tradiciones visuales “Jesús, enseñando a sus discípulos está representado con vestidura azul”.¹⁴⁸



El otro color que sobresale es el blanco. Es evidente su vinculación con la pureza y la claridad. Puede entenderse como ausencia de color o como la unión de todos los colores del espectro de la luz.¹⁴⁹ Logra funcionar “como símbolo de la inocencia aún no influenciada ni enturbiada del antiguo paraíso, o como fin definitivo de la persona purificada en la que se ha reestablecido ese estado. Vestiduras blancas o, en general, sin color son en muchas culturas la vestidura sacerdotal con el valor simbólico de la pureza y la verdad”.¹⁵⁰

4.2.3. Dirección de arte

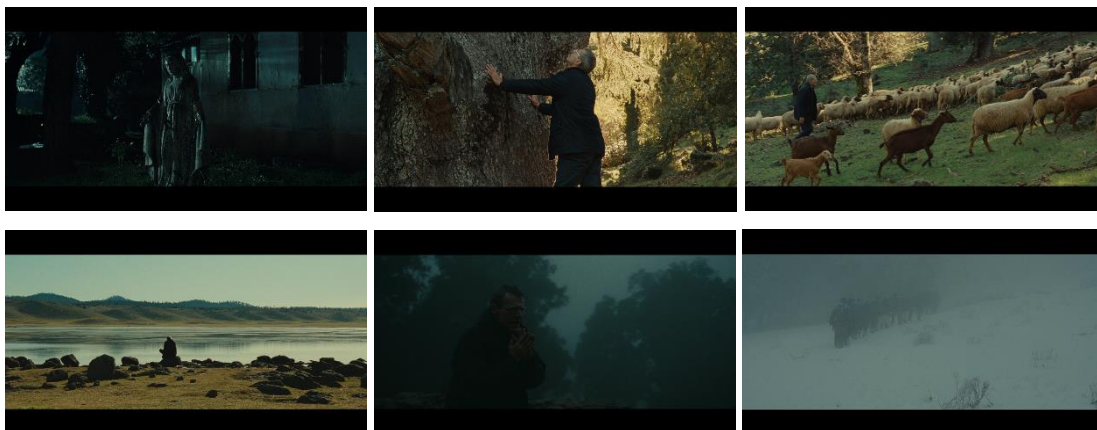
La puesta en escena compone el universo en el cual se desarrolla el film.¹⁵¹ En nuestro film el universo está bastante limitado. Gira, salvo algunas excepciones, en torno al monasterio y sus alrededores. Se propone, en reiteradas ocasiones, la utilización de la puesta en escena, principalmente la naturaleza, como expresión de la interioridad de los monjes. Podemos mencionar algunos ejemplos. Por un lado, la tormenta bajo la cual camina Christian luego de tomar la decisión de permanecer. Su caminata junto a las ovejas y el abrazo al árbol. También la llovizna que cae sobre la imagen de la Virgen luego de la visita de los “hermanos de la montaña”. La utilización de la nieve y la neblina.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ Cf. *Ibíd.*, 67.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

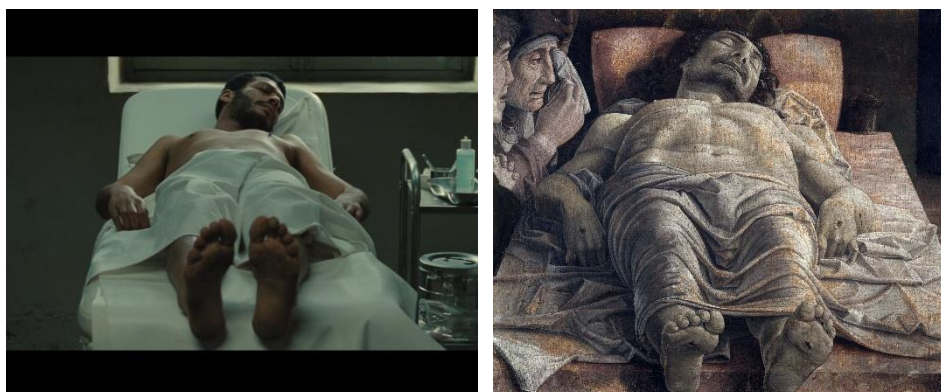
¹⁵¹ Cf. M. SATARAIN, “La puesta en escena cinematográfica: ¿una teoría de la representación social?, De lo espiritual en el arte”, *Fuera de campo, fragmentos de estética y teoría contemporáneas*, Buenos Aires, Facultad de filosofía y letras, 2012, 271-274.



Desde el decorado se plantean distintos objetos que son parte importante de la narrativa. Podemos destacar la vela de las reuniones comunitarias, el vino de la última cena, el pesebre y la campana. Elementos que poseen, para los monjes, cierta lógica sacramental.



Por último, encontramos dos referencias pictóricas con artistas del medioevo tardío. La más evidente, se encuentra en la escena en que Luc atiende al terrorista herido. La puesta y el plano sugieren inmediatamente la referencia al famoso cuadro de Andrea Mantegna llamado “Lamentación sobre el Cristo muerto”.



Cabe aclarar que esta clase de referencias suelen ocurrir en determinado tipo de cine, por lo que no es algo extraño. A su vez, dado el motivo del cuadro y la temática del film, tampoco parece casualidad. Más adelante, complementando esto con otros elementos que propone la película, intentaremos una interpretación sobre la intencionalidad de la referencia.

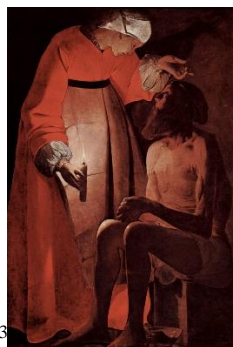
La segunda referencia se percibe en un sentido más amplio y tiene que ver con la escena de reconciliación de Christophe. Allí, iluminado solamente por una vela, se lo ve orando y en paz. La imagen se relaciona con varias pinturas de Georges de La Tour. Este pintor trata temas religiosos con un estilo común: el origen de la luz suele ser concreto y muchas veces son velas.



152



153



154



155

4.2.4. Sonido

A nivel sonoro queremos destacar algunos elementos estilísticos. En primer lugar, una vez más, siguiendo la lógica de la narrativa que hemos llamado monástica, el film no utiliza música extradiegética.¹⁵⁶ Toda la música que suena en la historia brota de ella misma. Continúa en línea con el estilo austero que plantea el director. Se despoja de música incidental, la cual, normalmente, funciona para marcar el sentimiento que el espectador debe sentir ante una escena. Al no ofrecer este tipo de recursos, la película deja al espectador más libre.

¹⁵² Magdalena penitente de la lamparilla.

¹⁵³ Magdalena penitente.

¹⁵⁴ Job burlado por su esposa.

¹⁵⁵ Educación de la Virgen.

¹⁵⁶ La música diegética es la que pertenece al mundo de la ficción, la que convive en el mismo plano que los personajes y permite que estos interactúen con ella. Por ejemplo, los cantos de los monjes y la música de radio. La música extradiegética es la que está fuera de ese mundo y es añadida de manera artificial al desarrollo narrativo.

La propuesta musical consiste, principalmente, en los cantos de los monjes, los cuales son originales de los trapenses de Francia. También escuchamos una música en la celebración musulmana del comienzo y en la última cena, la cual surge de un casete puesto por Luc.

A nivel de sonido general, se destaca la diferencia que hay entre el sonido dentro del monasterio y fuera de este. Esto está ligado a la cuestión de la violencia. Dentro del monasterio no hay violencia, en cambio afuera sí. Por esta razón, suenan de forma distinta. Llama la atención el salto sonoro que se produce tanto a nivel del volumen como de la textura, cuando se alude a la violencia. Por ejemplo, en la escena del asesinato de los croatas. Previamente vemos a los monjes rezando y el sonido es prácticamente nulo. Se da un salto inmenso cuando se escucha un tractor que logra aturdir. Lo mismo ocurre con la escena en que el helicóptero sobrevuela el monasterio. Previamente, está Luc besando la imagen de Cristo y, a continuación, irrumpe el sonido del helicóptero que satura el oído.

Por otra parte, cuando no hay violencia, el sonido exterior está trabajado con una textura minimalista. Suele ser la naturaleza. Adentro reina un silencio hondo junto a los cantos y las oraciones. Los cantos construyen un circuito narrativo propio, ya que van iluminando, con sus letras y melodías, los hechos que ocurren.

Después de la visita de los terroristas y cuando se va planteando el dilema de partir o permanecer, ocurre una escena que llama la atención a nivel sonoro. Christian sale a caminar y, por primera vez, se escucha en *off* el canto de los monjes, fuera de sincronización. Esto es la señal de un desplazamiento narrativo. De alguna manera, lo que ellos viven ya no queda encerrado en ese interior sacralizado, sino que sale afuera. La operación de resistencia de los monjes entra en diálogo con el pueblo y el contexto general. Se muestra la proyección de su intimidad con Dios abriéndose a los habitantes del pueblo.

Otra escena evidente, en esta línea, es cuando se escucha el sonido del helicóptero rodeando el monasterio. Ellos inmediatamente se levantan y empiezan a cantar. Surge un combate entre ambos sonidos, el de afuera y el de adentro.

Para cerrar, es importante ampliar un elemento de la escena en la que ocurre la última cena. La propuesta musical diegética tiene su cierre en el casete que pone Luc. No es menor, que la música que suena, es el fragmento de la muerte del cisne del ballet “El lago de los cisnes”, de Piotr Ilich Chaikovski. Esta música acompaña el clímax del film y expresa el momento de la entrega consciente de los monjes y su inminente muerte. Aquí

ya no hay más preguntas ni retroceso. Esta música enuncia, de forma poética, dicha situación.

4.2.5. Montaje

El montaje es el armado final de aquello que fue filmado, es decir, la decisión sobre el vínculo entre los fragmentos.¹⁵⁷ En nuestro film, lo podríamos caracterizar como funcional. Dado que el montaje encadena los distintos planos, maneja un tiempo y, por ende, propone un ritmo. Si bien, en nuestro caso, el ritmo del montaje no es lento, sí lo es el movimiento interno de los planos. Principalmente, en el monasterio hay quietud en los cuerpos. Este elemento, junto a la duración de los planos, genera la sensación de ritmo pausado. De esta forma, al espectador debe habitar el film de forma activa y contemplativa.¹⁵⁸

El orden en la sucesión de los planos respeta la “ritualización” rigurosa que ya hemos mencionado. No pueden ocurrir muchas acciones sin que volvamos a ver un paisaje, a los monjes trabajando y a los monjes rezando.

4.2.6. Semiótica del cine¹⁵⁹

La semiótica estudia los diferentes sistemas de signos, en este caso, del cine. El signo es aquello que está en lugar de un objeto al que representa y puede, por algún tipo de relación, evocar otra realidad distinta. En nuestro caso, simplemente queremos mencionar qué signos, propios del cine, son utilizados para abordar lo divino y cómo irrumpen en el film.

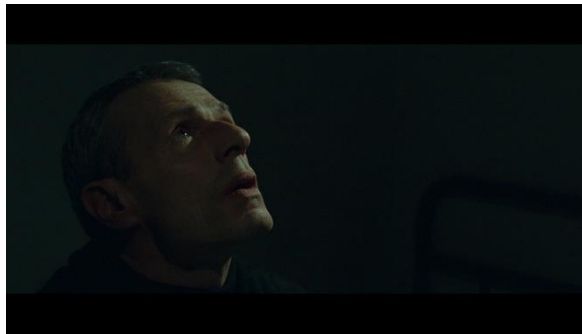
El primero, que ya hemos mencionado, es la luz. La luz, en la revelación, ha sido utilizada como metáfora de Dios (cf. 1 Jn 1,5; Jn 8,12). En el cine la luz puede ser utilizada para evocar la divinidad. Ya hemos mostrado, cuando analizamos las escenas de la crisis de Christophe, cómo la luz alude a la presencia de Dios. A esto, podemos sumar el uso casi exclusivo de la luz natural y la gran cantidad de escenas donde vemos los rayos de

¹⁵⁷ Cf. W. MURCH, *En el momento del parpadeo*, Madrid, Ocho y Medio, 2003,13-23.

¹⁵⁸ Cf. BORDWELL, *La narración en el cine de ficción*, 29-40.

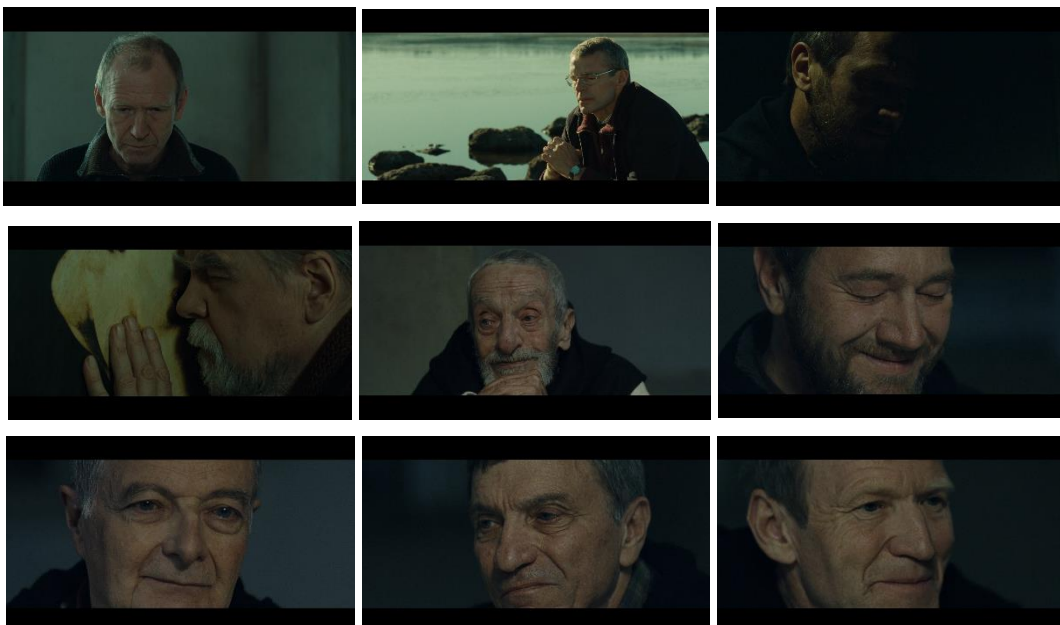
¹⁵⁹ Detrás de la semiótica fílmica hay un gran debate. Autores como Roland Barthes, Gianfranco Bettetini, Umberto Eco, el cineasta Pier Paolo Pasolini y el primer gran fundador de la cuestión Christian Metz, han trabajado el problema. No es nuestra intención adentrarnos en él. Simplemente queremos tomar signos que, por otra parte, son históricos de la expresión artística y no sólo del cine, para mostrar su relación con la divinidad. Para este tema ver: J. M. PAZ GAGO, “Teorías semióticas y semiótica fílmica” [en línea], *Cuadernos de la facultad de humanidades y ciencias sociales*, 17 (2001) <https://www.redalyc.org/pdf/185/18501721.pdf> [consulta: 10 de marzo 2021].

luz, siempre tenues o delimitados, iluminando a los monjes. También las escenas en que la luz es cenital o ilumina el rostro.



Un segundo signo consiste en los colores: el celeste azulado del cielo y el gran predominio del blanco sobre los monjes. A su vez, los paisajes amplios y la naturaleza en su belleza funcionan como signo de trascendencia.

Otro signo es el rostro. Cuando este es filmado en su misterio, con la necesaria cercanía, distancia y pausa, evoca la presencia de Dios. Con mayor razón en nuestro caso, cuando se detiene en esos rostros curtidos por los años y busca la mirada.



Otra cuestión semiótica, que remite a lo divino y que hemos aludido, es que la mayoría de los planos están compuestos con simetrías. Por ejemplo, las escenas rituales con los cantos, las reuniones, los trabajos, etc. El film es simétrico y centralizado.

Finalmente, hay un último detalle que puede evocar la presencia de Dios. Se trata del uso numérico en el arte. Hay dos números que refieren a la divinidad: el tres y el siete. Llama la atención que, en numerosos planos, la cámara organiza el vínculo de los personajes para que quede conformado de a tres o de a siete. De hecho, se deja fuera a alguno de los monjes, por momentos, para lograr el siete.



4.3. Análisis sincrónico

Habiendo desglosado el film desde cada área de la cinematografía, nos queda proponer una mirada de conjunto para intentar responder, brevemente, a la pregunta “¿qué dice la película?” Tomaremos las cuestiones ya dichas para ponerlas en unidad y, de esta forma, ahondar en la totalidad del film.

En primer lugar, nos parece importante retomar la clasificación propuesta por Rodríguez Panizo para identificar, en una película, la relación entre cine y religión. Según dicha clasificación, nuestro film pertenece al cuarto tipo, ya que tanto el estilo como el contenido son religiosos. Recordemos la afirmación del teólogo español:

“Estaríamos ante aquellas películas no sólo ya de una grandísima calidad estética, sino que son también vía de acceso al misterio. Obras maestras de la estética cinematográfica que utilizan planos contemplativos, el camino hacia la escasez de medios para que irrumpa el valor sagrado que pide llegar a la expresión por el conjunto armónico de la dramaturgia y la interacción, a su servicio, de los sistemas narrativo y estilístico”.¹⁶⁰

Hemos demostrado que el estilo del film, al cual denominamos “monástico”, es despojado, con planos contemplativos y sin efectismos. Posee una estructura en forma de ritual, lograda a partir del guion, una fotografía pausada y una iluminación natural. A su vez, desde el análisis semiótico, explicamos que posee un estilo religioso. El contenido también lo es, ya que cuenta la historia de unos monjes y su búsqueda de fidelidad a Dios. Por último, la película está basada en un hecho real de personas beatificadas por la Iglesia Católica. Nos encontramos, entonces, con una película de alta densidad teológica.

¹⁶⁰ PANIZO, *Hacia una teología del cine*, 44.

Tanto en su propuesta audio-visual como en su contenido, el film nos expresa su mirada sobre los acontecimientos ocurridos en torno al asesinato de los monjes de Argelia. Plantea una narrativa acorde a lo que quiere comunicar: la fidelidad cotidiana de los monjes que deriva en su muerte martirial. Por esta razón, construye un estilo “ritualizado” y contemplativo. Se detiene en la vida diaria para mostrar la lealtad de los personajes a la misma. La fidelidad es puesta en jaque por la violencia. La pregunta por permanecer o partir se aborda tanto desde la decisión verbalizada en la reunión comunitaria, como desde lo que se expresa visual y auditivamente. Las imágenes narran, durante todo el film, la inserción profunda en la vida monástica y del pueblo por parte de la comunidad. Esta inserción es propuesta bajo la categoría cristiana de encarnación. Lo vemos en la misa de navidad y en el discurso de Christian que hemos transcripto.

Es necesario ampliar esta última cuestión para el posterior análisis teológico. La categoría de encarnación, según nos muestra el film, implica y deriva en la entrega de la propia vida, por parte de los monjes. La pregunta por huir o permanecer es una pregunta por la fidelidad a la encarnación y por la aceptación o el rechazo de la cruz. De esta forma, la película plantea una fuerte unión entre el misterio de la encarnación y el misterio pascual. Cuando los monjes deciden permanecer, Christian lee esta decisión como un nuevo nacimiento. Recordemos sus palabras:

“He pensado mucho en aquel momento. El momento en que Alí Fayattia y sus hombres se fueron. Cuando se fueron debíamos seguir viviendo. Y Lo primero fue, a las dos horas, celebrar la vigilia y la misa de Navidad. Eso debíamos hacer. Y eso hicimos. Cantamos a la Natividad. Acogimos al niño que llegaba a nosotros totalmente indefenso y preso de las amenazas. Después la salvación llegó a través de las tareas cotidianas: La cocina, el huerto, los oficios, la campana. Día tras día. Y estábamos desarmados. Día a día hemos descubierto a qué nos llama Jesucristo. Y es a nacer. Nuestra identidad de ser humano va de un nacimiento a otro. Y de un nacimiento a otro acabaremos por dar a luz el hijo de Dios que somos. La encarnación para nosotros es permitir que la realidad filial de Jesús se encarne en nuestra humanidad. El misterio de la encarnación sigue siendo lo que nos queda por vivir. Así arraiga lo que ya hemos vivido aquí, así como lo que nos queda por vivir, todavía”.

El niño indefenso y preso de amenazas es, luego, el crucificado víctima de la violencia. Los monjes comprenden en Cristo su propio misterio. Se ven desarmados y llamados por el Señor a nacer. Este nacimiento implica un dar a luz, pero no a ellos mismos, sino al hijo de Dios que son. La idea del nuevo nacimiento une la encarnación al misterio pascual. Su fidelidad a la vida monástica deriva en el martirio. Así como marcamos que la encarnación era expresada cinematográficamente, también lo es la entrega pascual: Christian, luego de la decisión de permanecer, camina en un bosque, al atardecer; al final del film se los ve comulgar por primera vez; se narra la última cena,

con toda su potencia simbólica y, en la conclusión, se introduce el testamento espiritual de Christian.

Hasta aquí llega nuestro análisis cinematográfico. Pudimos percibir que el film, desde su lenguaje, al interpretar y recrear el acontecimiento histórico, propone una inteligencia de la fe. A partir de lo dicho, abordaremos en el siguiente capítulo la lectura teológica del film. La misma supondrá una sistematización, un despliegue y una profundización.

Capítulo 5

LECTURA TEOLÓGICA

Proponemos ahora la lectura teológica del film. Asumiendo y por momentos regresando a la lectura cinematográfica, ahondaremos en la teología de la película.

En la mirada sincrónica del film, hemos destacado que su propuesta pasa por dos núcleos centrales, los cuales son teológicos y se presentan unidos entre sí: el misterio de la encarnación y el misterio pascual. A continuación, realizaremos un recorrido por cada uno para desplegar e iluminar lo enunciado desde la película. Intentaremos, de esta manera, un diálogo entre el film y nuestro abordaje teológico, a fin de cuentas, una lectura teológica del mismo.

A partir de lo expresado, es evidente que trabajaremos dos temas cristológicos. En un primer momento, abordaremos el misterio de la encarnación. Luego, avanzaremos sobre el misterio pascual, procurando mostrar la unidad entre ambos, para ser fieles a la lógica del film. Finalmente propondremos una categoría que, según nuestra visión, aunque no esté formulada de manera explícita, es una categoría central para la lectura teológica del texto audiovisual: la solidaridad.

Para darle solidez y unidad teológica al presente capítulo, seguiremos principalmente a un autor: Joseph Ratzinger-Benedicto XVI, aunque recurriendo también a Bernard Sesboüé y Olegario González de Cardedal. Esto no implica que no trabajemos con otros autores en momentos puntuales, pero sí que nuestra fuente principal será el teólogo alemán, ya que encontramos en sus textos un desarrollo pertinente y bien estructurado de los temas mencionados.

5.1. El misterio de la encarnación

Partimos de la afirmación de nuestra fe según la cual Cristo es verdadero Dios y verdadero hombre, misterio que designamos con la palabra encarnación.

“(…) confesamos, consiguientemente, a nuestro Señor Jesucristo Hijo del Dios unigénito, Dios perfecto y hombre perfecto, de alma racional y cuerpo antes de los siglos engendrado del Padre según la divinidad, y el mismo en los últimos días, por nosotros y por nuestra salvación, nacido de María Virgen según la humanidad, el mismo consustancial con el Padre en cuanto a la divinidad y consustancial con nosotros según la humanidad. Porque se hizo la unión de dos naturalezas, por la cual confesamos a un solo Señor y a un solo Cristo”.¹⁶¹

¹⁶¹ H. DENZINGER; P. HÜNERMANN, *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 2000, 151 (nº271-273).

No es tema de nuestro trabajo abordar de manera completa el misterio de la encarnación. Simplemente debemos expresarlo de forma sintética y clara. Nos queremos centrar, por el diálogo que propone el film, en la realización dramática de la encarnación, no tanto en el misterio en sí. Creemos pertinente, para la aproximación bíblica, abordar el bautismo y las tentaciones de Jesús. Se podrían trabajar otros pasajes, pero consideramos que estos episodios son paradigmáticos para comprender el modo en que Cristo vive su humanidad.

5.1.1. El bautismo

La vida pública de Jesús comienza con el bautismo recibido de Juan el Bautista. En el Evangelio de Lucas, el bautismo de Jesús es ubicado en relación con la genealogía, de hecho, esta última sería su final.¹⁶² En cambio, Mateo ubica la genealogía al comienzo de su Evangelio de forma que el bautismo queda más adelante. La genealogía de Mateo presenta a Jesús como heredero de la promesa hecha a Abraham y del compromiso realizado con David. Es “un árbol genealógico judío en la perspectiva de la historia de la salvación, que piensa en la historia universal a lo sumo de forma indirecta”.¹⁶³ Lucas, en cambio, retrocede hasta Adán, “incluso hasta la creación, pues después del nombre de Adán Lucas añade: de Dios”.¹⁶⁴ De esta manera, destaca la universalidad de Jesús y su misión, ya que él es el hijo de Adán, el hijo del hombre.¹⁶⁵ “Por su ser hombre, todos le pertenecemos, y Él a nosotros; en Él la humanidad tiene un nuevo inicio y llega también a su cumplimiento”.¹⁶⁶

A continuación, en el inicio de la vida pública de Jesús, Lucas menciona al emperador romano y coloca a Jesús en la historia universal.

“No hay que ver la aparición pública de Jesús como un mítico antes o después, que puede significar al mismo tiempo siempre y nunca; es un acontecimiento histórico que se puede datar con toda la seriedad de la historia humana ocurrida realmente; con su unicidad, cuya contemporaneidad con todos los tiempos es diferente de la intemporalidad del mito”.¹⁶⁷

¹⁶² Cf. J. RATZINGER, *Jesús de Nazaret I*, Buenos Aires, Booket, 2011, 32.

¹⁶³ *Ibíd.*

¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹⁶⁵ Esta idea puede ser completada si observamos que, en el retroceso de la genealogía desde Jesús hasta Adán, son setenta y siete personas, lo que indica “un número perfecto de hombres, más aún, el número perfecto. En esta perspectiva, Lucas quiere mostrar a Jesús como «un hombre» (puesto que viene de Adam), pero ante todo y sobre todo como el «nuevo hombre», el «nuevo Adam», el hombre por excelencia (Rom 5,12)”: S. CARRILLO ALDAY, *El Evangelio según san Lucas*, Navarra, Verbo Divino, 2009, 105.

¹⁶⁶ RATZINGER, *Jesús de Nazaret*, 32.

¹⁶⁷ *Ibíd.*, 33.

Esto implica que la encarnación de Jesús es histórica y concreta. Es un judío, galileo, que habita el tiempo en que reinaba el emperador Tiberio y Poncio Pilato gobernaba Judea. Con la mención de Poncio Pilato por parte de Lucas (cf. Lc 3,1ss) ya se alude, desde el comienzo de la misión de Jesús, la sombra de la cruz. También en los nombres de Herodes, Anás y Caifás.

El bautismo de Juan lleva algunas novedades que se distinguen de las prácticas religiosas de la época. “No es repetible y debe ser la consumación concreta de un cambio que determina de modo nuevo y para siempre toda la vida”.¹⁶⁸ Está vinculado al anuncio del juicio y de la venida de alguien más grande. Por otra parte, el bautismo de Juan incluye la confesión de los pecados. Implica reconocer el pecado personal y comenzar una nueva vida. Esto se simboliza en la inmersión, la cual, es una purificación del pasado y un nuevo comienzo. Aquí se puede ver una imagen de la muerte y resurrección, un renacer.

Llegamos a nuestro primer punto importante sobre la cuestión de la encarnación y la elección del bautismo de Jesús como central para su comprensión. Se trata del hecho de que Jesús quiera ser bautizado. Él se suma a la multitud de pecadores que esperan recibir el bautismo del perdón. Surge, de forma evidente, el cuestionamiento por cómo podía Jesús reconocer sus pecados y comenzar una vida nueva. Este planteo se ve en la pregunta que le hace Juan en Mateo: “Soy yo el que necesita ser bautizado por ti, ¿y vienes tú donde mí?” (Mt 3,14). Jesús responde: “Deja ahora, pues conviene que así cumplamos toda justicia. Entonces le dejó” (Mt 3,15). Ratzinger explica que aquí encontramos un enigma de difícil interpretación. Según él, es importante centrarse en el sentido de la palabra “justicia”, ya que para el mundo de Jesús, es la respuesta del hombre a la *Torá*, “la aceptación plena de la voluntad de Dios”.¹⁶⁹ Jesús, con su respuesta, reconoce este bautismo como obediencia incondicional a la voluntad de Dios.

“Puesto que este bautismo comporta un reconocimiento de la culpa y una petición de perdón para poder empezar de nuevo, este sí a la plena voluntad de Dios encierra también, en un mundo marcado por el pecado, una expresión de solidaridad con los hombres, que se han hecho culpables, pero que tienden a la justicia. Sólo a partir de la cruz y resurrección se clarifica todo el significado de este acontecimiento. (...) A partir de la cruz y resurrección se hizo claro para los cristianos lo que había ocurrido: Jesús había cargado con la culpa de toda la humanidad; entró con ella en el Jordán. Inicia su vida pública tomando el puesto de los pecadores. La inicia con la anticipación de la cruz”.¹⁷⁰

¹⁶⁸ *Ibíd.*, 36.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, 39.

¹⁷⁰ *Ibíd.*, 40.

En esta misma línea se ubica la lectura de Bernard Sesboüé. Al estudiar la frase de Jesús mencionada, interpreta un acto de obediencia y fidelidad a la voluntad del Padre.¹⁷¹ A su vez, la expresión declara la intención de Cristo para toda su vida, es decir, estamos ante un enunciado con valor programático.¹⁷² La justicia, como actitud espiritual y moral, se expresa “en su relación de obediencia amorosa al Padre y de apertura total a las necesidades de los hombres”.¹⁷³ Es la misma opción que lo llevará a su muerte de cruz.

De ambas interpretaciones podemos extraer distintos elementos. En primer lugar, se percibe una íntima relación entre el misterio de la encarnación y la idea de solidaridad que más tarde desarrollaremos. Se ve planteada la cuestión de la encarnación no sólo como asumir la naturaleza humana, sino también el destino del hombre. Cristo toma la naturaleza humana y, a la vez, el pecado, ya que se ubica en la fila de los pecadores sin ser él un pecador.

En segundo lugar, en el bautismo se anuncia el misterio de la cruz. De hecho, explica Ratzinger, que más tarde los cristianos comprenderán el bautismo de Jesús como un asumir y cargar con la culpa de toda la humanidad, lo que tiene su culmen en la Pascua.¹⁷⁴ En la idea de “cumplir toda justicia” (cf. Mt 3,15) se ve un anticipo de Getsemaní: Padre... “no sea como yo quiero, sino como quieres tú” (Mt 26,39). Por fidelidad a la voluntad del Padre, Cristo incluye en su vida, de algún modo, a toda la humanidad por amor de solidaridad. Esta inclusión deriva en la cruz.

Otro elemento para pensar en este sentido, es la frase del cuarto Evangelio en la que Juan el Bautista, al ver a Jesús, afirma: “he ahí el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo” (Jn 1,29). Ratzinger comenta que aquí se pueden reconocer dos alusiones veterotestamentarias. Por un lado, el canto del siervo de Dios en Isaías 53,7 el cual compara al siervo que sufre con un cordero que se lleva al matadero.¹⁷⁵ Pero más importante, es que Jesús fue crucificado en la fiesta de Pascua, apareciendo como el verdadero cordero pascual, lo que alude al episodio de la salida de Egipto. En él se cumplía la liberación.

A partir del acontecimiento pascual, el simbolismo del cordero ha sido central para entender el misterio de Cristo. “Lo encontramos en Pablo (cf. 1 Cor 5,7), en Juan (cf. 19,36), en la Primera Carta de Pedro (cf. 1,19) y en el Apocalipsis (cf. por ejemplo 5,

¹⁷¹ Cf. B. SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, Salamanca, Secretariado trinitario, 1990, 105.

¹⁷² Cf. *Ibid.*, 246.

¹⁷³ *Ibid.*, 246.

¹⁷⁴ Cf. RATZINGER, *Jesús de Nazaret*, 40.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 43.

6)”.¹⁷⁶ A su vez, también se destaca el hecho de que la palabra hebrea *talja* significa “cordero” pero también “mozo” y “siervo”. De forma que las palabras de Juan el Bautista pueden haber referido al siervo de Dios que carga los pecados del mundo. Se puede comprender que el Hijo hecho siervo, se ha vuelto “garantía ya no sólo para Israel, sino para la liberación del «mundo», para toda la humanidad”.¹⁷⁷ Así se ve la universalidad de la misión de Jesús y la cuestión de que Israel no existe sólo para sí mismo, sino que es el camino de Dios para llegar a todos.

En conclusión, podemos destacar dos aspectos importantes para la cuestión de la encarnación. Por un lado, que la misma posee la idea de “echar raíces” es decir, compartir el destino, en este caso del pueblo judío, pero, interpretado a la luz del misterio pascual, de toda la humanidad. Por otra parte, también se percibe una íntima relación entre la encarnación y el misterio pascual, ya que Cristo, al asumir al ser humano, asumirá su pecado ofreciéndose hasta la muerte de cruz. El bautismo de Jesús se manifiesta en la cruz, porque es la aceptación de la muerte por los pecados de la humanidad, “y la voz del cielo «Este es mi hijo amado» (Mc 3,17) es una referencia anticipada a la resurrección. Así se entiende también porqué en las palabras de Jesús el término bautismo designa su muerte (cf. Mc 10,38; Lc 12,50)”.¹⁷⁸

5.1.2. Las tentaciones

Los Evangelios sinópticos nos explican que el Espíritu lleva a Jesús al desierto para ser tentado (cf. Mt 4,1). En este hecho, Ratzinger ve “un descenso a los peligros que amenazan al hombre, porque sólo así se puede levantar al hombre que ha caído. Jesús tiene que entrar en el drama de la existencia humana”.¹⁷⁹ Esta interpretación sigue la misma lógica enunciada en el bautismo: la de asumir al hombre en su condición de pecado. A su vez, se repite también el elemento soteriológico, “porque sólo así se puede salvar al ser humano”. Esta participación en el drama de la existencia es parte de la misión de Cristo. El teólogo alemán recuerda, en esta línea, la realidad del descenso a los infiernos pronunciada en nuestro Credo. Cristo “debe recoger toda la historia desde sus comienzos –desde «Adán»– recorrerla y sufrirla hasta el fondo, para poder transformarla. La carta a los Hebreos, sobre todo, destaca con insistencia que la misión de Jesús, su

¹⁷⁶ *Ibíd.*, 44.

¹⁷⁷ *Ibíd.*,

¹⁷⁸ *Ibíd.*, 40.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, 50.

solidaridad con todos nosotros prefigurada en el bautismo, implica también exponerse a los peligros y amenazas que comporta el ser hombre”.¹⁸⁰ Se puede observar la unión entre el relato de las tentaciones y el del bautismo. En ambos, Jesús busca vivir su humanidad hasta lo más profundo.

En Marcos, las tentaciones son elaboradas con un paralelismo entre Jesús y Adán. Jesús vive entre fieras y los ángeles le sirven (cf. Mc 1, 13). El desierto es lo opuesto al Edén, pero aquí se convierte en lugar de reconciliación y de salvación. Las fieras salvajes que representan la imagen de la amenaza, que “comporta para los hombres la rebelión de la creación y el poder de la muerte, se convierten en amigas como en el Paraíso”.¹⁸¹ Allí donde se restablece la armonía del hombre con Dios, también se da la reconciliación con la creación.

Los cuarenta días que pasó Jesús en el desierto nos recuerdan, en primer lugar, los cuarenta años que el pueblo de Israel pasó en el desierto. Años de tentación, pero al mismo tiempo, de cercanía con Dios. También los cuarenta días que pasó Moisés en el monte Sinaí antes de recibir las Tablas de la Alianza. El número cuarenta posee una gran simbología. Los Padres han visto en este número lo cósmico, un número de este mundo en absoluto. Según Ratzinger, Jesús recorre el éxodo de Israel y, de esta forma, los desórdenes de toda la historia. En este sentido, los cuarenta días de ayuno “abrazan el drama de la historia que Jesús asume en sí”.¹⁸²

Hasta aquí llegaremos con las tentaciones, ya que no nos detendremos en las tres que proponen Mateo y Lucas. La idea de nuestra propuesta es general, para abordar la cuestión de la encarnación bajo las ópticas del bautismo y las tentaciones.

5.1.3. Algunas notas generales

Antes de analizar lo expresado teológicamente en el film, deseamos mencionar algunas cuestiones generales de la encarnación. A partir de lo dicho, pero ya en una propuesta especulativa, queremos pensar la singularidad de Jesús en su particularidad y universalidad. Él es un judío, galileo, que nace y crece con su familia en Nazaret.

“Todo lo que digamos en adelante de la humanidad de Jesús tiene que partir de este arraigo particular. No hay hombre sin tierra y no hay encarnación sin una carne determinada por unos genes y unos menes, por un legado biológico y un legado cultural. La encarnación se realiza en la

¹⁸⁰ *Ibíd.*, 50.

¹⁸¹ *Ibíd.*, 51.

¹⁸² *Ibíd.*, 54.

judeidad y toda negación de la condición de Jesús equivale a la negación de su condición encarnativa”.¹⁸³

La encarnación no se puede comprender desde una completa abstracción, el Hijo de Dios es este humano concreto. Dicho de otra forma, este ser humano concreto es Cristo, el Hijo de Dios, el Mesías que muere y resucita. La resurrección lo acredita y, desde su particularidad, lo vuelve el hombre universal. Inaugura la humanidad nueva, él es el último hombre, el anticipo del futuro al que está destinada toda la humanidad. Olegario González de Cardedal propone cuatro elementos para justificar esta cuestión: 1. El contenido y destinación tanto de su mensaje del Reino como de sus sufrimientos. 2. La persona del Verbo. 3. La acción del Espíritu Santo sobre su humanidad. 4. La acción creadora del Padre que nos crea incluidos en el *lógos* del Hijo y en el *agápe* del Espíritu. Afirma que:

“Se puede responder que es la persona del Hijo, el Verbo existiendo en humanidad, el que hace posible que un hombre sea significativo para todos. Se puede responder que es la innovación de humanidad que lleva a cabo en él el Espíritu Santo y su identificación en libertad con el destino de todos, entregándose por la salvación de todos, lo que funda su universalidad y le convierte en causa de la salvación de todos. Para fundamentar estas respuestas hay que mostrar la conexión originaria de la persona y del destino humano de Jesús con el destino de todos en el proyecto de Dios: la inclusión eterna de todos los hombres en Jesús, entendida bien en sentido metafísico o en sentido jurídico, a la vez que la inserción temporal de Jesús en la humanidad. El Hijo y los hermanos están pensados y amados por Dios al mismo tiempo; están codestinados y son vistos por el Padre con una única mirada y amados con un único amor. No hay cristología significativa si no se esclarece el lugar de Cristo en la creación, porque sólo puede ser el último quien es el Primero. El amor es la última palabra de Dios para el hombre porque fue la primera. Los hombres estamos creados por el Padre a imagen del Hijo y en el amor del Espíritu”.¹⁸⁴

La encarnación del Hijo de Dios hace posible que este ser humano, Jesús, tenga significación universal. De aquí que su redención sea causa de salvación para todo el género humano. Comprender en profundidad la encarnación supone asociarla al misterio de la creación en el Hijo. Hay una “conexión originaria” entre la persona y el destino de Cristo con el destino de todos, según el proyecto de Dios.

Es necesario observar puntualmente la relación entre encarnación y misterio pascual. Debemos evitar caer en el error de pensar que sólo la simple encarnación, en cuanto que alcanza la totalidad de la humanidad, es causa plena de nuestra salvación. Hay que afirmar una doble verdad.¹⁸⁵ En primer lugar, la unión irrompible de la encarnación y

¹⁸³ O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2001, 434.

¹⁸⁴ O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Fundamentos de la Cristología T. I*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2005, 540.

¹⁸⁵ Cf. SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 232.

la Pascua. “Cuando los padres hablan de la encarnación, no se preocupan únicamente de su primer momento, la concepción virginal del Verbo de Dios (...). Piensan en lo que constituye a Cristo por toda la duración de su existencia de hombre y el cumplimiento de sus misterios”.¹⁸⁶ No oponen el obrar de Jesús con su ser personal. El obrar salvífico de Cristo posee valor absoluto por ser el obrar del Verbo encarnado. Una encarnación que no fuera del modo santo que Cristo llevó por nosotros y por nuestra salvación, no tendría sentido. “La unión hipostática ejerce su fecundidad en y por el misterio pascual”.¹⁸⁷

Sin embargo, la encarnación posee un valor salvífico en sí, ya que a través del misterio pascual reproducido y participado en nosotros, se ve la eficacia de la unión hipostática, la cual, representa un papel decisivo en nuestra divinización, “y no solamente la virtud de la Pascua, aun cuando esté sostenida por el teandrismo”.¹⁸⁸

En esta misma línea podemos pensar el rol de la humanidad. La unidad del ser y del obrar de Cristo se corresponde con la unidad análoga del cristiano. La salvación obrada por el Verbo encarnado asume a toda la humanidad, pero ella no queda dispensada de la fe y del camino, emprendido en la gracia, de apropiación de la salvación divinizadora.¹⁸⁹

La segunda verdad comprende “la universalidad de la salvación realizada en virtud de la comunidad de naturaleza que se establece entre la humanidad particular de Cristo y la totalidad de la humanidad”.¹⁹⁰ Por la encarnación, la naturaleza humana de Cristo está unida a la persona divina del Hijo y, en ella, estamos virtualmente presentes en razón del plan de Dios con nosotros (cf. Ef 1). Esto implica que la naturaleza humana de Cristo no puede ser entendida como una naturaleza cualquiera en el conjunto de la humanidad. Ante esto, Bernard Sesboüé se pregunta por el vínculo asumido entre la naturaleza humana de Cristo y nosotros, en razón de la encarnación. Responde que este vínculo se fundamenta en la solidaridad de naturaleza que une a los seres humanos entre sí y “hace de la humanidad una comunidad histórica enfrentada a un mismo y único destino, a través de la red compleja de relaciones tanto sincrónicas como diacrónicas que se establece entre las libertades”.¹⁹¹ Cristo entra en este juego de múltiples solidaridades y actúa sobre la historia y desde dentro de la historia. La solidaridad de destino con la

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Cf. *Ibid.* 233.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, 234.

comunidad pertenece al plan de Dios. “La humanidad entera es la imagen única de Dios, rota hoy como un espejo por el pecado, pero llamada a recuperar su integridad gracias a su agrupación en Dios”.¹⁹²

En el designio de Dios, la humanidad tiene como cabeza al nuevo Adán. Retomamos la idea planteada anteriormente. Cristo es el principio de la nueva humanidad. La intervención de Dios en su nacimiento evoca simbólicamente la creación de Adán y le da el valor de una nueva creación. De aquí podemos vislumbrar su función recapituladora.

No es la intención del trabajo agotar este tema inmenso. Simplemente buscamos sentar las bases teológicas, de manera clara, para la lectura del film. Resumiendo lo dicho, podemos afirmar que Cristo, Verbo encarnado, “vive su existencia y su propio destino en los límites de la condición humana y realiza allí visiblemente el acontecimiento de la salvación como un acontecimiento de nuestra historia”.¹⁹³ Este acontecimiento salvífico es el misterio pascual. Dado que su humanidad está unida a la persona del Verbo, sus actos son históricos y transhistóricos. Se remontan a los orígenes y cumplen el final de los tiempos. Cristo recapitula la historia como su Alfa y su Omega.

Para terminar la presentación del tema de la encarnación, queremos concluir lo trabajado con la siguiente frase del Concilio Vaticano II: “El Hijo de Dios, por su encarnación, se ha unido en cierto modo con cada hombre”.¹⁹⁴ Hemos querido dejar en claro la unidad de Cristo con todo el género humano. Si bien, él se hizo un ser humano concreto e histórico, por su condición de Hijo, sobrepasa y abraza, al mismo tiempo, a todas las personas humanas siendo cabeza de toda la humanidad. Él es el Hijo de Dios bajado del Cielo no para hacer su voluntad sino la del Padre que le ha enviado (cf. Jn 6, 38). “Desde el primer instante de su Encarnación el Hijo acepta el designio divino de salvación en su misión redentora: «Mi alimento es hacer la voluntad del que me ha enviado y llevar a cabo su obra» (Jn 4, 34)”.¹⁹⁵ Esta voluntad implica asumir lo humano hasta lo más hondo: “Y, aunque era Hijo, aprendió la obediencia a través del sufrimiento. De este modo, alcanzada la perfección, se convirtió en causa de salvación eterna para todos los que le obedecen” (Hb 5, 8-9).

¹⁹² *Ibíd.*

¹⁹³ *Ibíd.*

¹⁹⁴ CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et spes*, N° 22.

¹⁹⁵ *Catecismo de la Iglesia católica*, Madrid, Conferencia Episcopal Argentina, 1998, N° 606.

5.1.4. La encarnación en “De dioses y hombres”

Nos toca volver al texto audiovisual. Recordemos que los protagonistas de la historia buscan ser fieles al llamado monástico. Ya hemos enunciado que el film propone leer esta acción bajo la categoría de encarnación. Ampliemos ahora, a la luz de lo trabajado, de qué manera se da dicha propuesta y cómo entra lo teológico en juego.

Cristo asume una humanidad histórica. Es un galileo del siglo I. Vive y se desarrolla en una cultura concreta. Transita una forma de vida particular. Los monjes, siendo cristianos y franceses, habitan en un monasterio argelino con gente que practica el islam. Pudiendo residir aislados, comparten la vida y las costumbres del pueblo, se insertan en sus prácticas y cultura procurando vivirla desde dentro. Esto lo podemos ver en cómo se relacionan continuamente con las personas de allí, ya sea en el trabajo de la tierra; en la atención médica de Luc; en el diálogo interreligioso que realiza Christian; en la participación de la circuncisión, etc. La identidad cristiana y monástica de los monjes, hospeda y es hospedada por la identidad argelina y musulmana de los habitantes de allí. Se da, de esta manera, una forma de vida “encarnada” en el contexto.

La decisión cinematográfica de estructurar la historia según el esquema que hemos explicado “naturaleza-oración-trabajo”, unido a episodios que muestran la íntima comunión con el pueblo, elemento que no es tan propio de los trapenses, se inscribe en el sentido mencionado. Esta lógica de la encarnación pareciera seguir lo que es conocido como la vida oculta de Cristo. Aquellos años de los que se narra muy poco, previos a la vida pública. Años de fidelidad a lo cotidiano. Dicha “ritualización” de la estructura cinematográfica, junto con la vivencia monástica cotidiana y con la inserción en la vida del pueblo, es una expresión de la lógica de la encarnación.

Por otra parte, la horizontalidad fotográfica que hemos explicado en el capítulo anterior, podría ser interpretada como un intento visual de enunciar el arraigo de los monjes en su contexto y la presencia encarnada de Dios. En esta forma se expresa el punto de vista humano. La altura es normal y los lentes no manipulan la imagen, sino que se muestran despojados, permitiendo una mirada contemplativa. Desde esta horizontalidad se construye la presencia de Dios como quien está en las cosas humanas. Lo hemos explicado con las fugas hacia los espacios vacíos y con los vínculos de paneo entre los monjes, los cuales, expresan la comunión que viven. Toda la construcción de la presencia de Dios en el film se da en y desde lo humano.

Dando un paso más, hemos explicado que la encarnación de Cristo no sólo implica su humanidad concreta, sino también, su actitud de asumir el destino del género humano. El ejemplo del bautismo y las tentaciones de Jesús afirman que él, en su modo de ser humano, se hace parte de los suyos al compartir el drama y las consecuencias del pecado. Cristo se ubica en la fila de los pecadores para recibir el bautismo sin tener pecado. Su encarnación no sólo implica asumir la naturaleza humana, sino también compartir su suerte, “echando raíces”.

La misión de los monjes tiene que ver con encarnarse en un lugar concreto. En un sentido amplio, es la misión de la Iglesia: ser fiel a la encarnación. “Lo que el hombre es en su cuerpo, los cristianos lo son en el mundo”.¹⁹⁶ Esto se expresa muy bien en un texto antiguo de la tradición cristiana, la “Epístola a Diogneto”, escrita en medio de persecuciones:

“Los cristianos no se distinguen de los demás hombres ni por el lugar en que viven, ni por su lenguaje, ni por sus costumbres. Ellos, en efecto, no tienen ciudades propias, ni utilizan un hablar insólito, ni llevan un género de vida distinto. (...) Siguen las costumbres de los habitantes del país, tanto en el vestir como en todo su estilo de vida y, sin embargo, dan muestras de un tenor de vida admirable y, a juicio de todos, increíble. Habitan en su propia patria, pero como forasteros; toman parte en todo como ciudadanos, pero lo soportan todo como extranjeros; toda la tierra extraña es patria para ellos, pero están en toda patria como en tierra extraña. (...) Aman a todos, y todos los persiguen”.¹⁹⁷

La misión monástica implica encarnarse de manera análoga a Cristo. En el caso de nuestra historia, la violencia que rodea al pueblo y, principalmente a los monjes, por su condición de cristianos y extranjeros, pone a prueba su fidelidad a dicha misión. ¿Por qué razón? Porque la misión implica asumir el destino del pueblo argelino, no sólo vivir allí. Es la lógica de la encarnación que vimos en Jesús. Las raíces echadas por los monjes son puestas a prueba. De hecho, algunos comienzan a vislumbrar la opción de partir. El mismo gobierno les pide que lo hagan. Esto se vuelve la cuestión central de la película.

Nos parece importante detenernos más profundamente en lo formulado. Es necesario ahondar en la razón que lleva a los monjes a plantearse la posibilidad de permanecer. Desde una mirada puramente mundana podría no tener ningún sentido el planteo, ya que quienes mayor peligro corren son los monjes, los cuales, tienen la oportunidad de volver a Francia inmediatamente.

¹⁹⁶ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 198.

¹⁹⁷ *Epístola a Diogneto*, [en línea],

https://www.vatican.va/spirit/documents/spirit_20010522_diogneto_sp.html. [consulta: 1 de agosto 2021].

La película responde ofreciendo la imagen del nacimiento para explicar la decisión de los monjes. Pareciera ser una dimensión moral de la encarnación, el compartir la suerte del ser humano. En este caso, no aceptar el privilegio de poder huir, sino ser fieles al llamado que les hace el Señor allí, en esa tierra, permaneciendo con el pueblo. En esta línea, es sugestivo el diálogo que tiene Celestin con la mujer musulmana. El monje afirma que ellos son pájaros en una rama, en algún sentido, prontos a volar. Sin embargo, la mujer lo corrige: “Nosotros somos los pájaros. La rama, son ustedes. Si se van no podremos posarnos”. Se grafica la imagen de echar raíces. Es lo que terminan viviendo luego, cuando deciden permanecer: “Lo que es verdad en Navidad debe ser verdad en Pascua. En el misterio de la encarnación está lo que nosotros (los monjes) debemos vivir y, allí echan raíces, me parece, nuestras razones profundas de quedarnos, nuestra razón de estar aquí”.¹⁹⁸

Podemos descubrir, entonces, una lógica análoga a la que vive Jesús en los episodios del bautismo y las tentaciones, donde no “utiliza” el privilegio de su divinidad. Nos detendremos brevemente aquí. Recordemos el texto de Filipenses:

“Tened entre vosotros los mismos sentimientos de Cristo:
El cual, siendo de condición divina,
no codició el ser igual a Dios,
sino que se despojó de sí mismo tomando condición de esclavo.
Asumiendo semejanza humana y apareciendo en su porte como hombre,
se rebajó a sí mismo,
haciéndose obediente hasta la muerte,
y una muerte de cruz” (Fil 2,5-8).

La Biblia de Jerusalén¹⁹⁹ explica que el no codiciar ser igual a Dios, quiere decir que Cristo no tomó su divinidad como algo de lo que apoderarse, es decir, no exigió un trato distinto. “Todo lo contrario de la actitud de Adán”.²⁰⁰ Cristo, por no tener pecado, no debía morir, ya que la muerte es el castigo por el pecado.²⁰¹ Esto quiere decir que tenía el derecho de vivir eternamente, lo que es una característica divina. Entonces la traducción más coherente del versículo 6 sería: “No hizo uso de su derecho de ser tratado como Dios”.²⁰² Cristo optó por vivir su humanidad asumiendo el pecado, lo que implicó que transite la muerte como consecuencia del mismo. Al referirse a la *kénosis*, Pablo alude

¹⁹⁸ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 197.

¹⁹⁹ *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

²⁰⁰ *Ibid.*, nota al pie en pág. 1722.

²⁰¹ Cf. *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*

más al modo que al hecho mismo de la encarnación.²⁰³ “Aquello de que Cristo se despojó libremente, haciéndose hombre, no fue la naturaleza divina, sino la gloria que de hecho le pertenecía y poseía en su preexistencia, (ver Jn 17,5), y que normalmente hubiera debido redundar en su humanidad (ver la Transfiguración, Mt 17,1-8)”.²⁰⁴ Es decir, Cristo no se vacía de su divinidad, se despoja de la gloria inherente a la misma, apareciendo como uno de tantos. Podemos ver cierta continuidad de la *kénosis* en el hecho de la encarnación, en el estilo de vivirla y en su entrega pascual.

El biblista Simon Légasse, al comentar este texto, también ve en la actitud de Cristo el opuesto de Adán. Él no quiso imitar la actitud de nuestros padres siguiendo la ambición que condujo al ser humano a la ruina. A pesar de que participaba de los “rasgos” de Dios, “renunció a ser tratado como Dios, no reivindicando ni buscando las consideraciones debidas a su estado”.²⁰⁵

También González de Cardedal, al interpretar este pasaje, afirma que “en la cruz el que existía en forma de Dios asume la situación del hombre bajo las consecuencias del pecado. El impasible padece con el hombre; el soberano se somete a las condiciones históricas en las que rigen la violencia y el sinsentido”.²⁰⁶

Este modo de Cristo funciona de forma análoga en los monjes. A este rasgo de la encarnación buscan ser fieles cuando surge la pregunta por la permanencia. Es la fidelidad a aquello que, en algún sentido, ya vivían, pero ahora deben afirmar con mayor entrega. No implica sólo vivir allí, sino asumir el destino del pueblo despojándose de todo privilegio. Nos recuerda la frase del Evangelio de Lucas que se proclama en el film, en la escena de la última misa: “El que trate de salvar su vida, la perderá; y el que la pierda, la conservará” (Lc 17,33).²⁰⁷

La cuestión de la fidelidad es planteada por Christophe en su diálogo con Christian. Recordémoslo:

“Christophe: Duermo pésimo. Los ruidos me despiertan, pienso en mi vida. En mis decisiones. De niño quería ser misionero. Morir por mi fe no debería impedirme dormir. Morir aquí... aquí y ahora, ¿sirve de algo? Ya no lo sé. Me estoy volviendo loco.

Christian: Es verdad, quedarse aquí... es una locura, como hacerse monje. Recuérdalo, ya entregaste tu vida ¿verdad? Se la entregaste a Cristo, cuando decidiste dejarlo todo, tu vida, tu familia, tu país. La mujer y los hijos que habrías podido tener.

Christophe: No sé si aún es verdad. Rezo... pero ya no oigo nada. Además, no entiendo ¿para qué se es mártir? ¿Por Dios? ¿Para ser un héroe? ¿Porque somos los mejores?

²⁰³ Cf. *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ S. LÉGASSE, *La carta a los filipenses, la carta a Filemón*, Navarra, Verbo Divino, 1981, 23.

²⁰⁶ GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristología*, 396.

²⁰⁷ Traducción del film.

Christian: No, no. Se es mártir por amor, por fidelidad. Y la muerte nos lleva a pesar nuestro. Hasta el final, hasta lo último intentaremos evitarla. Nuestra misión es ser los hermanos de todos. Y recuerda, el amor lo espera todo. El amor lo aguanta todo.”

Christophe pregunta por la razón de la permanencia, la cual, puede derivar en el martirio. Christian le responde que permanecen por amor, por fidelidad. La misión es ser hermanos de todos. Esto nos hace ver la encarnación en relación con la fraternidad. Cristo se hace uno de nosotros y, de esta forma, se hace hermano. En la “Carta a los Hebreos”, en el capítulo 2, se insiste en la comunidad de carne y sangre que el Hijo de Dios ha querido asumir (cf. Hb 2,14). Se afirma que “tuvo que asemejarse en todo a sus hermanos” (Hb 2,17) y que “no se avergüenza de llamarlos hermanos” (Hb 2,11). De forma que la humanidad de Cristo, siguiendo la lógica de la encarnación, toma también el modo de la fraternidad. Cristo como hermano mayor es modelo. De aquí la misión de ser hermanos, tanto con la gente del pueblo, como entre ellos, lo que implica permanecer y lo que cobrará, por el contexto, una dimensión de entrega de la vida.

En esta línea, podemos ver una meditación de Christian de Chergé sobre el jueves santo, en la cual, expresa dicha idea:

“Tanto amó a los hombres que les dio a su Único: y el Verbo se hizo HERMANO,
hermano de Abel y también de Caín,
hermano de Isaac y de Ismael a la vez,
hermano de José y de los otros once que lo vendieron,
«hermano de la planicie» y «hermano de la montaña», hermano de Pedro, de Judas, y del uno y del otro en mí”.²⁰⁸

Además de ver a Cristo como hermano de los hombres, Christian de Chergé acentúa la cuestión solidaria de Cristo con los pecadores. Lo vemos en ese “hermanarse” con figuras como Caín, los hermanos de José, Judas y los mismos terroristas.

Jon Sobrino, al analizar “La carta a los Hebreos”, ve en la expresión “no se avergüenza de llamarlos hermanos” (Hb 2,11) un rasgo cristológico importante, que se relaciona con la cuestión de la solidaridad. Con el término hermano “se afirma que la humanidad de Jesús se realiza al modo de solidaridad, y, consecuentemente, que toda humanidad verdadera tiene que ser solidaria”.²⁰⁹ También el pensamiento de Bernard Sesboüé se inserta en esta línea: “la carta a los Hebreos desarrolla largamente la idea de solidaridad del sumo sacerdote que se ha hecho hermano de los hombres”.²¹⁰

²⁰⁸ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 170.

²⁰⁹ J. SOBRINO, *La fe en Jesucristo*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, 146.

²¹⁰ SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 397.

Miremos ahora la encarnación a la luz del último discurso de Christian, que ya hemos analizado anteriormente (ver pág. 52). Este parlamento condensa la interpretación que hace el film del drama de los monjes. En un primer momento, destaca la violencia que rodea al monasterio, expresada en la visita de los “hermanos de la montaña”. Lo que debían hacer los monjes, cuando estos hombres se fueron, era seguir viviendo lo cotidiano. Lo primero fue celebrar la misa de Navidad. Allí, Christian afirma que ellos acogieron al niño que llegaba “totalmente indefenso y preso de amenazas”. Alude al nacimiento de Jesús quien nace en un contexto de violencia (cf. Mt 2,16-18), indefenso y vulnerable. Este mismo contexto lo rodea en su crucifixión. Los monjes leen estos acontecimientos e interpretan, bajo su luz, lo que les va ocurriendo. Ellos, de forma análoga, también se encuentran indefensos ante la violencia que los rodea y van naciendo a una vida nueva.

Prosigue, Christian, afirmando que la salvación les llegó a través de las tareas cotidianas. Recordemos este fragmento de manera textual:

“Día a día hemos descubierto a qué nos llama Jesucristo. Y es a nacer. Nuestra identidad de ser humano va de un nacimiento a otro. Y de un nacimiento a otro acabaremos por dar a luz el hijo de Dios que somos. La encarnación para nosotros es permitir que la realidad filial de Jesús se encarne en nuestra humanidad. El misterio de la encarnación sigue siendo lo que nos queda por vivir. Así arraiga lo que ya hemos vivido aquí, así como lo que nos queda por vivir, todavía”.

En la vida oculta de lo cotidiano, Jesús los llama a nacer. Su vivencia de la encarnación ocurre en este “día a día”, ya que allí Dios les regala nacer, de manera más profunda, a su identidad de ser humanos. Ser hijos en el Hijo. Recuerda lo que Christian expresa cuando deciden permanecer: “Las flores no cambian de lugar buscando el sol. Dios se ocupa de fecundarlas, donde están”. En esta idea de dar a luz, de nuevo nacimiento, también se percibe el vínculo profundo entre el misterio de la encarnación y el misterio pascual. El nuevo nacimiento definitivo implicará el martirio para los monjes. Esta lectura no la hace el film de forma original, sino que reproduce la interpretación que surge en los escritos de Christian de Chergé. De hecho, el discurso mencionado, consiste en fragmentos de textos originales. Un fragmento que se omite, reafirma la misma idea:

“(…) Jesús nos invita a nacer. Nuestra identidad de ser humano va de nacimiento en nacimiento, de comienzo en comienzo. El evangelista de la Encarnación es san Juan, cuyo mensaje es realmente la valorización de esta realidad fundamental: «El Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros». Y bien, este evangelista fue el único que permaneció al pie de la cruz, y toda su vida consistió en desarrollar este misterio de la Encarnación. La desarrolló como el misterio de un nacimiento (Nicodemo, nacer de lo alto, renacer)”.²¹¹

²¹¹ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 199.

El nacimiento mencionado encuentra, a su vez, una vinculación con el bautismo. Esto se percibe en la idea de nacer del agua y del Espíritu (cf. Jn 3,5), lo que implica un nacimiento a la vida según Cristo. Ya hemos explicado que el bautismo de Juan contenía una dimensión de reconocimiento del pecado y de nuevo comienzo. A la luz del misterio pascual, se percibe el nuevo nacimiento en relación a la muerte y resurrección. Como comentamos, los primeros cristianos veían en el bautismo de Jesús un preanuncio de aquello que se completa en la Pascua. “Cumplir toda justicia” (cf. Mt 3,15) expresa un anticipo de Getsemaní (cf. Mt 26,39). Cristo es fiel a su encarnación y esto lo lleva a la cruz. Es necesario “tener una visión amplia del misterio pascual. Todo es pascual en la vida de Cristo”.²¹²

La fidelidad a la encarnación, por parte de los monjes, implica la entrega de la propia vida. Por esta razón, asumiendo lo dicho, podemos decir que el martirio de los monjes, al modo del bautismo, puede ser leído como un nacimiento a la vida definitiva.

5.2. El misterio pascual

Nos toca ahora adentrarnos en el segundo tema teológico bajo el cual nuestro film aborda su drama: el misterio pascual. Dada la amplitud del mismo nos centraremos, por un lado, en el acontecimiento de la última cena. Esto por dos motivos. En primer lugar, porque la última cena condensa, de alguna manera, el misterio pascual. En segundo lugar, porque el film aborda y lee la entrega de los monjes desde el misterio eucarístico. Lo vemos en las celebraciones litúrgicas y en el clímax de la película, donde se representa la última cena.

Por otro lado, nos detendremos, brevemente, en la muerte redentora de Cristo a la luz de la “Carta a los Hebreos”. Lo haremos con el fin de abordar la cuestión del martirio, que también trabaja el film. Para todo nuestro desarrollo retomaremos al teólogo Joseph Ratzinger-Benedicto XVI.

5.2.1. Los relatos de la institución eucarística

El relato de la institución de la eucaristía se encuentra en los Evangelios sinópticos y en la “Primera carta a los Corintios” (cf. 11,23-26). En los cuatro textos se cuenta que Jesús tomó el pan, pronunció la bendición y la acción de gracias. Luego se afirma que

²¹² *Ibíd.*, 197.

partió el pan. De este acto, Ratzinger comenta varias cuestiones. En primer lugar, expresa que partir el pan es la función del padre de familia²¹³ y que representa a Dios Padre que regala, en la fertilidad de la tierra, lo necesario para vivir. También es un gesto hospitalario que hace partícipe al extraño, recibéndolo en la comunión. “Partir y compartir: precisamente el compartir crea comunión”.²¹⁴ Pero este gesto recibe una profundidad nueva porque Cristo se entrega a sí mismo. La fracción del pan y el repartir, lo que implica el amor al necesitado, es intrínseco a la eucaristía.

Respecto a las palabras, Marcos y Mateo afirman que Jesús dijo “esto es mi cuerpo”. Pablo y Lucas añaden “que será entregado por ustedes”. Explicitan lo que está incluido en el repartir. Cuando Jesús habla de su cuerpo se refiere a la persona en su totalidad.²¹⁵ “De esta manera, Jesús cumple lo que había dicho en el discurso del Buen Pastor: «Nadie me quita la vida, sino que yo la entrego» (cf. Jn 10,18). Se le quitará la vida en la cruz, pero ya ahora la ofrece por sí mismo. Transforma su muerte violenta en un acto libre de entrega por y a los otros”.²¹⁶

La afirmación de Jesús que se refiere al cáliz entrecruza tres textos del Antiguo Testamento, haciendo presente y resumiendo la historia de salvación. Por un lado, la “Alianza del Sinaí” (cf. Ex 24,8), por otro, la promesa de la “Nueva Alianza” (cf. Jr 31,31) y, finalmente, “la promesa del siervo de Dios que carga con los pecados de muchos, y así obtiene la salvación para ellos” (cf. Is 53,12).

La “Alianza del Sinaí” se fundaba en dos elementos: uno, la sangre de la alianza, que era la sangre de animales sacrificados con la cual se rociaba el altar y el pueblo; otro, la palabra de Dios, unida a la promesa de obediencia de Israel. Esta promesa de obediencia es rota, por parte de Israel, una y otra vez. La esperanza parece “irremediable en el momento en que Dios abandona a su pueblo al exilio y el templo a la destrucción”.²¹⁷

En ese tiempo surge la idea de la “Nueva Alianza” grabada en el corazón. “Esta obediencia, fundada ahora en la raíz de la humanidad, es la obediencia del Hijo que se ha hecho siervo y asume en su obediencia hasta la muerte toda desobediencia humana, la sufre hasta el fondo y la vence”.²¹⁸ Ratzinger explica que no se puede tratar el mal de la historia como algo irrelevante. Es necesario vencerlo, este es el verdadero sentido de la

²¹³ Cf. J. RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, Madrid, Planeta, 2011, 154.

²¹⁴ *Ibid.*, 155.

²¹⁵ Cf. *Ibid.*, 156.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, 158.

²¹⁸ *Ibid.*

misericordia. Dios lo hace, ya que nosotros no somos capaces. Cristo “no sólo actúa como Dios respecto de los hombres, sino también como hombre respecto de Dios, fundando así una alianza irrevocablemente estable”.²¹⁹ Aquí queda unida la figura del siervo de Dios que carga con el pecado a la promesa de la nueva alianza.

En las palabras de Cristo sobre el cáliz se resume y convierte en realidad lo dicho. La “Nueva Alianza” es sellada con su sangre, es decir, con todo de sí mismo. Elimina la desobediencia asumiéndola en su fidelidad incondicional.

La palabra “por”, que aparece en los cuatro relatos de la institución eucarística, es una palabra clave para la figura de Jesús. Alude al concepto cristológico de la “pro-existencia”, el vivir para los demás. “Su ser es, en cuanto ser, un «ser para»”.²²⁰ Nos encontramos ante una de las afirmaciones centrales sobre Cristo en el Nuevo Testamento. Él “murió por nosotros” (Rom 5,6-7) y se “entregó por nuestros pecados” (Gal 1,4). La “pro-existencia” expresa que Cristo se pone de nuestro lado de modo solidario y, a su vez, nos representa ante el Padre para re-abrir nuestro lugar de hijos y ofrecérselo.²²¹

Queremos detenernos un poco más en esta cuestión, ya que toca al tema de la solidaridad que analizaremos más tarde. Sesboüé analiza la palabra “por” con minuciosidad.²²² Comienza afirmando que se debe hacer una primera distinción debido a que la palabra “por” no se usa de igual modo en la expresión “por nosotros” que en la expresión “por nuestros pecados”. En la primera, se alude a la idea de “en favor nuestro” o “para nuestra vida”, en cambio, en la segunda, el significado es “debido a” nuestros pecados. Profundizaremos en la primera.

El teólogo francés explica que el “por nosotros” constituye la primera expresión formalmente soteriológica del acontecimiento de Jesús. Esta expresión responde a todo lo que fue su vida, en línea de lo que mencionábamos sobre la pro-existencia. “Lo mismo que vivió por nosotros, sus hermanos, murió también por nosotros”.²²³

A la hora de analizar el “por”, expone que contamos con diversas proposiciones en el griego: *hyper*, *peri*, *anti*, *dia*. “El *hyper* tiene en estos contextos un triple significado: 1. por amor nuestro; 2. en nuestro favor; 3. en nuestro lugar. Las tres significaciones resuenan conjuntamente y en ellas se piensa cuando se trata de expresar la solidaridad de

²¹⁹ *Ibid.*, 159.

²²⁰ *Ibid.*, 160.

²²¹ Cf. A. ESPEZEL, *Cristología*, Buenos Aires, San Benito, 2008, 270.

²²² Cf. SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 127.

²²³ *Ibid.*, 128.

Jesús como centro íntimo de su ser hombre”.²²⁴ Sesboüé estudia numerosas expresiones del Nuevo Testamento, donde se usa este “por”.²²⁵ Concluye que en la mayor parte de los casos la expresión “por nosotros” significa “en favor nuestro”. La misma, “se suele poner en vinculación directa con la iniciativa amorosa de Dios y de Jesús por nosotros”.²²⁶ A su vez, ese “por nosotros” es universal, se refiere a la multitud de seres humanos. Equivale a decir “por nuestra salvación” si se tiene en cuenta que la acción de Cristo, en favor nuestro, surge en razón de nuestro pecado.

Finalmente, se pregunta si el “por nosotros” implica el sentido de “en lugar nuestro”. En su análisis afirma que, por ejemplo, en los textos de Gal 3,13 y 2 Cor 5,21, está “en embrión la idea de la sustitución”.²²⁷ Sin embargo, alerta contra el error de aislarla del contexto y quedarse sólo con ella, ya que se debe complementar con la idea de “en favor nuestro” y de “por causa de nosotros”, en orden a no olvidar el movimiento de intercambio que se afirma sobre la base de una solidaridad. “(...) El «en lugar nuestro» connota también el «en nombre nuestro» en el texto de Heb 9,24. Delante de Dios, Cristo nos representa a todos en nombre mismo de la solidaridad que han establecido con nosotros su encarnación y su condición humana”.²²⁸

Retomando la propuesta de Ratzinger, el teólogo alemán analiza la complejidad que implica la frase “derramada por muchos”, principalmente respecto del significado y alcance de la palabra muchos. No nos detendremos en esta disquisición. Cabe mencionar que su conclusión expresa que, por un lado, sería presuntuoso e insensato querer explicar la conciencia de Jesús basándonos en lo que pudo haber pensado, según nuestros conocimientos históricos y teológicos. Jesús sabía que en su persona se cumplía la misión del siervo y la del Hijo del hombre. Esto comporta superar la limitación propia de la misión del siervo de Dios, hacia una universalización con nueva amplitud y profundidad.²²⁹ La Iglesia naciente va profundizando en la comprensión de la misión de Jesús bajo la guía del Espíritu, descubriendo este misterio en las palabras de la última cena. Se ve, en la “Primera carta a Timoteo”, la afirmación de que Jesucristo se entregó en rescate por todos (cf. 1 Tm 2,6), lo que implica la interpretación de su muerte con un

²²⁴ W. KASPER, *Jesús el Cristo*, Salamanca, Sígueme, 1979, 267.

²²⁵ Algunos de los textos que estudia son los siguientes: Gal 2,20. 3,13; Rm 5,6. 5,8. 8,32. 14,15; 1 Cor 1,13. 11,24; 2 Cor 5,21. 8,9; Ef 5,2; Hb 5,1. 9,24; Mc 10,45. 14,24. Lc 22,19. Cf. SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 129.

²²⁶ *Ibid.*, 130.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ Cf. RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 163.

significado salvífico universal. “Si en Isaías «muchos» podía significar esencialmente la totalidad de Israel, en la respuesta creyente que da la Iglesia al nuevo uso de la palabra por parte de Jesús queda cada vez más claro que Él, de hecho, murió por todos”.²³⁰

Con la eucaristía es instituida la Iglesia. Se percibe su unidad, su ser parte del Cuerpo de Cristo y, por el misterio pascual, su apertura al mundo. “La Iglesia proviene de la última cena, pero precisamente por eso se deriva de la muerte y resurrección de Cristo, anticipadas por Él en el don de su cuerpo y sangre”.²³¹

5.2.2. Cuerpo y sangre entregados

Como dijimos, nos detendremos ahora la muerte redentora de Cristo, preanunciada en el cuerpo y sangre que se entregan por muchos. Para esto, tomaremos el breve análisis que hace Ratzinger de la “Carta a los Hebreos”. Esta presentación nos permitirá tratar la cuestión del martirio que propone el film.

El teólogo alemán comienza afirmando que la Iglesia naciente, bajo la guía del Espíritu, ve que con la cruz de Cristo quedan superados los antiguos sacrificios del templo. El sacrificio de Cristo logra lo que la sangre animal sólo prefiguraba: la expiación. “El Cordero de Dios había cargado sobre sí el pecado del mundo y lo había quitado de allí. (...) La reconciliación se había cumplido”.²³²

Ratzinger se detiene a explicar la cuestión de la expiación. Afirma que, durante el sacrificio expiatorio, se rociaba con la sangre de la reparación (cf. Lv 16). En Rm 3,25, Pablo califica a Jesús como *hilastērion*, es decir, propiciación o propiciatorio. Para los cristianos “no es el contacto de sangre animal con un objeto sagrado lo que reconcilia a Dios y al hombre”.²³³ En la pasión, la suciedad del mundo entra en contacto con “lo Puro”, el Hijo de Dios (cf. Heb 9, 13-14). No es lo impuro que contagia a lo puro. Cristo es más fuerte. La suciedad del mundo queda anulada y transformada por el dolor del amor infinito.²³⁴

²³⁰ *Ibíd.*, 164.

²³¹ *Ibíd.*, 165.

²³² *Ibíd.*, 268.

²³³ *Ibíd.*, 269.

²³⁴ Una idea similar se ve en la interpretación que hace Albert Vanhoye. Cristo, en su pasión, ejerce una actividad en la que realiza “una obra de transformación positiva que supera en valor a la primera creación. Esta obra es un «sacrificio» en el sentido pleno de la palabra, esto es, una transformación mediante una entrada en relación con Dios. Como ya hemos dicho, «sacrificar» significa «hacer sagrado», impregnar de la santidad de Dios”. Ver: A. VANHOYE, *Sacerdotes antiguos, sacerdote nuevo según el Nuevo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1984, 207.

Ratzinger aprovecha para explicar lo que a veces se malinterpreta en la idea de expiación:

“Ahora bien, no es que un Dios cruel exija algo infinito. Es justo lo contrario: Dios mismo se pone como lugar de reconciliación y, en su Hijo, toma el sufrimiento sobre sí. Dios mismo introduce en el mundo como don su infinita pureza. Dios mismo «bebe el cáliz» de lo que es terrible, y restablece así el derecho mediante la grandeza de su amor, que a través del sufrimiento transforma la oscuridad”.²³⁵

A continuación, Ratzinger se detiene en el capítulo 10. Hebreos califica el culto del Antiguo Testamento como sombra (cf. Hb 10,1). La carta cita el salmo 40,7ss pero interpreta sus palabras como un diálogo entre el Hijo y el Padre, “un diálogo en el que se cumple la encarnación, a la vez que se hace realidad la nueva forma de culto divino”.²³⁶ “Tú no quieres sacrificios ni ofrendas, pero me has preparado un cuerpo” (Hb 10,5).²³⁷ El teólogo alemán remarca la diferencia entre el salmo y lo que escribe Hebreos. En la carta se dice “me has preparado un cuerpo”, en cambio, en el salmo se dice “me abriste el oído”. Los sacrificios del templo deben ser reemplazados por la obediencia. Lo que el hombre debe ofrecerle a Dios no es la sangre de animales, sino la vida marcada por su Palabra, ese es el verdadero culto.²³⁸ “Cuanto más se convierta el hombre en palabra –o mejor, se hace respuesta a Dios con toda su vida– tanto más pone en práctica el culto debido”.²³⁹

La obediencia humana pareciera ser siempre insuficiente. Según Ratzinger este sentido de insuficiencia genera el deseo de expiación y de que la obediencia sea perfecta. El deseo de dar a Dios lo que nosotros no podemos darle, pero que el don sea nuestro encuentra su cumplimiento en Cristo. “Tú no quieres sacrificios ni ofrendas, pero me has preparado un cuerpo” (Hb 10,5). El Hijo se hace carne, asume lo humano. De esta manera, se da una obediencia que supera de modo eminente el cumplimiento humano de los mandamientos. El Hijo hecho hombre le devuelve toda la humanidad a Dios en la obediencia perfecta de la cruz. El teólogo alemán concluye:

“El Hijo que se ha hecho carne lleva en sí a todos nosotros y ofrece de este modo lo que no podríamos dar solamente nosotros mismos. Por eso forma parte de la existencia cristiana tanto el sacramento del Bautismo, la acogida en la obediencia de Cristo, como la Eucaristía, en la que la

²³⁵ RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 270.

²³⁶ *Ibid.*, 271.

²³⁷ Traducción tomada de: RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 271.

²³⁸ “El hombre precisa de una “perfección de conciencia” mientras que los sacrificios eran «observancias de carne» podían pasar más allá de una cierta pureza de la carne (9,13) o una purificación cultural, es decir, exterior e independiente de la condición interior del oferente”: D. ÁLVAREZ CINEIRA, “Los sacrificios en la Carta a los Hebreos 10,1-18”, *Estudio Agustiniano* 30 (1995), 217-218.

²³⁹ RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 272.

obediencia del Señor en la cruz nos abraza a todos, nos purifica y nos atrae dentro de la adoración perfecta realizada por Jesucristo”.²⁴⁰

Albert Vanhoye remarca que en el sacrificio de Cristo habitan dos aspectos inseparables que se realizan en conjunto. El primero es el aspecto de obediencia a la voluntad divina. El segundo es la relación con los demás seres humanos: “es el aspecto de la solidaridad fraterna, llevada hasta el don total de sí. En lugar de aspectos podría hablarse de dimensiones y evocar así la dimensión vertical y la dimensión horizontal que se encuentran y se unen para formar la cruz de Cristo”.²⁴¹

Lo dicho hasta aquí nos permitirá apuntar la mirada hacia la cuestión del martirio que tanto trabaja el film. Sin embargo, podemos sumar también la interpretación teológica que hace Pablo de su martirio, en Filipenses: “Y si también mi sangre se ha de derramar como sacrificio y en la liturgia de vuestra fe, yo estoy alegre y me asocio a vuestra alegría” (Flp 2,17).²⁴² El apóstol lee su martirio como liturgia y sacrificio. Esto no es hablar de modo impropio, ya que el martirio es incluido en la obediencia de Cristo, dentro de la liturgia de la cruz que es el verdadero culto.²⁴³

Comenta Ratzinger que, en el martirio de san Lorenzo, quemado en la parrilla, los primeros cristianos no sólo vieron una perfecta unión con el misterio de Cristo,

“que en el martirio se ha hecho pan para nosotros, sino también una imagen de la existencia cristiana en general. En las tribulaciones de la vida se nos purifica lentamente al fuego, podemos transformarnos en pan, por decirlo así, en la medida en que en nuestra vida y en nuestro sufrimiento se comunica el misterio de Cristo, y su amor hace de nosotros una ofrenda para Dios y para los hombres”.²⁴⁴

5.2.3. Eucaristía y Pascua en el film

Luego de este breve desarrollo sobre la eucaristía y la muerte redentora de Cristo, volvemos al film para ponerlo en diálogo con lo dicho.

Comenzamos por la eucaristía. Hemos expresado que, en la acción de partir el pan, encontramos el gesto hospitalario de hacer partícipe al extraño, recibéndolo en la comunión. Partir el pan es crear comunión. En este sentido, si bien el film posee momentos eucarísticos concretos que luego desarrollaremos, ya desde su estructura plantea el elemento de la comunión. La vida de estos monjes, y el film mismo, se

²⁴⁰ *Ibid.*, 274.

²⁴¹ VANHOYE, *Sacerdotes antiguos, sacerdote nuevo según el Nuevo Testamento*, 233.

²⁴² Traducción tomada de: RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 278.

²⁴³ Cf. RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 278.

²⁴⁴ *Ibid.*, 279.

constituye en torno a la unidad. La narración cinematográfica no deja de marcar, en ningún momento, la inserción de los monjes en el pueblo y del pueblo en el monasterio. Hemos explicado que, junto a la estructura de oración, naturaleza y trabajo, se inserta la vida en comunión de los protagonistas con sus vecinos argelinos. A su vez, las reuniones comunitarias recorren todo el drama del film. La comunión que viven, abierta y dinámica, queda expresada de forma sublime en la escena de la decisión final que hemos analizado (ver pág. 62-63).

Recordemos el *travelling in* de ingreso a la ronda de monjes, el plano individual a cada uno, el plano conjunto y, finalmente, la apertura de esa ronda que simboliza a “los otros”, la comunión hospitalaria. También debemos recordar lo explicado de los paneos y su función unitiva, la cual, interpretamos como evocadora de fraternidad. En esta línea se insertan los *travellings* de acompañamiento cuando los monjes dejan el monasterio. Asimismo, desde el guion debemos hablar de un protagonismo colectivo. Entonces, tanto la narrativa del film, como la vivencia dramática de los monjes, encarnan la comunión eucarística. Por otra parte, el monasterio, sobre todo en la figura de Luc, tiene una dimensión caritativa de atención al necesitado y de sanación, lo cual es intrínseco a la eucaristía.

Las palabras “éste es mi cuerpo” (Mt 26,26) “que se entrega por vosotros” (Lc 22,19) poseen una densidad inmensa en sí mismas y para nuestro film. En primer lugar, podemos marcar la dimensión de libertad a la hora de la entrega de Cristo. Lo hemos analizado desde el discurso del “Buen Pastor” donde el Señor afirma que nadie le quita la vida, sino que él la entrega (cf. Jn 10,18). Hemos repetido en numerosas ocasiones que el drama central del film es la cuestión de huir o permanecer, lo que implica una cuestión de fidelidad. Ahora bien, el permanecer implica aceptar la posibilidad de una muerte violenta, en definitiva, entregar la vida haciendo de esa muerte un acto de libertad. Es sugestivo, en esta línea, el diálogo que tiene Christian con Fayattia cuando los visitan en el monasterio. Repasémoslo en orden a analizarlo.

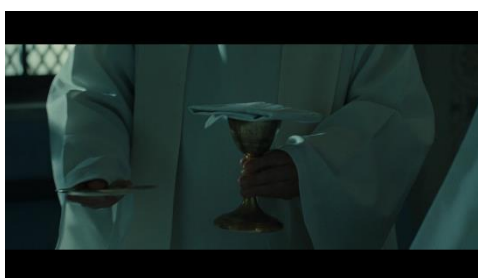
En primer lugar, Christian le marca que el monasterio es una casa de paz y que allí no se ingresan armas. Si desean hablar con él, deben dejarlas afuera. Como no aceptan desprenderse de las armas, salen a dialogar fuera del monasterio. Aquí ya encontramos una respuesta firme de paz frente a la violencia que ingresa amenazando. Los monjes están desarmados y expuestos, pero se mantienen fieles a sus valores.

Ya fuera, comienzan los pedidos de Fayattia. Pretende llevarse a Luc. Ante la negativa pide llevarse medicamentos. Christian también rechaza esto afirmando que no

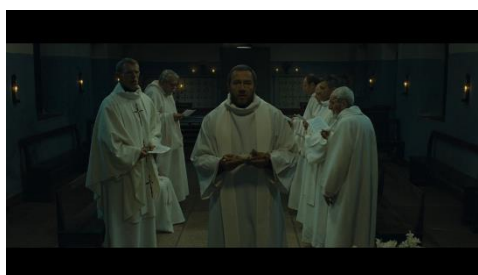
tienen suficientes para atender a la gente. En ese momento Fayattia se enoja y le dice que no tienen opción. Christian le contesta: “Sí, sí la tengo”. Este diálogo posee un sentido mayor que el aparente. Los monjes no están presos allí por la violencia. La violencia no los doblega, aunque los puedan matar no obtienen su libertad ni su obediencia. Ellos se mantienen firmes en su opción hasta el final. La vida no les es quitada, ellos la entregan en donación eucarística. De forma análoga al “Buen Pastor” no abandonan el rebaño, sino que son la rama que sostiene a las aves. Podemos recordar, en esta línea, la imagen simbólica de Christian caminando junto a las ovejas.



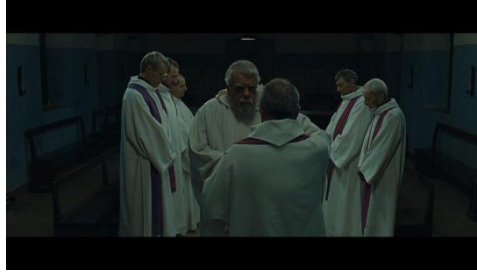
La propuesta litúrgica del film es amplia. En lo que respecta a las celebraciones eucarísticas contamos con tres. Una al principio, donde se ve la presentación de las ofrendas y la doxología final.



La segunda ocurre luego de la visita de los hermanos de la montaña, la noche buena. Celebran la misa de la navidad y se los ve presentando al niño ante el altar.



La tercera, se da en el final. Se proclama el texto que hemos mencionado de Lucas 17,33 y se los muestra, por primera vez, comulgando. Luego sigue la escena de la última cena.



De este recorrido eucarístico que propone el film podemos analizar distintos elementos. En principio, tiene lógica que, en el comienzo, de acuerdo al drama que van viviendo los monjes, realicen la presentación de las ofrendas. Estamos frente a lo humano que poseen, el fruto del trabajo es presentado a Dios. Los monjes van reconociendo la violencia que los rodea, muchos tienen deseos de huir, entran en crisis y en discernimiento. Tiene sentido que aquí se destaque la presentación a Dios de lo humano, para que sea transformado.

En la segunda misa se da una íntima unión entre el misterio de la encarnación, expresado en el niño que presentan ante el altar, y el misterio eucarístico que celebran. Este niño, indefenso ante la violencia, es el Cristo que entrega su vida como cordero inmolado en el altar. Los monjes acaban de recibir la visita de los terroristas. Bajo esta amenaza celebran la misa de navidad. Aquí ya está expresado todo lo que deben vivir, aunque para ellos, recién comienza el camino del discernimiento.

En la tercera celebración eucarística ya han optado por permanecer. Proclaman las palabras del Evangelio: “El que trate de salvar su vida, la perderá; y el que la pierda, la conservará” (Lc 17,33). El trasfondo pascual de esta frase queda afirmado por el hecho de que, por primera y única vez en el film, se los ve comulgar. La ofrenda humana que presentaron en la primera eucaristía, que luego vivieron bajo la imagen de la encarnación amenazada por la violencia en la navidad, finalmente es consagrada y se hace carne en ellos. El Señor toma sus vidas y las transforma para la entrega. Las hace eucaristía. Esto quedará expresado de forma definitiva en su martirio. Podemos retomar las palabras mencionadas de Cristo. El cuerpo del Señor entregado se hace carne en ellos y los hace partícipes de su obediencia. Los monjes le ofrecen su propia vida a Dios y, en él, al pueblo argelino.

Prosigue la escena de la última cena. Es imposible para este trabajo transmitir la emocionalidad que se logra. Lo que se busca es remarcar la densidad del misterio que los monjes atraviesan. Es el clímax del film, donde concluye y se expresa todo lo vivido por los personajes. En el capítulo anterior, hemos analizado la escena con cierto detenimiento,

en lo que respecta a lo cinematográfico (ver pág. 63-64). Destacamos los movimientos de paneos, con primeros planos que se cierran. Vimos que en los rostros se ve cierta alegría que luego se convierte en tristeza y emoción, por la presencia de la muerte. La escena se consume con los ojos de Christian, en un intento de expresión absoluta del drama. Un elemento que mencionamos es la presencia de la cámara situada en el centro de la comunidad. Somos ubicados en el medio de la mesa, insertados dentro del grupo de monjes. Este elemento alude a la comunión que viven, ya que la figura circular, en su flujo, hace pensar en una dinámica fraterna y “perijorética”. Se construye una figura de unidad, al ubicarnos dentro de este grupo de personas con dramas particulares (los planos cortos sobre cada uno) que forman una comunidad (la ubicación de la cámara en el centro y los paneos).

Christian de Chergé, meditando el misterio de la última cena, lo expresa de la siguiente manera:

“Hijo único, Él había venido luego de estar junto a Dios, hermano de los hombres hasta el infinito, Él regresa junto a Dios, llevando a la multitud hasta el extremo del Único.

Es un ejemplo que les he dado: la lección de las cosas está allí sobre la mesa, con ese pan y esa copa para compartir”.

(...) Nada más PURO, desde entonces, que una asamblea de hermanos que se aman hasta el extremo de la paciencia y de la compasión a fin de que nadie pierda lo que Jesús, nuestro hermano, ofrece esta tarde a su Padre como su propio Cuerpo y su propia Sangre”.²⁴⁵

En esta comunión, los monjes viven la alegría del amor junto a una tristeza de muerte. Sin duda, es osado pretender dilucidar los sentimientos de Cristo en la última cena. El Señor afirma, en ese contexto, tener una alegría perfecta, la cual, desea para sus discípulos (cf. Jn 17,13). No parece un mal intento interpretar una conjunción de alegría por encontrarse entre amigos compartiendo su última cena (cf. Lc 22, 15), y de tristeza por el cáliz amargo que debe beber (cf. Mt 26,38).

Esto último nos permite analizar, en el film, el paso de la eucaristía a la muerte de cruz, es decir, del jueves santo al viernes santo. Para adentrarnos aquí, es bueno retomar la figura de Christophe. Recordemos que este monje es ubicado en el lugar de la prueba. Durante todo el film combate para ser fiel y convive con la sensación del silencio de Dios. Nos puede evocar tanto la experiencia de Jesús en Getsemaní (cf. Mt 26,36-46), como las palabras de Cristo en la cruz: “¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?” (Mt 27,46). Nos centraremos en la resolución del conflicto que vive Christophe. La misma se ve en dos escenas.

²⁴⁵ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 170.

La primera es cuando el monje decide quedarse y lo expresa en la reunión comunitaria: “Dejemos que Dios ponga la mesa para todos, amigos, enemigos”. Su resolución es eucarística. Es Dios quien pone la mesa y Christophe quiere asistir.

La segunda ocurre cuando lo vemos rezando solo, en su cuarto, con la vela encendida. Allí emulan una página del diario original de Christophe Lebreton:



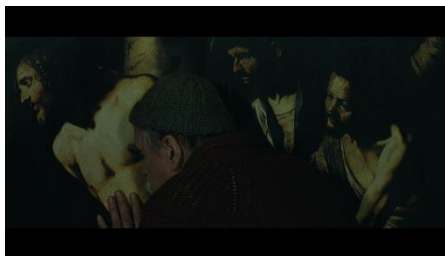
Eres tú el amigo,
eres tú quien golpea
y me pides abrigo
en mí
quieres narrar una historia
que me sucede.

Yo te | ♥

El clima de la escena es de profunda intimidad. Christophe habla de un amigo que golpea la puerta y le pide abrigo (cf. Mt 25,36; cf. Ap 3,20). Ese abrigo es él mismo. El monje se abre a este amigo que quiere narrar una historia, la cual, se hace carne en él. Su amigo es el amado. Con este amado se produce un “habitarse mutuo” del uno en el otro. En algún sentido, podemos percibir la idea de encarnación y la imagen que ponía Christian de dar a luz al Hijo de Dios en cada uno. Ahora bien, esta lógica ubicada en el momento del sí de Christophe a la misión de permanecer, es decir, del sí a entregar su vida, nos vincula la encarnación con la eucaristía. Christophe recibe a Cristo en su cuerpo. El Señor narra en él una historia que termina en el martirio. Si bien estamos ante un lenguaje poético y simbólico, propio de la mística, parece claro que en la película se resignifica de esta forma.

Por lo dicho, también podemos pensar que el personaje de Christophe expresa, en algún sentido, la figura de Getsemaní. Durante todo el film se encuentra en la prueba de no querer beber el cáliz que se le presenta. En el diálogo con Christian, él dice que reza, pero ya no oye nada y se cuestiona el sentido del martirio.

También podemos encontrar, aunque de forma más sutil, la figura de Getsemaní en Christian. Principalmente en la escena que camina por el bosque lluvioso. Allí se lo ve sumido en la lucha, luego de haber decidido quedarse. Finalmente, Luc acompaña y se identifica con Cristo condenado a morir en la escena en que besa el cuadro. Antes de hacerlo, se encuentra escribiendo una carta en la cual afirma: “Nos encontramos en una situación de riesgo, pero tenemos fe y confianza en Dios. A través de la pobreza, el fracaso y la muerte nos acercamos a él”.



Un elemento del film, que puede pasar desapercibido, nos ayudará a cerrar este paso del jueves santo al viernes. Luego del asesinato de los croatas, cuando los monjes se enteran de lo ocurrido, se los ve cantando en la capilla. El canto dice lo siguiente: “Vayamos al hombre del sufrimiento que nos llama desde la cruz. Ya que está con nosotros como en vísperas de la Pascua. No fallemos a la cita de la sangre derramada. Partamos el pan, bebamos la copa del pasaje. Acojámoslo a Él que se entregó amándonos hasta el final”.

El llamado de Cristo a acompañarlo en la cruz y la cita de la sangre derramada, implican partir el pan y beber la copa del pasaje. Los monjes experimentan la vocación de seguir a Cristo en la entrega y la asocian con los signos eucarísticos. Martirio y eucaristía²⁴⁶ se ven como partes de un mismo misterio. Resuenan las palabras del Señor sobre el cáliz. La Nueva Alianza sellada con su sangre implica el dar todo de sí mismo. En esta Alianza definitiva, Cristo asume nuestra desobediencia en su fidelidad incondicional lo que deriva en el martirio. Bajo la misma lógica se da la búsqueda de fidelidad por parte de los monjes, la cual, involucra su participación en el misterio de la cruz. “El testimonio hasta el don de sí mismos, hasta el martirio, ha sido considerado siempre en la historia de la Iglesia como la cumbre del nuevo culto espiritual”.²⁴⁷ El mártir que ofrece su vida entra en comunión con el misterio pascual de Cristo y, de esta manera, se convierte con él en eucaristía.

²⁴⁶ Recordemos el vínculo que hace la Iglesia antigua entre eucaristía y martirio. Un ejemplo claro es el testimonio de Ignacio de Antioquía, quien, según la tradición, decía ser como el trigo de Cristo, que debía ser triturado para convertirse en pan de Cristo (cf. Ad Rom., 4,1).

²⁴⁷ BENEDICTO XVI, *Sacramentum caritatis*, 22 feb. 2007, N° 85.

Detengámonos ahora en lo dicho sobre la “Carta a los Hebreos”. Anteriormente analizamos, siguiendo a Ratzinger, el capítulo 10. Nos detuvimos en la frase “Tú no quieres sacrificios ni ofrendas, pero me has preparado un cuerpo” (Hb 10,5). Allí vimos la reinterpretación que hace el autor de la carta del salmo 40 al cambiar la frase “me abriste el oído” por “me has preparado un cuerpo”. Los sacrificios del templo son reemplazados por la obediencia. Esta obediencia implica la propia vida. Por la entrega definitiva de Cristo, se nos abre la posibilidad de participar en su ofrenda. Con este trasfondo teológico podemos profundizar en una cuestión del film.

Retomemos el diálogo que tienen Christian y Christophe respecto del martirio. Observemos su final:

“Christophe: No sé si aún es verdad. Rezo... pero ya no oigo nada. Además no entiendo ¿para qué se es mártir? ¿Por Dios? ¿Para ser un héroe? ¿Porque somos los mejores?
 Christian: No, no. Se es mártir por amor, por fidelidad. Y la muerte nos lleva a pesar nuestro. Hasta el final, hasta lo último intentaremos evitarla. Nuestra misión es ser los hermanos de todos. Y recuerda, el amor, lo espera todo. El amor lo aguanta todo.”

Es importante preguntarnos por la respuesta de Christian respecto a la fidelidad, ya que es la cuestión central del film. ¿De qué fidelidad se trata? La misma puede tener varias interpretaciones. Una podría ser la fidelidad a la misión trapense de permanecer allí. Otra podría ser la fidelidad al pueblo argelino. Por último, también podríamos ver la fidelidad como obediencia a Cristo. Creemos que la respuesta involucra las tres opciones planteadas. La fidelidad es al llamado de Cristo, lo cual le da un carácter teológico a la misión. Esta entrega amorosa a Cristo implica ofrecerse en él a su pueblo y cumplir, de esta manera, su misión monástica. La obediencia fiel reclama el don de la propia vida, al modo de Cristo, participando de su martirio. Es la lógica que describe Hebreos, según la interpretación que hemos propuesto.

Podemos descubrir un elemento más en el diálogo. Recordemos lo dicho del bautismo de Jesús, desde la óptica de la encarnación. El Señor, en su obediencia al Padre, según la lógica de solidaridad, se bautiza. Esa fidelidad, que guía su obrar, se vuelve eucarística en la obediencia perfecta de la Pascua. Bajo esta razón sacramental, volvemos a descubrir la relación profunda entre el misterio de la encarnación y la Pascua. Este modo de vivir la obediencia por parte de Jesús, ilumina el obrar de los monjes. Se ve en el diálogo. Su misión es ser hermanos de todos y ser fieles al llamado de Cristo, no buscar la muerte. La muerte los lleva a pesar de ellos. La fidelidad a esa encarnación que viven allí deriva en la entrega de su cuerpo y en la participación del misterio pascual.

Siguiendo con el tema del martirio, queremos retomar la reflexión de Ratzinger, donde ubica esta realidad como imagen de la existencia cristiana. Afirma que “en las tribulaciones de la vida se nos purifica lentamente al fuego, podemos transformarnos en pan, por decirlo así, en la medida en que en nuestra vida y en nuestro sufrimiento se comunica el misterio de Cristo, y su amor hace de nosotros una ofrenda para Dios y para los hombres”.²⁴⁸

Esta misma interpretación hace el film del martirio. En su último discurso, Christian hace énfasis en que la salvación les llegó en el día a día, a través de las tareas cotidianas. Allí se encontraban desarmados y descubrían a qué los llamaba el Señor. Christian afirma que los llamaba a nacer, a dar a luz al hijo de Dios que son. Resuena la frase que Jesús le dice a Nicodemo: “En verdad, en verdad te digo que el que no nazca de nuevo no puede ver el Reino de Dios” (Jn 3,3). Aquí la palabra griega *ánozen* puede significar tanto nacer “de nuevo” como “de lo alto”. Ambas opciones nos hablan de lo que parece querer decir Christian. El nacer de nuevo implica una nueva identidad, pero como es nacer de lo alto, refiere a la identidad de ser hijos en el Hijo, esto es “dar a luz al hijo de Dios que somos”.

El “día a día”, que comenta el discurso, son las tribulaciones de la vida que refiere Ratzinger sobre las que ve una forma de martirio. Las mismas transforman a los monjes en pan, ya que en su vida se va manifestando el misterio de Cristo, porque se vuelven ofrenda para Dios y los hombres. Christian cierra su parlamento diciendo: “La encarnación para nosotros es permitir que la realidad filial de Jesús se encarne en nuestra humanidad. El misterio de la encarnación sigue siendo lo que nos queda por vivir. Así arraiga lo que ya hemos vivido aquí, así como lo que nos queda por vivir, todavía”.

Queda claro que asumir la lógica de la encarnación, como misión, es lo que los lleva a ser fieles a ese martirio de cada día (martirio en cuanto a entrega) y esto deriva en un nuevo nacimiento que se vuelve definitivo cuando, dando su vida, participan de la entrega pascual de Cristo. “El martirio no se improvisa porque «ya antes del martirio, estaba provisto de toda la belleza del bien a causa de su conducta»; nadie puede permanecer en el martirio sin haber experimentado la belleza y la alegría de la vida cristiana, de una existencia eucarística”.²⁴⁹ A su vez, podemos comprender el martirio no

²⁴⁸ RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 279.

²⁴⁹ R. BARBOZA MARTÍNEZ, “La Iglesia siempre ha sido y será martirial porque es eucarística”, en: M. E. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Mártires del siglo XX en España*, Madrid, EDICE, 2008, 47-75.

solamente como testimonio de fe, sino también de caridad suprema.²⁵⁰ “El testimonio de Jesús hasta la muerte, su martirio, es martirio de amor, de amor por el hombre, por todos los hombres”.²⁵¹

Dijimos que la entrega de los monjes se vuelve ofrenda para Dios y para el pueblo. Esto nos permite tocar un tema que no hemos mencionado. Se trata del título del film, el cual, puede tener distintas interpretaciones. En un principio, pareciera referir al conflicto interreligioso. Una interpretación más en línea de lo que propone el film, podría relacionarse con la encarnación, la cual implica la unión de Dios y el hombre. Sin embargo, mirando globalmente la película y teniendo en cuenta lo comentado sobre el martirio, también podríamos interpretar el título en la lógica de la ofrenda. La muerte de Cristo es ofrenda para el hombre por parte de Dios, en la entrega de su Hijo único y ofrenda, en la humanidad del Señor, del hombre para Dios. De forma análoga, los monjes participan de la ofrenda de Cristo al Padre y, a su vez, son para el pueblo testimonio y regalo de la gracia de Dios.

También se puede tomar en cuenta, para la interpretación del título, la frase del salmo 82 con la que se inicia la película: “Yo había pensado: «Ustedes son dioses, todos son hijos del Altísimo». Pero morirán como cualquier hombre, caerán como cualquiera de los príncipes” (Sal 82,6-7).²⁵² Se llama dioses a los príncipes y jueces. Según Luis Heriberto Rivas, “en el texto del salmo, aquellos a los que Dios habla son llamados “dioses” por el solo hecho de ser los destinatarios de la Palabra divina”.²⁵³ Estos “dioses” caerán porque juzgan injustamente y no defienden al huérfano y al débil (cf. Sal 82,2-4). Lo interesante es que esta misma frase es citada por Jesús en el “Evangelio de Juan”: “Jesús les respondió: ¿No está escrito en vuestra Ley: Yo he dicho: dioses sois? Si llama dioses a aquellos a quienes dirigió la palabra de Dios –y no puede fallar la Escritura–, a aquel a quien el Padre ha santificado y enviado al mundo, ¿cómo le decís que blasfema por haber dicho: «Yo soy Hijo de Dios»?” (Jn 10,34-36).

²⁵⁰ No nos propusimos desarrollar en el presente trabajo una teología del martirio. Nos apoyamos en el reconocimiento eclesial que hace la Iglesia en la beatificación. Cabe mencionar, en esta línea, que en el concepto tradicional de martirio se distingue “el elemento material (la muerte violenta que se sufre) y el elemento formal (por amor y a causa de una vida como la de Jesús). Que una muerte sea reconocida por la Iglesia como martirio presupone que se trata de una muerte libremente aceptada, no como consecuencia de la lucha armada ni de un accidente. El mártir da testimonio del significado y la veracidad de su fe”: M. MAIER, “Teología del martirio en Latinoamérica”, [en línea], *Repositorio Comillas*. 4 octubre, 2004, <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/36733/Octubre.04.pdf?sequence=-1> [consulta: 12 de mayo 2021].

²⁵¹ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 154.

²⁵² Traducción propuesta por el film.

²⁵³ L. H. RIVAS, *El Evangelio de Juan*, Buenos Aires, San Benito, 2008, 314.

Aquí Jesús argumenta que, si la Ley llama dioses a estas personas, no pueden decir que él blasfema al afirmar ser Hijo de Dios. Rivas explica que, si se llamaba dioses a los destinatarios de la palabra, Jesús puede ser llamado Hijo de Dios de modo pleno, porque él es la Palabra de Dios.²⁵⁴

También Francis Moloney ve en este argumento de Cristo un sentido similar. Sugiere que él, al citar el salmo 82, utiliza la técnica interpretativa judía de argumentar de lo menor a lo mayor. “Si las Escrituras, que siempre tienen vigencia, llaman «dioses» al pueblo de Dios (v. 35: lo menor), cuanto más puede aquel al que Dios ha creado y enviado llamarse «Hijo de Dios» (lo mayor). «Los judíos» son condenados por sus propias Escrituras”.²⁵⁵

Ahora bien, la pregunta que surge es por la intención del director al introducir esta frase al comienzo del film. Una interpretación posible podría ser la siguiente: Aunque los monjes son “dioses” por ser destinatarios de la palabra, de todas formas, mueren como cualquier hombre. Desde la mirada cristológica y del misterio de la encarnación que asume el film, podemos decir que, así como con Cristo, que siendo el Hijo de Dios muere con la muerte del último de los hombres, ocurre de modo análogo con los monjes, ya que dando a luz al hijo de Dios que son, es decir, participando del misterio pascual de Cristo, mueren perdiéndose en la neblina. De esta forma, el título del film resaltaría la paradoja que parece surgir de la vida del Señor quien, siendo de condición divina, se rebaja hasta someterse a una muerte de cruz (cf. Fil 2,6-8). Siguiendo esta lógica y asumiendo el film en su totalidad, podemos aplicar al título la segunda y tercera interpretación que hemos propuesto anteriormente. La que apunta a la encarnación y la que apunta a la ofrenda.

Para finalizar el análisis del misterio pascual en el film, nos parece importante mencionar la cuestión de la resurrección de Cristo y cómo se lee desde la película. Por un lado, podemos recordar la relación del martirio con la idea de muerte y nacimiento a la vida definitiva. Por otra parte, podemos ver en la entrega de los monjes una actitud de confianza. Esta confianza puede ser comprendida en consonancia, de alguna manera, con la fe en Cristo resucitado. No en cuanto tranquilizante y alienante, sino en cuanto fe y confianza en el hecho de que la entrega de la propia vida tiene un sentido. La resurrección, como acción, juicio y manifestación escatológica de Dios que afirma a Cristo en la vida frente a la muerte, es la garantía de esto.²⁵⁶

²⁵⁴ Cf *Ibíd.*

²⁵⁵ F. J. MOLONEY, *El Evangelio de Juan*, Navarra, Verbo Divino, 2005, 308.

²⁵⁶ GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristología*, 111.

El film trabaja la muerte de los monjes de forma elíptica, es decir, sin mostrarla. La misma, es sugerida en la peregrinación que se funde con el blanco de la nube. Esta caminata nunca se detiene, sino que prosigue su andar, aunque rodeada por un nuevo paisaje. La propuesta coincide con la lógica del director de mantener siempre el punto de vista humano y, desde allí, construir la presencia de Dios. Por esta razón, entendemos que la resurrección puede ser leída desde la esperanza. No se muestra ni gloriosa, ni brillante. “Se ajusta perfectamente a las dimensiones de lo cotidiano. Define desde siempre el estado monástico: el paso a paso (...). Tal es el camino por donde «Él nos precede», «de comienzo en comienzo, por los comienzos que no tienen fin...» para decirlo como nuestro padre san Gregorio de Nisa”.²⁵⁷

Nos referimos la confianza en que el Señor va adelante. Esta se traduce en la esperanza de ir “más allá del horizonte cruzado por la amenaza de muerte, porque por allí «Él nos precede»”.²⁵⁸ Completaremos esta cuestión, cuando abordemos el tema de la “nube” en el análisis de la solidaridad a la luz del film.

5.3. Solidaridad

Queremos, para cerrar nuestra lectura teológica del film, proponer una categoría recapituladora. Si bien no está formulada de manera tan evidente y explícita como las anteriores, está presente y es importante para una comprensión completa de la película. Se trata de la solidaridad, que abordaremos unida a las categorías de sustitución y representación. Para presentarla, seguiremos un artículo de Ratzinger escrito para el diccionario “Conceptos fundamentales de la teología” editado por Heinrich Fries.²⁵⁹ A su vez, complementaremos este artículo con las propuestas de González de Cardedal y Sesboué.

5.3.1. Presentación general

En el mencionado artículo, de 1963, Ratzinger aborda el tema desde tres categorías que se relacionan y nutren mutuamente. Las mismas son “sustitución”, “representación” y “solidaridad”.²⁶⁰ Si bien, por momentos la trabaja de forma

²⁵⁷ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 163.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ H. FRIES, *Conceptos fundamentales de la teología* [en línea], https://mercaba.org/ConFT/CARTEL_ConFT.htm [consulta: 20 de marzo 2021].

²⁶⁰ Una buena presentación general del tema podemos encontrar en: L. CAPPELLUTI, “Apuntes de soteriología”, *Revista Teología* 104 (2011), 70-72.

individual, suele aludir a alguna de las otras para completar su idea. Proponemos un ejemplo para aclarar lo dicho. El artículo comienza rastreando estas categorías en la Escritura. La sustitución, en la historia de las religiones, posee una concepción que tiende a lo mágico. No es así en la Biblia, donde es característica la acción sustitutiva de un hombre por otro que lo representa y, sobre el cual, carga su propia desgracia.²⁶¹ Ratzinger afirma que en el relato de Gn 18,20ss, se da lo contrario. Abraham “se pone a sí mismo y su propia amistad con Dios, sobre el platillo de la balanza, con el fin de liberar a la ciudad del mal que la amenaza. El justo se siente solidario con los pecadores y busca, por así decirlo, compensar con su propio peso lo que a ellos les falta, es decir, representarlos ante Dios”.²⁶²

En el ejemplo de Abraham, vemos que el teólogo alemán evoca la idea de solidaridad para explicar la razón de la acción de representar a los pecadores ante Dios, lo que implica, de alguna forma, sustituirlos, compensando lo que estos no tienen. En la traducción del artículo que poseemos, ya desde el título, se nos propone comprender la palabra *Stellvertretung* desde las ideas de representación y sustitución. La noción a la cual alude dicha palabra se da entre ambos conceptos. La primera parte del término habla de una “posición” o “lugar” (*Stell*), y la segunda introduce la idea de un cambio o representación (*Vertretung*). En el artículo también encontramos la palabra *Solidarität*. Ratzinger entrelaza estos conceptos para expresar su posición. En principio, a partir del ejemplo mencionado, podemos afirmar que la solidaridad pareciera ser la base desde la cual se dan la representación y sustitución.

Habiendo hecho esta aclaración, en lo que respecta a los términos, explicaremos su propuesta. Como dijimos, comienza rastreando el tema en el Antiguo Testamento. La acción de Abraham que mencionamos es la primera que presenta. Allí, el justo se siente solidario con el pecador y busca una representación que compense, ante Dios, lo que falta a los pecadores.

También aparece la acción sustitutiva en el rito del macho cabrío (cf. Lv 16,22; cf. Ez 4,4ss). Sobre este se imponían los pecados del pueblo. Aquí nos referimos a la idea de sustitución. Ratzinger explica que estos actos no dejan de ser ritos simbólicos, que recuerdan al pueblo la necesidad de conversión y el amor gratuito de Yahvé.²⁶³ Este rasgo

²⁶¹ Cf. J. RATZINGER, “Sustitución-representación”, en: H. FRIES, *Conceptos fundamentales de la teología*, 726-735.

²⁶² *Ibíd.*

²⁶³ Cf. *Ibíd.*, 727.

de la piedad semita evolucionará hacia la madurez de una sustitución libre y personal (no mágica).

El planteo mencionado se percibe en la figura de Moisés y en los cantos del “Siervo de Yahvé”. Moisés, luego del pecado de su pueblo, se ofrece de forma solidaria para ser borrado del libro de la vida (cf. Ex 32) y asume el destino de su pueblo. Termina muriendo fuera de la tierra prometida, “como herido sustitivamente por la ira de Dios, como proscrito en favor de Israel (Dt 3,23-28;4,21ss)”.²⁶⁴ El teólogo alemán marca una relación entre esta acción de Moisés y el “Siervo de Yahvé” quien siendo justo muere con la muerte de los culpables y justifica a muchos (cf. Is 53).

Encontramos en la liturgia babilónica de Tammuz,²⁶⁵ que pudo haber influido en el “traspasado” de Zac 12, aspectos que parecieran ir en esta línea. Sin embargo, Ratzinger se detiene a explicar la diferencia. El hecho de que Tammuz sufra los males para luego resucitar como un héroe vencedor posee una lógica naturalista. Tammuz implica el morir y resurgir propio de la naturaleza. Dicha liturgia es acción sustitutiva en el sentido mágico. “Lo que se desea que ocurra en el mundo real –el resurgimiento de la vegetación– se anticipa en el mundo sustitutivo del culto, a fin de influir favorablemente en la marcha de los acontecimientos”.²⁶⁶ En la tradición veterotestamentaria, esto recibe un sentido nuevo y personalista. No implica el resurgir de la naturaleza, sino el sufrimiento por amor de un ser humano real, como servidor de la sustitución de la cual brota la salvación del conjunto. No ocurre de manera mágica, sino que surge del sufrimiento y la paciencia del profeta. A su vez, la salvación de los muchos, implica conversión y asentimiento interno de los salvados. Estos “se presentan como nosotros en la dramática composición de Is 53 y se apartan del menosprecio de que han hecho objeto antes al siervo de Yahvé abriéndose a la salvación que viene de él”.²⁶⁷ Podemos ver que esta forma de la sustitución es inclusiva y puede encontrar su fundamento en la solidaridad humana.

Los textos de Dn 3,40 y de 2 Mac 7,38 nos permiten profundizar en la teología del martirio. Se ve, en Daniel, la pasión del creyente como sacrificio expiatorio. En 2 Macabeos, la misma pasión es presentada “como el testimonio de sangre que el justo da en la esperanza de que, por su sufrimiento, se aplacará la ira de Dios”.²⁶⁸ Israel percibe en dichos episodios su propia historia. El “Siervo de Yahvé” asume todo este pensamiento

²⁶⁴ *Ibíd.*

²⁶⁵ Divinidad babilónica. Dios pastor y dios de la fertilidad.

²⁶⁶ *Ibíd.*

²⁶⁷ *Ibíd.*, 728.

²⁶⁸ *Ibíd.*

y rompe las cuestiones nacionales, ampliándolas hasta los confines de la tierra (cf. Is 49,5;51,5;45,22).

Esta tradición ve su plenitud en la figura de Cristo, quien se presentó como “Siervo”. Según Ratzinger, la teología del Nuevo Testamento es una teología de la sustitución. Afirma que los evangelistas “subordinan simbólicamente toda la vida de Jesús a la misma temática, cuando repiten las palabras del Espíritu en el bautismo de Jesús, las cuales constituyen la introducción de los cantos del Siervo de Yahvé: «Tú eres mi Hijo amado, en ti tengo yo mis complacencias» (Mc 1,11; cf. Mt 12,18; Sal 2,7; Is 42,1)”.²⁶⁹

Podemos retomar lo expresado en el análisis del bautismo de Jesús. Las personas acuden al bautismo para el perdón de sus pecados, Jesús, incapaz de atribuirse este sentido, no lo hace para sí, sino por los demás, asumiendo su suerte. Según el teólogo alemán, esto refleja el sentido de la vida entera del Señor.²⁷⁰ Con el bautismo, Jesús asume la misión del “Siervo de Yahvé”, lo que deriva en su ser por los demás cuyo culmen es el bautismo de muerte (cf. Mc 10,38; Lc 12,50) donde “se consuma la unidad de destino con el hombre condenado a muerte”.²⁷¹

“Lo que al principio se anuncia como palabra del Espíritu acerca de la obra de Jesús”,²⁷² él mismo lo repite en la última cena, cuando afirma que entrega su vida por muchos (cf. Mc 14,23-24; Mc 10,45). En la institución de la eucaristía, la comunidad queda insertada en el misterio de la solidaridad. Recibe este don del Señor y, también, un llamado a vivirlo como ley fundamental de su propio ser.²⁷³

A continuación, Ratzinger desarrolla el tema en la teología paulina. Analiza, principalmente, Romanos 9-11 donde afirma que Pablo une la cuestión de la sustitución con una lectura de la historia de Dios y los hombres. Allí, el apóstol expresa que el destino opuesto de judíos y gentiles, en la lógica de elección y repudio, sirve al final para la salvación común de ambos. “Ha encerrado Dios a todos en la desobediencia, a fin de compadecerse de todos” (Rm 11,32).²⁷⁴ Ratzinger explica cómo todo servicio mutuo encuentra su fundamento en el servicio solidario de Cristo. Para Pablo, la contraposición definitiva no es gentiles-judíos, sino humanidad-Jesucristo. La verdadera

²⁶⁹ *Ibíd.*, 729.

²⁷⁰ *Cf. Ibíd.*

²⁷¹ *Ibíd.*

²⁷² *Ibíd.*

²⁷³ *Cf. Ibíd.*

²⁷⁴ *Cf. Ibíd.*, 731.

sustitución/representación/solidaridad está en Cristo quien se hace pecado por nosotros (cf. 2 Cor 5,21) y ocupa nuestro lugar en la cruz (cf. Gal 3,13). A partir de esto, el teólogo alemán formula de manera clara la idea de solidaridad y sustitución:

“Todos nosotros somos, en efecto, por nacimiento «primer Adán» y vivimos en el egoísmo, cada uno para sí y (a fin de cuentas) contra los demás; por ello estamos condenados a la muerte, ya que somos incapaces de hallar la vida que buscamos en nosotros mismos; pero, por otra parte, todos hemos sido también llamados a ser en Cristo segundo Adán, a pasar del ser egoísta al ser-para-los-demás, a tomar parte en su servicio de sustitución, por el cual él ha creado para nosotros la vida, ocupando nuestro puesto –el puesto de la muerte– y dejándonos libre el suyo –el puesto de la vida–”²⁷⁵

Dicha sustitución no es mera imputación externa, ya que brota de la solidaridad. Nos encontramos inmersos en la humanidad de Cristo ofrecida a Dios. A su vez, en el reverso de este planteo, podemos descubrir que, por la solidaridad, somos llamados a participar del servicio sustitutivo en Cristo.

La expresión de la “Segunda carta a los Corintios”, a la cual recién aludimos, merece una atención especial. Según Sesboüé, cuando se afirma que Cristo se hizo pecado por nosotros (cf. 2 Cor 5,21) no se quiere decir que hay semejanza entre “el que no había conocido pecado” y el pecado:

“En su carne maltratada Cristo es la imagen viva del resultado del pecado de los hombres que desencadenaron su furor contra él. En este sentido primero y muy real le hemos dado nosotros nuestro pecado. Jesús acepta sí las consecuencias extremas de la solidaridad que su encarnación le hizo asumir con nosotros, ya que tomó «una carne semejante a la del pecado» (Rom 8,3). Solidario de un mundo humano infectado por el pecado, sufrió pasivamente su contagio, como un médico que cae víctima de la epidemia contra la que está luchando con el riesgo y el peligro de perder su vida. Sin tomar parte activa de nuestro pecado, él está enfermo de nuestras enfermedades. (...) En el seno de la solidaridad, convierte este mal y este sufrimiento viviéndolos como una auténtica y fecunda penitencia, hecha de oración y de entrega de sí mismo: esa es su expiación”.²⁷⁶

En conclusión, podemos ver que los fundamentos bíblicos presentados por Ratzinger descubren las categorías de “sustitución”, “representación” y “solidaridad”. Las tres se complementan y nutren recíprocamente. La propuesta que hemos expuesto puede ser completada con el pensamiento de Olegario González de Cardedal y Bernard Sesboüé.

En su planteo soteriológico, Sesboüé afirma que la teología de la satisfacción, en los tiempos modernos, se apoyó en la idea de sustitución. La cruz de Cristo “puede satisfacer porque sustituye a los hombres pecadores”.²⁷⁷ El riesgo de esta cuestión, sin

²⁷⁵ *Ibíd.*

²⁷⁶ SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 332.

²⁷⁷ *Ibíd.*, 383.

negar el elemento de verdad que posee y su afirmación en el tema del intercambio, es que puede olvidar la participación humana en la pasión, tanto positiva como negativa. Los hombres podrían ser vistos como meros testigos del pacto sacrificial entre el Padre y el Hijo.²⁷⁸ Su libertad pareciera ser sustituida por la de Cristo en el retorno a Dios.

Por esta razón, el concepto de sustitución se debe comprender unido a la idea de solidaridad entre quien sustituye y quien es sustituido. “Así lo indicaba por otra parte el concepto de representación, constituyendo una idea intermedia, a veces ambigua, entre sustitución y solidaridad”.²⁷⁹ La validez de la sustitución del representante por el representado supone la solidaridad que permite hacerlo verdaderamente presente. Son distinciones o matices de una misma misión. La encarnación-solidaridad es para la representación-sustitución.

Sesboüé realiza un profundo análisis de la categoría solidaridad. Comienza revisando el modo en que comprendemos la palabra hoy. Afirma que es entendida como una traducción moderna de la actitud del buen samaritano que se hace prójimo del hombre herido (cf. Lc 10,36). Ser solidario de un pueblo es compartir su destino y ayudarlo a salir de la miseria. Este tipo de solidaridad puede conducir a la muerte. La solidaridad se comprende, de esta manera, como una forma del amor.²⁸⁰

En un segundo momento, analiza nuestra categoría bajo un marco soteriológico. Afirma que “en todos los tiempos la idea de solidaridad ha estado asociada con la de salvación”.²⁸¹ Sugiere, inmediatamente, la relación con la encarnación. Por esta, el Verbo de Dios se unió de forma solidaria con la humanidad e hizo, a la humanidad, solidaria de su divinidad. La solidaridad es central para que Cristo pueda realmente representarnos ante Dios, siendo la cabeza de la humanidad que él reconcilia y lleva de regreso al Padre.

Como hemos dicho, también la sustitución remite a la solidaridad. La una y la otra “son como los dos focos de un mismo eclipse”.²⁸² En una sustitución pura, la persona sustituida se vería reducida a la nada. Lo cierto de la sustitución supone la solidaridad. “Cristo no puede sustituir a los hombres pecadores para promover su retorno a Dios más que con la condición de ser legítimamente su representante ante Dios; pero no puede ser

²⁷⁸ Cf. *Ibíd.*, 383.

²⁷⁹ *Ibíd.*, 383.

²⁸⁰ Cf. *Ibíd.*, 394.

²⁸¹ *Ibíd.*

²⁸² *Ibíd.*, 395.

ese representante, si no ha asumido una solidaridad auténtica, de naturaleza y de condición, con los hombres”.²⁸³

La relación entre solidaridad y sustitución se afirma en el admirable intercambio. Por otro lado, Jesús no vino simplemente a compartir nuestro destino. Esta solidaridad no cambiaría nada. Sólo conseguiría un desgraciado más.²⁸⁴ Cristo asume la solidaridad de nuestro pecado y lo transforma en solidaridad de justicia y felicidad. Nos comunica la solidaridad divina que es suya por origen y, en su muerte redentora, nos sustituye de forma inclusiva reconciliándonos con el Padre.

En la línea que ya hemos marcado, respecto al análisis bíblico que hace Ratzinger de la sustitución-representación-solidaridad, Sesboüé afirma que “algunos textos bíblicos funcionan como si se tratara de un test de Rorschach: según las épocas y los lentes con que se leen, dicen unas veces sustitución y otras solidaridad”.²⁸⁵ A la propuesta bíblica que hemos asumido de Ratzinger, podemos sumar el desarrollo de la teología paulina por parte de Sesboüé. “Sin que aparezca la palabra, la realidad de la solidaridad es inmanente en numerosos textos paulinos”.²⁸⁶ Menciona como ejemplo los textos de 2 Cor 8,9; Flp 2,6-7; Rm 6,3-11; Rm 5,12-21; 1 Cor 15,21-22. Resulta novedosa su lectura de Mt 25,40. Allí señala la reciprocidad de la solidaridad en la expresión: “cada vez que lo hicieron con el más pequeño de mis hermanos, lo hicieron conmigo”.

Por último, el teólogo francés destaca el hecho de que la humanidad de Cristo inaugura entre los seres humanos una solidaridad nueva, convocándolos a formar un solo cuerpo.

“La reciprocidad entre solidaridad divina y solidaridad humana en Cristo fundamenta por consiguiente un nuevo tipo de solidaridad para toda la humanidad, injertada en la solidaridad original de creación y de destino histórico. En esta solidaridad creadora de un nuevo cuerpo, Cristo es nuestra cabeza; el famoso «por nosotros» de la Escritura toma también el sentido de «encabezados por él». Y llegamos así a la afirmación clásica de santo Tomás: «La cabeza y los miembros son como una sola persona física».²⁸⁷

Cuando González de Cardedal, en su obra ya citada “Fundamentos de la Cristología”, trata la cuestión soteriológica, recorre diversas categorías. Destaca lo positivo y lo negativo de cada una. Al tratar la nuestra, recalca que la solidaridad cristológica no es meramente moral, sino que en ella el hombre está incluido. En línea

²⁸³ *Ibíd.*

²⁸⁴ *Cf. Ibíd.*

²⁸⁵ *Ibíd.*, 395.

²⁸⁶ *Ibíd.*, 396.

²⁸⁷ *Cf. Ibíd.*, 399.

con lo dicho, percibe la necesidad de unir complementando, de forma recíproca, la categoría solidaridad con la categoría sustitución.²⁸⁸

El autor se pregunta por la eficacia de la solidaridad. Si la misma es un mero compartir la vida del hombre, por parte de Jesús, ¿cómo se vuelve salvación? o ¿por qué es salvífica? Cristo se pone en riesgo al adentrarse en la historia humana. El resultado de ese “arriesgarse” en el ámbito del pecado, consiste en su pasión y muerte. La resurrección acredita al Señor como superior y vencedor de los poderes destructores que le asediaron y asedian a todos los hombres. Él los padeció y anuló.²⁸⁹ Esta solidaridad es asimétrica. Jesús padeció como los hombres, pero su condición divina no puede ser sometida ante la muerte. Por eso, el teólogo español, explica de forma brillante:

“La sustitución en sentido formal jurídico, es imposible cuando se trata de la libertad del destino personal, pero ¿no es pensable un arriesgo en el destino común en el que quien sustituye no desplaza sino emplaza, no excluye sino incluye al otro en la tarea que tiene que realizar (solidaridad inclusiva)? Así precediéndole y transformándole, le hace a él posible ser sí mismo y asumir su personal hazaña. La representación-sustitución así entendida, funda realmente nuestra libertad suscitándola y la redime cuando la hemos perdido; por eso se la ha definido como liberación de la libertad”.²⁹⁰

Cardedal ve el fundamento de esta cuestión en la relación entre creación y encarnación. Jesús, hombre y Dios, supone una reciprocidad que viene dada por el hecho de que el hombre fue creado en Cristo y en vistas a la divinización (cf. 1 Cor 8,6; Col 1,15-17). Hay una, como dice el teólogo español, congénita connaturalidad y originaria destinación de cada uno hacia el otro. Sostiene que Cristo está en una relación óptica, cognoscitiva y volitiva con los hombres.²⁹¹ “La inclusión de toda la humanidad en Cristo (creación, encarnación, redención) es el presupuesto de todas las afirmaciones del Nuevo Testamento sobre nuestra salvación”.²⁹² Sesboüé también ve el fundamento último de la solidaridad en el “designo eterno de Dios que nos ha elegido en Cristo antes de la fundación del mundo (cf. Ef 1,4). En ella el orden de la salvación respeta el de la creación”.²⁹³

Podemos percibir que la idea de solidaridad supera el pensamiento de la muerte

²⁸⁸ Cf. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Fundamentos de la Cristología T. I*, 534.

²⁸⁹ Cf. *Ibíd.*, 535.

²⁹⁰ *Ibíd.*

²⁹¹ Cf. O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Fundamentos de Cristología T. II*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2005, 183.

²⁹² GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Cristología*, 528.

²⁹³ SESBOÜÉ, *Jesucristo el único mediador*, 397.

y resurrección de Cristo como mera aplicación jurídica a los hombres de algo que ocurrió entre él y Dios, fuera del ser humano. El proyecto de salvación de Dios es llevado a su culmen en la Pascua de Cristo, ya que en ella se le ofrece al hombre un proyecto que determina su ser y le otorga una vida nueva.

No es la idea del trabajo presentar de forma completa y cerrada la soteriología contemporánea. Simplemente pretendemos exhibir estas categorías en orden al análisis del film. Pareciera que la cuestión pasa por articular, sosteniendo la tensión, las categorías solidaridad-sustitución-representación. Cada una de ellas, comprendidas de forma individual, posee algún matiz que debe ser aclarado. Por esta razón, se pueden complementar mutuamente. De hecho, podemos mencionar a modo de ejemplo que, así como González de Cardedal habla de solidaridad inclusiva, otros ven más correcto el término “representación inclusiva”.²⁹⁴

Con respecto a las consecuencias de lo expresado para la vida cristiana, podemos afirmar que el cristiano se ve llamado, por razón de su vocación a la Iglesia, a un servicio en bien de todos, un ser-para-los-demás al modo de Cristo. Ratzinger lo explica como la santa carga de servir a la humanidad entera.²⁹⁵ Detengámonos brevemente. En primer lugar, el teólogo alemán pone el acento en los dos extremos que hay que evitar. Por un lado, el cristiano no debe aferrarse a la idea de que sólo él se salva y, por otro, no debe convertir ficticiamente a los no cristianos en cristianos. Debe comprender que en el organismo de la humanidad existen funciones de servicio que, “si bien no se exigen a todos, son necesarias para todos”.²⁹⁶ El único servicio central del cual depende todo el organismo es el de Jesucristo. Este servicio lo continúa la comunidad de creyentes. De aquí que el cristiano deba reconocer que es llamado a un servicio en bien de todos y aceptar que su vocación es ser-para-los-demás. Debe estar dispuesto a “tomar, con Simón de Cirene, la cruz de Jesucristo, el peso de toda la historia, y servir así a la vida verdadera”.²⁹⁷

“El ministerio es grande para él (el cristiano) no porque él se salva y los demás se condenan (tal sería la postura del hermano envidioso y de los obreros de la primera hora), sino porque por medio de él también los otros se salvan”.²⁹⁸ Es decir, la Iglesia, al modo de Cristo, es llamada a representar al rebaño de los pocos mediante los cuales

²⁹⁴ Cf. ESPEZEL, *Cristología*, 271.

²⁹⁵ Cf. J. RATZINGER, “Sustitución-representación”, 733.

²⁹⁶ *Ibíd.*

²⁹⁷ *Ibíd.*, 734.

²⁹⁸ *Ibíd.*

Dios quiere salvar a los muchos. Ella debe hacerse solidaria y ofrecerse en favor de todos. Su eficacia no se afirma en sí misma, sino en cuanto que está unida al acto solidario y sustitutivo de Cristo.

Por último, el teólogo alemán recalca que “la aplicación de la salvación que fluye del poder de la sustitución no tiene lugar mecánicamente, sino que exige –en un sentido semejante a la idea de solidaridad del AT (...)– una cierta sinceridad y disposición que no ha de precisar el hombre con más detalle”.²⁹⁹

En “*Gaudium et spes*” 32 se afirma que “Dios creó al hombre no para vivir aisladamente, sino para formar sociedad. De la misma manera, Dios ha querido santificar y salvar a los hombres no aisladamente, sin conexión alguna de unos con otros, sino constituyendo un pueblo que le confesara en verdad y le sirviera santamente”. Cristo quiso participar de este misterio, al asumir la humanidad, y nos invita a vivir el vínculo solidario que existe entre los seres humanos. Esto es expresado de gran manera en el mismo punto 32:

“El propio Verbo encarnado quiso participar de la vida social humana. Asistió a las bodas de Caná, bajó a la casa de Zaqueo, comió con publicanos y pecadores. Reveló el amor del Padre y la excelsa vocación del hombre evocando las relaciones más comunes de la vida social y sirviéndose del lenguaje y de las imágenes de la vida diaria corriente. Sometiéndose voluntariamente a las leyes de su patria, santificó los vínculos humanos, sobre todo los de la familia, fuente de la vida social. Eligió la vida propia de un trabajador de su tiempo y de su tierra.

En su predicación mandó claramente a los hijos de Dios que se trataran como hermanos. Pidió en su oración que todos sus discípulos fuesen uno. Más todavía, se ofreció hasta la muerte por todos, como Redentor de todos. Nadie tiene mayor amor que este de dar uno la vida por sus amigos (Jn 15,13). Y ordenó a los Apóstoles predicar a todas las gentes la nueva angélica, para que la humanidad se hiciera familia de Dios, en la que la plenitud de la ley sea el amor.

Primogénito entre muchos hermanos, constituye, con el don de su Espíritu, una nueva comunidad fraterna entre todos los que con fe y caridad le reciben después de su muerte y resurrección, esto es, en su Cuerpo, que es la Iglesia, en la que todos, miembros los unos de los otros, deben ayudarse mutuamente según la variedad de dones que se les hayan conferido”.³⁰⁰

Si bien podríamos seguir ampliando la cuestión de nuestra categoría, creemos que, en la presentación realizada, hemos sentado las bases para el análisis del film. Queremos concluir reafirmando la relación de la solidaridad con la encarnación, donde el Señor asume al ser humano hasta lo más profundo, y con la redención, donde lo incluye y lo libera del pecado. Esta es, principalmente, la lógica de la solidaridad bajo la cual abordaremos el film. Lo expresa de forma muy clara González de Cardedal:

“La solidaridad con un naufrago no se realiza desde la orilla, sino que se ejerce echándose al mar, corriendo el riesgo de quedar anegado por las olas; debe ser eficaz y rescatar a los que están a

²⁹⁹ *Ibíd.*

³⁰⁰ CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et spes*, N° 32.

punto de quedar ahogados. La pasión y muerte de Cristo fue el resultado de ese arriesgo de Jesús con los hombres adentrándose en el ámbito del pecado, que social e históricamente estaba articulado y operante por medio de ideas, poderes, política e incluso religión³⁰¹.

5.3.2. Solidaridad como categoría recapituladora del film

Debemos volver a la lectura teológica del film. Comenzaremos explicando cómo la idea de solidaridad está presente en el drama que se narra. Luego, retomaremos algunos elementos particulares de la película que hasta ahora no hemos analizado teológicamente. Los mismos podrán encontrar en nuestra categoría una forma de abordaje.

Hemos marcado la relación que hay entre solidaridad y encarnación. Cuando nos referimos a esta última, hablamos de la idea de “echar raíces”, la cual, sigue la lógica de la solidaridad. La elección de parte de los monjes por permanecer puede ser leída desde la encarnación y desde la solidaridad, en tanto compartir el destino del pueblo argelino. Los monjes viven la fraternidad entre ellos y con la gente del pueblo. Esto implica comprender la dimensión colectiva que tiene la existencia humana. Siguiendo la idea de solidaridad, cada hombre está unido al destino de la familia humana.

Recordemos las figuras de Abraham y Moisés, quienes, como cabeza del pueblo, poseían una doble misión. Por un lado, intermediar entre Dios y el pueblo recibiendo lo que el Señor quería dar o decir. Por otra parte, sustituir o representar de forma inclusiva al pueblo ante Dios. El fundamento de esta acción es la solidaridad. Si bien esta doble función no se muestra de forma explícita en el film, podemos encontrar algunos rasgos que la sugieren.

Retomemos la expresión de la mujer musulmana en la que afirma que los monjes son la rama sobre la que el pueblo se posa. Podemos preguntarnos por el origen de esta idea. Los monjes viven su fe católica en un pueblo musulmán. ¿Por qué se vuelven sostén y soporte? No poseen un rol económico ni político en el pueblo, de hecho, intentan mantenerse de manera neutral en la guerra civil que se está librando. A su vez, no sólo el pueblo los lee desde esta misión, también lo hacen ellos mismos cuando, por ejemplo, expresan su decisión de permanecer. Luc afirma: “Mi misión es estar aquí con los demás”. Paul dice: “Huir de este modo no tiene sentido, no vinimos aquí por interés personal”. Jean-Pierre: “Sigo pensando que nuestra misión no ha tocado su fin”. Christophe: “Dejemos que Dios ponga la mesa para todos, amigos y enemigos”. Christian: “Las flores no cambian de lugar en busca del sol. Dios se ocupa de fecundarlas allí donde están”.

³⁰¹ GONZÁLEZ DE CARDEDAL, *Fundamentos de la Cristología T. I*, 534.

Pareciera que la misión de acompañar y representar al pueblo les viene de su vivencia de fe. En el monasterio la gente busca ser sanada, busca consejo (como la conversación entre la joven y Luc sobre el amor), busca ayuda (en trámites), etc. A su vez, los monjes salen y generan vínculos profundos con las personas (como con los dos personajes que parecen presidir la comunidad). Pero estas cuestiones no explicarían, de forma completa, la importancia simbólica del monasterio y de los monjes en el lugar. Su rol allí y la autoridad que poseen está dada por su modo de vida y por su relación con Dios. En algún sentido, Dios es el garante de los monjes y de aquí les viene la autoridad. El monasterio (y tal vez los mismos monjes), por esta razón, se vuelve “carpa del encuentro”.

Pero también, los monjes parecieran percibir cierto rol de representación, desde la lógica solidaria, del pueblo hacia Dios. De lo contrario no se plantearían la cuestión de compartir su suerte y partirían de allí. No ofrecerían su vida al Señor, solidarizándose con el destino del pueblo. Es necesario profundizar en esto.

Cuando analizamos el bautismo de Jesús y su inserción en la fila de los pecadores, no para sí mismo sino para los demás y en obediencia al Padre, señalamos que esta forma de vivir la humanidad derivó en la muerte de cruz. Aquí llega a su culmen la unidad de destino con el hombre. De algún modo, siguiendo el ejemplo del Maestro, los monjes se insertan en la fila de las víctimas de la violencia que son los pobres del pueblo argelino. Asumen y comparten el destino violento que envuelve a esta gente, arraigando su vida allí. Al modo de Cristo, este arraigo culmina en el bautismo de sangre: el martirio.

Cristo redimió al género humano con su solidaridad/sustitución inclusiva y habilitó la posibilidad, por gracia, de participar del misterio de su ofrenda obediente al Padre. La respuesta de permanecer, por parte de los monjes, es una respuesta de fidelidad y obediencia al llamado de Cristo que narra en ellos su historia, como decía Christophe. En su entrega al Señor, se da a la vez, la entrega al pueblo. El lugar fraterno y horizontal desde el cual se propone el film destaca la solidaridad de los monjes. Pero no podemos dejar de mencionar que, a partir de la centralidad eucarística que va *in crescendo*, se percibe también la dimensión “vertical”. La ofrenda de los monjes manifiesta que su solidaridad es vivida sustitutoriamente en la eucaristía. Esto se afirma en su participación del sacrificio en el que Cristo ofrece su vida al Padre. El film expresa que en los monjes hay una vida entregada por amor, la cual, no tiene la fuerza del sacrificio de Cristo porque es único, pero sí una participación en tal acto. Al unir su ofrenda a la de Cristo deja de ser un sacrificio meramente humano. La Iglesia no tiene eficacia redentora por sí misma sino

en tanto unida al Señor. La solidaridad de los monjes, al ser vivida de cara a la eucaristía, con la densidad cristológica que este misterio presenta, se hace también sustitución/representación. El misterio eucarístico reconfigura su muerte. Ellos ofrecen su vida por el pueblo. El film, si bien se ubica más desde la idea de solidaridad, no ahoga la sana tensión que hemos descripto anteriormente entre las tres categorías: sustitución/representación/solidaridad.

Ahora bien, dando un paso más, dijimos que la solidaridad de los monjes es por fidelidad a Cristo y al pueblo. En la película, el pueblo se presenta de forma más bien neutra, es decir, no se muestra su obrar en profundidad. Se les da el rol de víctimas y de personas, por momentos, necesitadas. La solidaridad de Cristo es para con todos los seres humanos en su condición de pecadores. Surge la pregunta, entonces, si la solidaridad de los monjes es sólo para con el pueblo argelino que rodea al monasterio o para con todos, lo que incluiría a los terroristas. También debemos revisar la posición del film en esta línea. Ya hemos explicado que todo plano implica, de alguna manera, una posición moral.

Hay una serie de elementos que hemos mencionado en el análisis cinematográfico, pero que luego no retomamos para su interpretación teológica. Los hemos dejado para este momento, ya que los encontramos apropiados para trabajar la cuestión de la solidaridad. El primero es el *tilt up* que se da en la escena en que Jean-Pierre y Christophe ven, desde el coche, a unos terroristas muertos al costado del camino (ver pág. 59-60). La cámara asciende hacia el cielo tormentoso. Aquí se rompe el código que la película venía construyendo y la cámara se aleja de la mirada de los monjes, lo que marca una toma de posición evidente. En el análisis cinematográfico ofrecimos distintas interpretaciones posibles. Una de estas, era que el movimiento sea una expresión solidaria para con los terroristas asesinados ya que, al verlos allí, se muestra un cielo oscuro y tormentoso. Si solamente tuviéramos este elemento sería aventurado realizar tal afirmación. Pero a la luz de la totalidad del film y, con los elementos que propondremos a continuación, nuestra interpretación no parece extraña ni desacertada.

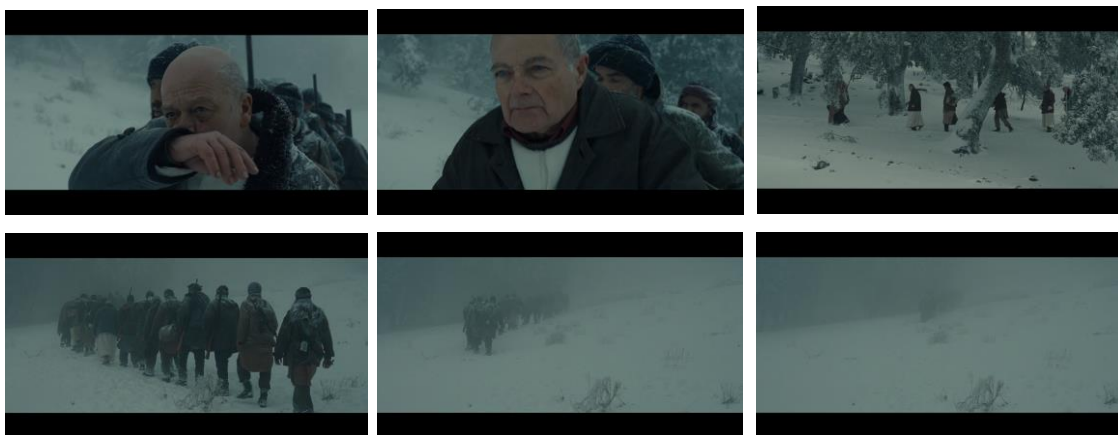
El segundo elemento cinematográfico, es la referencia a la pintura de Andrea Mantegna, llamada “Lamentación sobre el Cristo muerto”. Ya hemos ofrecido una explicación sobre el uso de este tipo de referencias en el cine. Aquí se está asociando, de alguna manera, al terrorista sufriente y convaleciente por la herida de bala con Cristo. Teológicamente esta unión puede tener una justificación en el sufrimiento del terrorista. Se podría ver allí a Cristo acompañando el sufrimiento desde su compasión. Pero también es posible encontrar una aproximación teológica en la idea de solidaridad. Cristo, asume

al ser humano en su totalidad, asume el pecado. El rol de los terroristas en el film se asocia a la violencia. Se puede pensar, entonces, que el film asume la solidaridad cristológica y, por esta razón, no vacila a la hora proponer un Cristo que se une al ser humano pecador (cf. 2 Cor 5,21) para redimirlo. Implica el ver al terrorista desde la mirada de Dios buscando su “ser imagen”, como pide hacer Christian en su testamento, que analizaremos más adelante. La unión de los misterios de la encarnación y la creación se presentan, nuevamente, como fundamentales. El prior de la comunidad escribe en este sentido:

“Sin embargo, a partir de entonces sabemos lo que es nuestra fraternidad en Jesús, en la que el Padre nos ha confirmado al exhortarnos a escucharlo. Todo compañero de la humanidad, cada uno de nosotros, puede ser descubierto como Jesús lo ha sido en la montaña, revelando su verdadero rostro de luz. (...) Basta un instante para fijar el rostro de eternidad de todo ser humano. Importa poco si se pierde después, en la banalidad de lo cotidiano, en los monótonos días sin sol: hemos vislumbrado al ÚNICO, para siempre”. (...) «Muéstranos Señor tu rostro y seremos salvos». ¡Es a ti, Señor, a quien esperamos en el rostro de todos los vivientes”.³⁰²

Luego del *tilt up* y la referencia a la pintura de Mantegna, encontramos dos elementos más que terminarán de explicar nuestra propuesta. Nos referimos a la muerte de los monjes y al testamento de Christian.

La escena de la muerte comienza con varios *travellings* de acompañamiento que se utilizan en todo el film para los monjes, cuando están fuera del monasterio. En este caso, los monjes no están solos sino junto a los terroristas. Se forma una hilera de estos dos grupos mezclados caminando por la nieve. En el último plano del film la cámara deja de acompañarlos. No es un *travelling*, sino un plano fijo. La cámara se detiene, pero la peregrinación sigue hasta fundirse en la nube blanca. Volviendo a tomar la imagen de la fila del bautismo, los monjes se colocan en la hilera junto a los terroristas. Y son ambos, no sólo los monjes, quienes se funden en el blanco donde la cámara no llega.



³⁰² DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 192.

Debemos llamar la atención sobre un elemento importante de esta escena. La nube, formada en la imagen cinematográfica, podría aludir a la nube que encontramos en algunos pasajes bíblicos. Sobre todo, si descubrimos que la nube suele ser “un símbolo privilegiado para significar el misterio de la presencia divina: manifiesta a Dios al mismo tiempo que lo vela”.³⁰³ Dada la interpretación que propone el film, veamos dos pasajes bíblicos que pueden iluminar el símbolo. Por un lado, tenemos Ex 19,16ss. Cuando Dios habla desde el Sinaí, una nube recubre el monte. La misma sirve para realzar la trascendencia divina, a la vez que funciona como velo protector contra las miradas impuras.³⁰⁴ El otro texto es la transfiguración de Cristo (cf. Mt 17,1-9; Mc 9,2-9; Lc 9,28-36). Aquí “como en el AT, la nube manifiesta la presencia de Dios y la gloria de su Hijo transfigurado”.³⁰⁵ En este pasaje, la nube no recubre únicamente a Jesús y a los personajes celestiales, también lo hace con los discípulos (cf. Lc 9,34). Une “el cielo y la tierra, consagrando la reunión de los discípulos, entrados una vez en la nube celeste, saben que ahora ya forman una comunidad con Jesús y con el cielo mismo, en la medida en que escuchan su palabra”.³⁰⁶

La nube en la que se funden los monjes antes de morir, junto a los terroristas, puede significar el misterio de la presencia divina hacia la cual se encaminan. La misma se encuentra, a su vez, velada. Podríamos deducir que permanece velada para los terroristas, por su necesidad de conversión y porque todavía no mueren. Dios les habla, como en el Sinaí, en la vida de los monjes, sus hermanos solidarios. Por otra parte, para los mártires, el velo comienza a correrse ya que, al haber recibido la gracia de la fidelidad a la Palabra, forman parte de la comunidad de Jesús y caminan a su encuentro.

El último elemento es el testamento de Christian. Este texto podría dar para una elaboración aparte. Analizaremos, simplemente, algunos elementos puntuales. Al final del trabajo adjuntamos el escrito completo. En los fragmentos que ubicaremos a continuación pondremos entre corchetes las partes que el film no incluye por el recorte que realiza.

“Si llegara el día -y este día podría ser hoy- en que fuera víctima del terrorismo que parece querer abarcar a todos los extranjeros que viven en Argelia, desearía que mi comunidad, mi Iglesia, mi familia, se acordara que mi vida ha sido DONADA a Dios y a este país.
Que aceptaran que el único Señor de todas las vidas no podría permanecer ajeno a esta muerte brutal. Que sepan asociar esta muerte a muchas otras, igualmente violentas, abandonadas a la indiferencia y al anonimato.

³⁰³ X. LÉON-DUFOUR, “Nube”, en: ID., *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1993, 593.

³⁰⁴ Cf. *Ibid.*, 594.

³⁰⁵ *Ibid.*, 595.

³⁰⁶ *Ibid.*

(...) He vivido lo suficiente como para saber que soy cómplice del mal que ¡desgraciadamente! parece prevalecer en el mundo y también del que podría golpearme a ciegas”.

Christian comienza remarcando el destino de su ofrenda vital. Es a Dios y a este pueblo. También expresa el compromiso del Señor con la vida y la muerte, en este caso, con su muerte brutal. La asociación de su muerte con Cristo y, en él, con las muchas muertes víctimas de la violencia que se dan en el anonimato es una expresión de la solidaridad. Es Cristo, y su misterio, quien fundamenta la solidaridad humana con las víctimas de la violencia como lo fue el mismo Señor.

Por otra parte, Christian se descubre solidario no sólo en el bien, sino también en el pecado. Ve el mal que se da tanto en el mundo como en sí mismo y se declara cómplice. Cristo asume el pecado sin ser pecador. Christian asume el pecado de sus hermanos siendo pecador y, por esta razón, lo ve en sí mismo. Su solidaridad se expresa en que no se desentiende del pecado del hermano y del propio, lo acepta. A su vez, se percibe necesitado de redención (cf. Lc 18,13). Expresa la necesidad humana de ser incluido en el acto redentor de Cristo. Recordemos lo que explicaba Ratzinger: nuestra obediencia humana parece ser siempre insuficiente. Tenemos el deseo de dar a Dios lo que no podemos darle plenamente y que, a la vez, el don sea nuestro. El Hijo hecho carne, asumiendo lo humano en su obediencia perfecta, nos incluye y nos abre esta posibilidad.

(...) Evidentemente, mi muerte parecerá darles razón a quienes me han tratado, sin reflexionar, como ingenuo o idealista. Pero deberán saber que, por fin, quedará satisfecha la curiosidad que más me atormenta. Si Dios quiere, podré, pues, sumergir mi mirada en la del Padre para contemplar junto a Él a sus hijos del islam, así como Él los ve, [iluminados todos por la gloria de Cristo, fruto de Su Pasión, colmados por el don del Espíritu, cuyo gozo secreto será siempre el de establecer la comunión y restablecer la semejanza, jugando con las diferencias.]

La solidaridad mencionada en Christian le hace ver a los musulmanes como hermanos e hijos de un mismo Padre.³⁰⁷ De aquí su deseo de sumergir la mirada en Dios para verlos iluminados por la gloria de Cristo y colmados por el Espíritu, quien regala la comunión. Como hace el film en la evocación del cuadro de Mantegna. Recordemos que Cristo inaugura entre los hombres una solidaridad nueva, convocando a formar un solo cuerpo. Esta solidaridad está injertada en la solidaridad de origen (creación) y de destino (consumación). Todo el género humano es imagen de Dios y es creado en vistas a la divinización. Nos referimos a la mencionada relación entre creación, encarnación y redención.

³⁰⁷ Cf. FRANCISCO, *Fratelli Tutti*, 3 de oct. 2020, N° 272 y 278.

Dicho fundamento teológico, lleva a Christian a incluir en su “GRACIAS”, el cual contiene toda su vida, a su propio verdugo, al “amigo de la última hora” en cuyo rostro contempla a Dios. Esto recuerda el pasaje en que se afirma: “Si amáis a los que os aman, ¿qué mérito tenéis?” (Lc 6,32):

“(…) En este GRACIAS en el que ya está dicho todo de mi vida, os incluyo a vosotros, por supuesto, amigos de ayer y de hoy, y a ti también, amigo del último instante, que no sabrás lo que estás haciendo. Sí, por ti también quiero decir este GRACIAS y este a-DIOS en cuyo rostro te contemplo. Y que nos sea dado volvernos a encontramos, ladrones colmados de gozo en el Paraíso, si así le place a Dios, Padre nuestro, Padre de ambos. Amén.
¡Incha Allah!”³⁰⁸

Podemos encontrar un trasfondo eucarístico en la acción de gracias expresada. Christian lee su vida con lógica eucarística, ya que la expresa con el “GRACIAS” (escrito en mayúscula por él) dirigido al Señor y, en él, a todos sus amigos, lo que contiene la idea de comunión.

Debemos detenernos brevemente aquí y no pasar por alto la referencia eucarística que posee este “GRACIAS”. Recordemos que la palabra *eucharistia* es ubicada en los relatos de la última cena. Es un término utilizado en la *berakha* judía, la cual, es una gran acción de gracias y bendición por el don de Dios.³⁰⁹ Ratzinger, en su análisis, se pregunta por la razón de la acción de gracias de Jesús. Afirma que es por haber sido escuchado (cf. Hb 5,7) y anticipadamente da gracias al Padre porque no lo abandona a la muerte (cf. Sal 16,10). También por haber llevado una vida de cara al Padre, recibéndola de Él (cf. Mt 11,25-27; Jn 17,10; Jn 15,9). Finalmente, da gracias por el don de la resurrección, ya que “fundándose en ella, podía ya en aquel momento dar su cuerpo y sangre en el pan y en el vino como prenda de la resurrección y la vida eterna (cf. Jn 6,53-58)”³¹⁰

A partir del esquema de los salmos que articulan promesas y votos, podemos tomar el Salmo 22, que es aplicable a la pasión. El mismo comienza con la frase: “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?” y “termina con una promesa que anticipa el cumplimiento”:³¹¹ “Tú inspiras mi alabanza en plena asamblea cumpliré mis votos ante sus fieles. Los pobres comerán, hartos quedarán, los que buscan a Yahvé lo alabarán” (Sal 22, 26). De aquí podemos detectar la presencia de la resurrección en la última cena, la cual, es retomada por la liturgia eucarística. “El Señor dio a sus discípulos ya en la Última

³⁰⁸ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 151-152.

³⁰⁹ Cf. RATZINGER, *Jesús de Nazaret II*, 153.

³¹⁰ *Ibíd.*, 167.

³¹¹ *Ibíd.*

Cena su cuerpo y su sangre como don de la resurrección: cruz y resurrección forman parte de la eucaristía, y sin ellas no es ella misma”.³¹²

El “GRACIAS” de Christian puede ser leído en esta línea. Por un lado, agradece el haber recibido todo del Padre y su ser hijo en el Hijo. De aquí que el agradecimiento incluya su vida entera. A su vez, lo pronuncia en el momento de la entrega. Desde una mirada cristológica, podemos descubrir el agradecimiento por haber sido escuchado y por no ser abandonado a la muerte. Christian espera encontrarse en el Paraíso con su “amigo de la última hora”. Este “GRACIAS”, se da en la confianza de una vida dedicada al Padre, quien sustenta el don de la resurrección. Su entrega se afirma en la resurrección de Cristo quien promete la vida eterna (cf. Jn 11,25-26).

Podemos releer, a partir de lo dicho, los tres momentos fuertemente eucarísticos del film. El primero es la misa, previa a la última cena, en la que se los ve comulgar por primera vez. Hemos interpretado este momento como alusivo a la transformación, por parte de Dios, de la ofrenda de cada monje. Luego, la última cena, donde encontramos la alegría de la entrega comunitaria y fraterna junto a la tristeza de la muerte. Christian agradece a sus amigos en el testamento. Y, finalmente, la muerte de los mártires donde el “GRACIAS” eucarístico nos brinda una lectura pascual, de muerte y resurrección, de “toda la vida” del monje.

Este “GRACIAS” también es repetido para referirse al “amigo del último instante”. Su espíritu fraterno lo hace hermanarse en Cristo de forma solidaria (¿e inclusiva?) con su asesino, bajo la imagen del buen ladrón, quien antes de morir recibió la promesa del Paraíso (cf. Lc 23,43). Christian tiene los ojos puestos en el Señor y todo lo que hace y dice parece tener un registro orante. Estamos frente al rasgo cristológico de asumir el pecado del ser humano: “A Cristo, que no conoció pecado, lo hizo pecado por nosotros, para que viniésemos a ser justicia de Dios en él” (2 Cor 5,21). Christian de Chergé, en uno de sus escritos, cuando se refiere a la violencia que acontece contra los extranjeros en Argelia, afirma:

“Tanto horror casi nos deja sin habla. ¿Qué es lo que han hecho ellos para merecer esto? (...) Nos dicen: «¡Ustedes no son extranjeros como los otros ustedes son religiosos!» Triste consuelo. En nosotros, una solidaridad habla más fuerte que el simple derecho a la vida. Imposible lavarse las manos con Pilatos: «Es un problema. ¡Yo soy inocente de la sangre de este hombre!» «No soy responsable» (...) Comprendo a Janine Chanteur cuando ella reprocha a Job por clamar su inocencia: «Al defender tu inocencia con tanta terquedad, no ves, Job, que eres todavía más inhumano... No hemos hecho nada de malo y, sin embargo; ¡es nuestra culpa!»”.³¹³

³¹² *Ibíd.*, 169.

³¹³ DE CHERGÉ, *La esperanza invencible*, 159.

Según el monje, su opción de no tomar partido político en el conflicto que los rodea, tiene que ver con la libertad de poder amarlos a todos. “Si yo he dado mi vida a todos los argelinos, la he dado también al «emir» S. A. No me la quitará ni siquiera si decide infligirme el mismo trato que a nuestros amigos croatas”.³¹⁴ Christian pide respeto a esta opción vital, la cual, se basa en el amor que Dios ha inscrito en su vocación de ser humano. “Jesús no podía desear la traición de Judas. Al llamarlo todavía «amigo», se dirige al amor oculto. Él buscaba a su Padre en este hombre. Y yo creo que lo encontró”.³¹⁵

Podemos ver que la solidaridad de los monjes, a imagen de Cristo, no es sólo con el pueblo víctima, sino también con los terroristas que son los victimarios. Todo esto lo realizan confiando en el acto redentor de Cristo y en su misericordia, ya que él “quiere que todos los hombres se salven y lleguen al conocimiento pleno de la verdad” (1 Tim 2,4). Naturalmente, como hemos expresado, esta inclusión redentora del Señor implica la conversión personal.

En definitiva, la solidaridad se presenta como categoría recapituladora del film por dos motivos. Por un lado, debido a su íntima relación con el misterio de la encarnación (la solidaridad implica que Cristo asume el destino del ser humano) y con el misterio pascual (lo asume hasta las últimas consecuencias muriendo por nosotros³¹⁶). Por otro lado, porque es central para comprender el drama de los monjes, narrado según la opción teológica de la película. La decisión de permanecer (compartiendo el destino del pueblo), por fidelidad a Cristo, que deriva en el martirio, se comprende y aborda desde la solidaridad.

³¹⁴ *Ibíd.*, 155.

³¹⁵ *Ibíd.*

³¹⁶ Aquí ingresa también la mencionada categoría de sustitución.

Conclusión de la segunda parte

Cerramos aquí la segunda parte de nuestro trabajo. En el capítulo cuatro realizamos una lectura cinematográfica del film procurando ofrecer un análisis minucioso de su propuesta audiovisual. Efectuamos un desglose de cada área cinematográfica en la lectura diacrónica. Allí destacamos varios elementos. Desde el guion percibimos una construcción “ritualizada” según el orden de “naturaleza, oración y trabajo”, junto a momentos de relación entre los monjes y el pueblo. Esta construcción sólo es interrumpida por los episodios de violencia.

También analizamos la producción de los personajes bajo los arquetipos cinematográficos. Vimos en Christian al personaje de la palabra y a Christophe como el personaje de la pregunta. Destacamos la elaboración de un protagonismo colectivo, ya que es la comunidad de monjes la que lleva adelante el drama del film.

Por parte de la fotografía descubrimos la propuesta de horizontalidad, la cual, implica un punto de vista humano. Notamos que se evoca la presencia de Dios en y desde esa construcción visual. Esto se logra a partir de las simetrías (elemento que también mencionamos en el análisis semiótico) y de los puntos de fuga hacia el centro, en los cuales se deja un espacio llamativo y elocuente. A su vez, desde la propuesta de cámara, se establece un vínculo “de paneo” entre los personajes. El paneo une lo distinto, por lo que aquí intuimos la presencia de la comunión vivida por los monjes. Dicha comunión es expresada de forma sublime en la escena de la decisión final que nos detuvimos a analizar. Fuera del monasterio la cámara toma la actitud de seguir a los personajes con los “*travellings* de acompañamiento”. Así ocurre siempre, excepto en el final, donde se detiene y la procesión continua.

Destacamos el ritmo estático del film, generado por el escaso movimiento interno en los planos. También el gran uso de planos generales, con personajes habitando la naturaleza y en estado reflexivo, lo que sugiere eternidad, y el uso de primeros planos que buscan el rostro y la mirada de los monjes. En este sentido, llamamos la atención sobre la ruptura de la cuarta pared que se da en la escena de la última cena. Explicamos cómo este momento invita al espectador a involucrarse y transmite el drama de la entrega.

Marcamos, luego, que la iluminación está constituida desde lo natural y destacamos la decisión sonora de no utilizar música extradiegética. Distinguimos la función del sonido dentro y fuera del monasterio, subrayando el movimiento sonoro que

se da en la escena en que Christian sale a caminar. Allí se sugiere un desplazamiento narrativo, según el cual, el monasterio está sonando en “el afuera”. Esta construcción encuentra su culmen en la lucha entre el ruido del helicóptero y el canto de los monjes.

Propusimos, teniendo en cuenta la “ritualización”, la austeridad, el uso de luz natural y de música sólo diegética, junto al despojo de efectismos, denominar la narrativa, metafóricamente hablando, como monástica.

Desde el análisis artístico explicamos la referencia al cuadro de Mantegna y a las pinturas de De La Tour. También el uso de los colores blanco y azul. Finalmente, enseñamos la construcción de lo divino desde el estudio de elementos semióticos. Hablamos de la luz, los colores, el rostro, lo simétrico y lo numérico.

Terminado el análisis diacrónico propusimos una visión de conjunto, respondiendo a la pregunta ¿qué dice el film? Expusimos que, en el mismo, se comunica la fidelidad a Dios por parte de los monjes. Esta fidelidad, puesta en jaque por la violencia, se da en lo cotidiano y deriva en la muerte martirial. Es una decisión comunitaria y personal presentada bajo las categorías teológicas de encarnación y Pascua. Los elementos del film trabajan la historia desde este abordaje. La encarnación se explicita en el discurso de Christian, pero se evoca también, por ejemplo, en la construcción horizontal de lo divino, en la “ritualización” narrativa, en la fuerte presencia de la Navidad, etc. También el misterio pascual se propone como lectura del evento. Lo vemos, por ejemplo, en la progresión eucarística, en los cantos, en la representación de la última cena, en el “GRACIAS” de Christian, en la inclusión de Lc 17,33, etc. Finalmente, de manera menos explícita, el film también asume la categoría de solidaridad. Lo vimos en el *tilt up*, en el cuadro de Mantegna, en la peregrinación hacia la nube blanca y en el testamento de Christian.

En el capítulo cinco tomamos la inteligencia de la fe propuesta por el film para realizar la lectura teológica. En orden a ofrecer cierta unidad en la exposición asumimos, como fuente principal, el pensamiento de Joseph Ratzinger, aunque complementándolo, en ocasiones, con otros autores. Seguimos el método de presentar las categorías teológicas que sostienen el film, a fin de identificarlas con mayor claridad en su propuesta.

Comenzamos por la categoría con mayor presencia: la encarnación. Dado que nuestra intención consistía, por fidelidad al film, en mostrar no sólo el hecho sino, principalmente, el modo de la encarnación, decidimos trabajar con los episodios del bautismo y las tentaciones de Jesús. Sobre el primero observamos el contexto y nos detuvimos en el hecho de que Jesús quiera recibir el bautismo de perdón sin ser pecador.

Analizando su frase “conviene que así cumplamos toda justicia” (Mt 3,15), descubrimos la justicia como obediencia al Padre y apertura a los hombres. Jesús decide insertarse en la fila de los pecadores compartiendo con ellos no sólo su naturaleza sino también su suerte. Esta primera cuestión la unimos con la idea de solidaridad. A su vez, la justicia que vive Cristo es la misma que lo llevará a la cruz. De aquí expresamos la íntima relación entre el misterio de la encarnación y el pascual.

Posteriormente reflexionamos, a nivel general, sobre las tentaciones de Jesús. Percibimos que, para nuestra temática, se leen desde la misma óptica que el bautismo. El Señor desciende a los peligros que experimenta el ser humano, ya que sólo de esta manera puede levantarlo de su caída.

Luego de la aproximación bíblica, ofrecemos una reflexión general sobre la encarnación. Afirmamos que comprender este misterio en profundidad supone asociarlo al misterio de la creación en el Hijo y al misterio Pascual. En primer lugar, hay una “conexión originaria” (cf. 1 Cor 8,6; Col 1,15-17), según el proyecto de Dios, entre la persona y el destino de Cristo con el destino humano. A su vez, la encarnación se vuelve completamente salvífica en y por el misterio Pascual. Aquí recordamos que cuando los Padres hablan de la encarnación no piensan sólo en la concepción virginal del Verbo, sino también en toda su existencia y en su muerte redentora. Cristo como nuevo Adán es el principio de la nueva humanidad (cf. Rm 5,12). Vive y realiza la salvación en los límites de la condición humana, pero dado que su humanidad está unida a la persona del Verbo, sus actos son también transhistóricos. Se remontan al origen y cumplen el fin de los tiempos.

A partir de este desarrollo, pudimos profundizar en la reflexión del film sobre la encarnación. La misma fue recordada en la primera parte de esta conclusión.

Más tarde abordamos el misterio pascual. Lo hicimos, en primer lugar, desde la última cena, ya que allí se condensa, de alguna manera, dicho misterio. A su vez, el film hace su aproximación pascual, principalmente, desde lo eucarístico. En segundo lugar, tomamos algunos pasajes de la “Carta a los Hebreos” para profundizar la cuestión del martirio.

En el análisis de la última cena, expresamos la ofrenda que hace Cristo de la propia vida; su función mediadora, la cual, genera una alianza definitiva, que es sellada con su sangre; y su asumir la desobediencia en una fidelidad incondicional. Nos detuvimos en la palabra “por” que aparece en los cuatro relatos de la institución eucarística y presentamos el concepto de la “pro-existencia” cristológica.

En la “Carta a los Hebreos” mencionamos brevemente la cuestión de la expiación. Nos adentramos en la cita del salmo 40 que se hace en el capítulo 10. Marcamos la diferencia entre la frase del salmo “me abriste el oído” en lugar de “me has preparado un cuerpo” de la carta. De allí expresamos que cuanto más el hombre se convierte en palabra, es decir, responde con toda su vida, más pone en práctica el culto debido.

De esta exposición pudimos ampliar la reflexión del film sobre el misterio pascual, abordada desde la eucaristía y el martirio.

Finalmente, nos detuvimos en la cuestión de la solidaridad. La analizamos unida a las categorías de sustitución y representación. Siguiendo el pensamiento de Ratzinger, comenzamos rastreando el tema en la Sagrada Escritura. Mostramos cómo dichas categorías se complementan y nutren recíprocamente. La solidaridad pareciera ser la base desde la que se desprenden la representación y la sustitución: Cristo se hace pecado por nosotros (cf. 2 Cor 5,21) y ocupa nuestro lugar en la cruz (cf. Gal 3,13). Esta sustitución no es mera imputación externa, porque brota de la solidaridad que nos incluye. A su vez, por la solidaridad humana, somos llamados a participar del servicio sustitutivo en Cristo.

Este planteo fue nuestro aporte a la lectura teológica del film, ya que, si bien hemos demostrado que está presente, no es explicitado por el mismo. La solidaridad nos permite lograr una lectura integral del texto audiovisual y se complementa con el misterio de la Pascua y de la encarnación.

En conclusión, el recorrido de esta segunda parte consistió en realizar un análisis cinematográfico para descubrir cómo el film compone, desde su lenguaje particular, un *intellectus fidei*. No sólo la trama, basada en el hecho histórico del martirio, posee una interpretación que implica cierta reflexión teológica, sino que todo el abordaje cinematográfico se pronuncia en este sentido.

De esta manera, nuestra tarea consistió en desentramar, explicitar y desglosar la inteligencia de la fe elaborada por el film desde su lenguaje y ofrecer la mirada propia, es decir, nuestra reflexión teológica, a través de la profundización, articulación y presentación sistemática. Las opciones teológicas que hace el director fueron detectadas, validadas y ampliadas.

CONCLUSIÓN

El objetivo de nuestro trabajo consistía en realizar una lectura teológica del film “De dioses y hombres”, de Xavier Beauvois. Dada la particularidad de nuestra propuesta, vimos necesario trabajar desde un esquema con dos grandes partes.

Por un lado, era conveniente introducir el film a partir de ciertos datos que considerábamos importantes (capítulo 1). Dado que el mismo está basado en hechos reales, también nos pareció significativo presentar una cronología de los acontecimientos (capítulo 2) y las figuras de Christian de Chergé y Christophe Lebreton. A partir de esta presentación, buscábamos que el lector pudiera comprender la intención de fidelidad al evento histórico que posee el film y la densidad teológica del mismo. Por otro lado, vimos la necesidad de enmarcar nuestro estudio dentro del campo que comprende la relación entre belleza y fe, más puntualmente, entre arte y teología (capítulo 3).

En lo que respecta al contenido de esta primera parte podemos expresar distintas conclusiones a las cuales hemos llegado. El film logra mantenerse apegado con gran acierto a los hechos históricos que conocemos por el testimonio de sus protagonistas. Si bien se perciben ciertas licencias narrativas hay una búsqueda rigurosa, apoyada en una buena investigación, de ser fiel a lo ocurrido. A su vez, las figuras de Christian de Chergé y Christophe Lebreton son incorporadas a la película principalmente a través de sus escritos, no tanto de sus biografías particulares.

En lo que hace a la ubicación que propusimos del estudio, podemos afirmar que arte y teología pueden y deben nutrirse mutuamente. Como formulamos en la conclusión de la primera parte, el arte es un verdadero lugar teológico. De aquí que pueda ser mediación de trascendencia y, por ende, esté justificada la teología para aportar su reflexión. También el cine, como arte particular, posee dicha característica. Vimos que el séptimo arte tiene esta cualidad por su condición de “icono narrado” o “narración icónica”.

Una vez ubicado y justificado nuestro trabajo, junto a sus posibilidades, dimos paso a la segunda parte, aquella en la que nos proponíamos realizar la lectura teológica. Para que este análisis se diera sobre bases sólidas y no fuera un simple comentario con ocasión del texto audiovisual, vimos importante realizar una lectura cinematográfica

(capítulo 4). Para la misma, seguimos el método de abordar el film a partir de sus distintas áreas. Fuimos estudiándolo desde cada una procurando extraer, en simultáneo, las categorías teológicas centrales que el mismo film proponía. De esta manera, pusimos al descubierto la inteligencia de la fe que el director elaboró en su película. A partir de este estudio fuimos sistematizando y sumando nuestra reflexión teológica (capítulo 5), apoyados principalmente en el pensamiento de Joseph Ratzinger, y manteniéndonos apegados al film.

Respecto al contenido de esta parte, podemos concluir que la película asume los misterios de la encarnación y la Pascua para leer el drama de los monjes. Partiendo de claras decisiones cinematográficas como la estructura del guion, la utilización de la luz y el color, la estaticidad, la puesta en escena despojada y las simetrías, descubrimos que el film elabora una narrativa que puede ser denominada, analógicamente, como monástica. De esta narrativa surge, en primer lugar, el misterio de la encarnación. No sólo se despliega del claro discurso que pronuncia Christian, sino también de la construcción horizontal, el vínculo de los paneos, la presencia del niño Jesús y la Navidad, y el desarrollo de la trama. En segundo lugar, también aparece como central el misterio pascual. Se percibe en la fuerte presencia eucarística, la representación de la última cena, la evocación de Getsemaní, los cantos y las lecturas, y el martirio presentado de forma elíptica.

A su vez, el film tiene una mirada fuertemente solidaria y puede ser leído desde esta categoría. Lo vimos en el analizado *tilt up*, en la evocación del cuadro de Mantegna, en la peregrinación de monjes y terroristas hacia la nube blanca, y en el testamento de Christian.

En un plano más personal, queremos comentar que durante el recorrido fuimos cambiando pareceres, profundizando algunas reflexiones y soltando otras. Las miradas de los distintos teólogos que sumamos al proceso fueron centrales para extraer la enorme sustancia teológica de la película. Sin duda, se podrían haber desarrollado y profundizado aún más los temas estudiados. Nos limitamos a lo que pudimos percibir que la película ofrecía y a lo que nuestra capacidad nos permitió. Quedaron abiertas algunas cuestiones como ahondar más en el rol de la representación cristológica de los monjes, en el recorrido de textos evangélicos y espirituales que el film sugiere, y en la aproximación a la espiritualidad monástica y contemporánea que se percibe.

En este trabajo bebimos de dos grandes fuentes, que poseen material para numerosos estudios. Por un lado, el acontecimiento de los monjes mártires de Argelia.

Los martirios siempre son eventos fuertes, que marcan la vida de la Iglesia, y sobre los cuales se debe hacer teología. En este caso, llama la atención la cercanía histórica, el proceso que los monjes fueron viviendo y las figuras de Christian de Chergé, un profeta de la esperanza, y Christophe Lebreton un poeta y un místico. El hecho, desde nuestra mirada, tiene carácter de “signo de los tiempos”. La opción vital por la fraternidad, el diálogo y la no violencia, a imagen de Cristo, en un contexto de diversidad, hablan al mundo de hoy y son “una Palabra de Dios que no retornará a Él sin haber fecundado nuestros corazones y producido sus frutos”.³¹⁷

Por otro lado, el cine también puede ser una gran fuente para la reflexión teológica contemporánea. Sin duda hay diferencia entre las películas. Algunas, como hemos explicado, poseen gran densidad teológica y otras poca. Creemos que el hábito de ir incorporándolas a nuestra tarea puede enriquecer tanto a la teología como al cine y, sobre todo, a la cultura. Reflexionar sobre la pregunta por Dios en el cine de Ingmar Bergman o de Woody Allen; explorar la visión cristiana en Andréi Tarkovski; escuchar el aporte a la fe que pueden hacer los personajes de Padro Almodovar; analizar la fotografía en Terrence Malick; profundizar en películas occidentales del cine contemporáneo como “La grande bellezza” y orientales como “Fa yeung nin wa” o “Bacheha-Ye aseman”, etc. La lista de películas que se puede agregar es enorme y seguramente ya hay algunos intentos en este sentido.

A pocos meses de la publicación de la encíclica “Fratelli Tutti” del papa Francisco, creemos que nuestro film propone una interesante reflexión sobre el tema de la fraternidad social. Asumir el destino del prójimo y hermanarse con el mismo hasta las últimas consecuencias, fue lo que vivieron nuestros monjes a imagen de Cristo. Esto requiere, como bien expresa la película, llevar una vida encarnada y de entrega solidaria. Creemos que este misterio encuentra una hermosa síntesis en las siguientes palabras del testamento de Christian:

“Y a ti también, amigo del último instante, que no sabrás lo que estás haciendo.
Sí, por ti también quiero decir este GRACIAS y este a-DIOS en cuyo rostro te contemplo.
Y que nos sea dado volvernos a encontramos, ladrones colmados de gozo en el Paraíso, si así le place a Dios, Padre nuestro, Padre de ambos. Amén.
¡Incha Allah!”

³¹⁷ OLIVERA, *Monjes mártires de Argelia*, 37.

BIBLIOGRAFÍA

Sagrada Escritura

- *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.

Magisterio de la Iglesia³¹⁸

- *Concilio Vaticano II*
- *Catecismo de la Iglesia Católica*
- BENEDICTO XVI, *Discurso «Encuentro con los artistas»*, 21 nov. 2009.
- BENEDICTO XVI, *Sacramentum caritatis*, 22 feb. 2007.
- FRANCISCO, *Fratelli Tutti*, 3 de oct. 2020.
- JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, 4 abr. 1999.
- PONTIFICIO CONSEJO PARA LA CULTURA, *La Via Pulchritudinis* [en línea], <http://www.cultura.va/content/cultura/es/pub/documenti/ViaPulchritudinis.html> [consulta: 23 de mayo 2021].
- DENZINGER H.; HÜNERMANN, P., *El magisterio de la Iglesia*, Barcelona, Herder, 2000.

Obras de referencia

- AUMONT, J. y otros, *Estética del cine*, Buenos Aires, Paidós, 2008.
- BIEDERMAN, H., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- BORDWELL, D., *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- CARRILLO ALDAY, S., *El Evangelio según san Lucas*, Navarra, Verbo Divino, 2009.
- DE CHERGÉ, C., *La esperanza invencible*, Buenos Aires, Lumen, 2007.
- DE CHERGÉ, C., *Retiro sobre el Cantar de los Cantares*, Buenos Aires, Agape Libros, 2016.
- ESPEZEL, A., *Cristología*, Buenos Aires, San Benito, 2008.
- EVDOKIMOV, P., *El arte del Icono*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1991.

³¹⁸ Salvo en contrario los textos magisteriales son tomados de [en línea]: <https://www.vatican.va/content/vatican/es.html>.

- FIELD, S., *El manual del guionista* [en línea], <http://www.laescalta.mx/wp-content/uploads/2017/09/syd-field-el-manual-del-guionista-.pdf>. [consulta: 25 de mayo 2021].
- FORTE, B., *En el umbral de la belleza*, Valencia, EDICEP, 2004.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *Cristología*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2001.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *Fundamentos de la Cristología T. I*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2005.
- GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O., *Fundamentos de Cristología T. II*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2005.
- GONZÁLEZ VIDAL, J. C.; MORALES CAMPOS, A., *Metonimia y metáfora visuales: dos ejemplos, Cinema Paradiso y El Cartero de Neruda* [en línea], <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5138/513853876020/html/index.html>. [consulta: 2 de abril 2021].
- KANDINSKY, W., *De lo espiritual en el arte*, Puebla, Premia editora, 1989.
- KASPER, W., *Jesús el Cristo*, Salamanca, Sígueme, 1979.
- LEBRETON, C., *El soplo del don*, Burgos, Monte Carmelo, 2002.
- LÉGASSE, S., *La carta a los filipenses, la carta a Filemón*, Navarra, Verbo Divino, 1981.
- LÉON-DUFOUR, X., *Vocabulario de teología bíblica*, Barcelona, Herder, 1993.
- MOLONEY, F. J., *El Evangelio de Juan*, Navarra, Verbo Divino, 2005.
- MURCH, W., *En el momento del parpadeo*, Madrid, Ocho y Medio, 2003.
- OLIVERA, B., *Monjes mártires de Argelia*, Buenos Aires, Talita Kum Ediciones, 2015.
- RATZINGER, J., *Jesús de Nazaret I*, Buenos Aires, Booket, 2011.
- RATZINGER, J., *Jesús de Nazaret II*, Madrid, Planeta, 2011.
- RIVAS, L. H., *El Evangelio de Juan*, Buenos Aires, San Benito, 2008.
- RODRÍGUEZ PANIZO, P., *Hacia una teología del cine*, Santander, Sal Terrae, 2001.
- SESBOÛÉ, B., *Jesucristo el único mediador*, Salamanca, Secretariado trinitario, 1990.
- SIETY, E., *El plano en el origen del cine*, Barcelona, Paidós, 2004.
- SOBRINO, J., *La fe en Jesucristo*, Madrid, Editorial Trotta, 1999.
- TARKOVSKI, A., *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Ediciones Rialp, 2002.

- VANHOYE, A., *Sacerdotes antiguos, sacerdote nuevo según el Nuevo Testamento*, Salamanca, Sígueme, 1984.

Artículos y contribuciones en obras colectivas

- ÁLVAREZ CINEIRA, D., “Los sacrificios en la Carta a los Hebreos 10,1-18”, *Estudio Agustiniano* 30 (1995).
- BARBOZA MARTÍNEZ, R., “La Iglesia siempre ha sido y será martirial porque es eucarística”, en: GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, M. E., *Mártires del siglo XX en España*, Madrid, EDICE, 2008, 47-75.
- CAAMAÑO, J. C., “La materia transfigurada”, *Revista Teología* 98 (2009), 95-107.
- CAPPELLUTI, L., “Apuntes de soteriología”, *Revista Teología* 104 (2011), 67-80.
- CHANG, H. M. y otros, “From Mythology to Psychology: Identifying Archetypal Symbols in Movies”, *Technoetic Arts a Journal of Speculative Research* 11 (2013), 99-112.
- MAIER, M., “Teología del martirio en Latinoamérica”, [en línea], *Repositorio Comillas*. 4 octubre, 2004,
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/36733/Octubre.04.pdf?sequence=-1> [consulta: 12 de mayo 2021].
- Martínez Ramos, D., *Revelación y belleza en la estética teológica de Hans Urs von Balthasar* (Tesis – Universidad de Comillas) [en línea],
<https://repositorio.comillas.edu/xmlui/bitstream/handle/11531/30647/DEA000194.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [consulta: 14 de abril 2021].
- MUÑOZ GARCÍA, J. J., El cine como experiencia antropológica y ética, *Revista de comunicación* (6), (2007), 17-35.
- PAZ GAGO, J. M., “Teorías semióticas y semiótica filmica” [en línea], *Cuadernos de la facultad de humanidades y ciencias sociales*, 17 (2001)
<https://www.redalyc.org/pdf/185/18501721.pdf> [consulta: 10 de marzo 2021].
- J. RATZINGER, “Sustitución-representación”, en: H. FRIES, *Conceptos fundamentales de la teología*, [en línea], https://mercaba.org/ConFT/CARTEL_ConFT.htm [consulta: 20 de marzo 2021], 726-735.
- SATARAIN, M., “La puesta en escena cinematográfica: ¿una teoría de la representación social?, De lo espiritual en el arte”, *Fuera de campo, fragmentos*

de estética y teoría contemporáneas, Buenos Aires, Facultad de filosofía y letras, 2012, 269-287.

- VON BALTHASAR, H. U., “Arte cristiano y predicación”, en: J. FEINER; M. LÖHRER (dirs.), *Mysterium Salutis*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1974, 774-793.

ANEXOS

Anexo I

Copiamos la ficha técnica del film.

Título original: “Des hommes et des dieux”

Año: 2010

Duración: 120 min.

País: Francia

Dirección: Xavier Beauvois

Guion: Xavier Beauvois, Etienne Comar

Música: Mike Kourtzer

Fotografía: Caroline Champetier

Reparto: Lambert Wilson, Michael Lonsdale, Olivier Rabourdin, Philippe

Laudenbach, Jacques Herlin, Loïc Pichon, Xavier Maly, Jean-Marie Frin, Abdelhafid

Metalsi, Sabrina Ouazani, Goran Kostic.

Productora: “Why Not Productions”, “France 3 Cinéma”.

Premios:

2010: Festival de Cannes: Gran Premio del Jurado

2010: 3 Premios Cesar: Mejor película, actor secundario y fotografía. 11 nominaciones

2010: Nominada Premios BAFTA: Mejor película en habla no inglesa

2010: NBR - Asociación de Críticos Norteamericanos: mejor film extranjero

2010: Premios del Cine Europeo: Nominada mejor película y fotografía

2010: Premios Independent Spirit: Nominada mejor película extranjera

2010: Premios David di Donatello: Nominada a mejor film de la Unión Europea

Anexo II

Enumeración de hechos narrada por Christian de Chergé y enviada a Bernardo Olivera:³¹⁹

“Octubre de 1993: tres agentes del consulado francés fueron tomados como rehenes. Fueron liberados con una amenaza del GIA dirigida a todos los extranjeros que viven en Argelia: «Tienen un mes para dejar el país». Varias embajadas se tomaron en serio la advertencia (Alemania, Bélgica, Gran Bretaña). Francia no quiere correr el riesgo de perder su presencia en Argelia.

17/11/1993: el hno. Christian es llamado al despacho de Wali (prefecto). Le proponen un policía para su seguridad. Él rehúsa toda presencia armada. Solamente acepta no abrir más por la noche.

1/12/1993: expira el plazo otorgado a los extranjeros. Enseguida, un español, un francés, una mujer rusa y un inglés son asesinados.

14/12/1993: al caer la noche, catorce (de los diecinueve) croatas de un taller, instalados en Tamesguida, (a cuatro kilómetros de nuestro monasterio) son degollados por un comando de unas cincuenta personas. Dos pudieron escapar milagrosamente de la masacre. Las víctimas fueron escogidas porque cristianos y croatas están sin duda relacionados con el conflicto actual de Bosnia. Los acogíamos cada año en la noche de Navidad y de Pascua. Ha sido un verdadero shock para la comunidad.

19/12/1993: el hno. Christian es nuevamente convocado a la Wilaya (prefectura). Entrevista de una hora en el despacho del Wali, celoso por tomar medidas de seguridad para proteger a la comunidad tras la masacre de Tamesguida. Nos sugiere que tomemos unas vacaciones en Francia; propone retirarnos por la noche a un hotel protegido de Medea, a cuenta de la Wilaya; insiste en las armas, etc. Medidas poco adecuadas al estado religioso. Sentimientos de que el peligro no será menor... que toda partida provisional en estas condiciones podría ser sin retorno posible; y los vecinos no lo comprenderían. Convenimos en mejorar la línea telefónica (un nuevo número es instalado en el mismo día)... y estar más atentos a las indicaciones del ambiente que nos rodea. Sin muchas ganas, cerramos todo mejor y más pronto. Tenemos conciencia de vivir en condiciones bastante excepcionales de *conversatio* monástica. Estamos de acuerdo para evitar lo que el Wali llamó un «suicidio colectivo». Revisamos las razones que nos mueven a permanecer, conscientes de estar en el punto de confluencia de dos grupos que se enfrentan aquí y un poco por todas partes en Occidente y en el Próximo Oriente, evidentemente.

24/12/1993: «Ellos» están aquí, hacia las 19:15 horas, tres dentro y otros tres fuera, armados, sin amenazar directamente. Irrumpieron en la hospedería donde se encuentran nuestro sacerdote G. N. y 3 estudiantes africanos con el hospedero hno. Pablo. Piden ver al «Papa del lugar». Uno de ellos se mete en el claustro y comienza a buscar a los hermanos para reunirlos. Dos de ellos se escapan sin ser vistos y permanecerán escondidos hasta Vigilias, temiendo lo peor para los demás. El hno. Christian va a la hospedería. Tiene una larga entrevista con el responsable, haciéndole hincapié en que por primera vez han entrado armas en una “casa de paz» donde no hay lugar para ellas. El jefe se muestra tranquilizador en cuanto a sus intenciones presentes y futuras, a condición de que... 1/... 2/... 3/... El hno. Christian le argumenta. «Usted no tiene elección», le contesta el terrorista. No se había dado cuenta de que era Navidad. Quedamos confusos. El propósito que tenían era comprometernos... De hecho, era imposible prevenir a las autoridades. Evidentemente fue una Navidad muy particular.

26/12/1993: reunión comunitaria. La mayoría de los hermanos dicen que debemos irnos inmediatamente. Dudamos si tendremos tiempo suficiente para tomar las medidas necesarias para asegurar el futuro. Por unanimidad acordamos que no es moralmente aceptable acceder a la tercera petición. Podría costarle muy caro a la Iglesia. Sin embargo, uno de los visitantes de Navidad precisó muy bien que el GIA distingue entre «cristianos» y «extranjeros»...

27/12/1993: nos visita nuestro arzobispo, el P. Teissier. Situando nuestra comunidad en el conjunto de las otras comunidades, subraya el efecto que nuestra partida brusca tendría para los demás

³¹⁹ B. OLIVERA, *Monjes mártires de Argelia*, Buenos Aires, Talita Kum Ediciones, 2015, 63-66.

cristianos que están siendo probados. Nos sugiere algo como «progresivo», que facilitaría los pasos a dar con los vecinos y salvaguardaría el porvenir. Pero no quiere influir en la decisión.

28/12/1993: la comunidad se adhiere a la fórmula del obispo. Tres hermanos se irán de momento por razones de salud o estudio. Los otros prepararán la marcha. Por la noche, el obispo decide prevenir al Wali de alguna cosa.

29/12/1993: el hno. Christian es convocado a la Wilaya. Carta severa del Wali recordando la necesidad de tomar medidas de seguridad y de deponer su responsabilidad. Exige respuesta.

30/12/1993: respuesta de la comunidad al Wali.

31/12/1993: se toman una serie de votos conventuales para intentar esclarecer qué caminos tomar y qué hacer en adelante. Consenso muy fuerte en rehusar la «colaboración», en una fórmula «progresiva», dejando abierta la posibilidad de permanecer, si nada lo impide. Ignoramos lo que podría pedirnos «el enviado» anunciado. Nos gustaría también permanecer juntos y preparar un retorno a Argelia. La comunidad de Fez sería el punto de unión.

A nivel comunitario hemos vivido una experiencia de profunda comunión, momento tras momento, acogiendo las palabras de la oración y las cosas de la vida regular como un verdadero don de Dios, dictándonos lo que hay que decir y hacer, aquí y ahora, ¡Papel capital desempeñado por el Hno. Luc, médico y anciano!”.

Anexo III

Transcribimos el testamento completo de Christian de Chergé. Ponemos entre corchetes lo que no fue incluido en film.

“Si llegara el día -y este día podría ser hoy- en que fuera víctima del terrorismo que parece querer abarcar a todos los extranjeros que viven en Argelia, desearía que mi comunidad, mi Iglesia, mi familia, se acordara que mi vida ha sido DONADA a Dios y a este país.

Que aceptaran que el único Señor de todas las vidas no podría permanecer ajeno a esta muerte brutal. [Que rezaran por mí. ¿Cómo puedo ser yo digno de tal ofrenda?] Que sepan asociar esta muerte a muchas otras, igualmente violentas, abandonadas a la indiferencia y al anonimato.

[Mi vida no vale más que otra. Tampoco vale menos. En todo caso, no tiene la inocencia de la infancia.] He vivido lo suficiente como para saber que soy cómplice del mal que ¡desgraciadamente! parece prevalecer en el mundo y también del que podría golpearme a ciegas. [Al llegar el momento, querría poder tener ese instante de lucidez que me permita pedir perdón a Dios y a mis hermanos, perdonando, al mismo tiempo, de todo corazón, a quien me golpea.] No podría desear una muerte semejante. [Me parece importante declararlo.] En efecto, no veo cómo podría alegrarme del hecho que este pueblo que amo fuera acusado, indiscriminadamente, de mi asesinato.

[Sería un precio demasiado alto para la que, tal vez, sería llamada la «gracia del martirio», que se debiera a un argelino, quienquiera que sea, sobre todo si dice que actúa por fidelidad a lo que él cree ser el Islam.]

Sé con cuanto desprecio han sido tachados los argelinos en su conjunto, y conozco también qué caricaturas del Islam promueve cierto islamismo. [Es demasiado fácil poner en paz 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. [Me parece haberlo proclamado bastante sobre la base de lo que he visto y aprendido por experiencia, volviendo a encontrar a menudo ese hilo conductor del Evangelio que aprendí sobre las rodillas de mi madre, mi primera Iglesia inicial, justamente en Argelia y, ya entonces, en el respeto de los creyentes musulmanes.] Evidentemente, mi muerte parecerá darles razón a quienes me han tratado, sin reflexionar, como ingenuo o idealista: [«¡Que diga ahora lo que piensa de esto!».] Pero deberán saber que, por fin, quedará satisfecha la curiosidad que más me atormenta.

Si Dios quiere, podré, pues, sumergir mi mirada en la del Padre para contemplar junto a Él a sus hijos del Islam, así como Él los ve, [iluminados todos por la gloria de Cristo, fruto de Su Pasión, colmados por el don del Espíritu, cuyo gozo secreto será siempre el de establecer la comunión y restablecer la semejanza, jugando con las diferencias.]

[Por esta vida perdida, totalmente mía y totalmente de ellos, doy gracias a Dios porque parece haberla querido por entero para esta ALEGRÍA, por encima de todo y a pesar de todo.]

En este GRACIAS en el que ya está dicho todo de mi vida, os incluyo a vosotros, por supuesto, amigos de ayer y de hoy, [y a vosotros, amigos de aquí, junto a mi madre y mi padre, mis hermanas y hermanos y a ellos, ¡le conceda el céntuplo como ha sido prometido!]

Y a ti también, amigo del último instante, que no sabrás lo que estás haciendo. Sí, por ti también quiero decir este GRACIAS y este a-DIOSm en cuyo rostro te contemplo. Y que nos sea dado volvernos a encontramos, ladrones colmados de gozo en el Paraíso, si así le place a Dios, Padre nuestro, Padre de ambos. Amén.

¡Incha Allah!³²⁰

³²⁰ OLIVERA, *Monjes mártires de Argelia*, 151-152.