

De dioses y hombres: Un film “asaeteado” transtextualmente

Ana Melendo Cruz
Universidad de Córdoba

RESUMEN

*Nuestro propósito en este trabajo es abordar el análisis de la película de Xavier Beauvois *De dioses y hombres* (2010), en relación a los lazos que la imagen cinematográfica establece con otros discursos artísticos que quedan patentes en la película del cineasta francés. La transtextualidad y la transversalidad que propone el film de Beauvois se pone de manifiesto gracias a esa serie de manifestaciones artísticas que concurren en la película creando vínculos formales entre esta y aquellas que lo pueblan. Sin embargo, no se trata solo de identificarlas, sino de explicar cómo este discurso beauvoisiano asume, desborda o transgrede esos otros que, insertos en dicho film, contribuyen a dotar de sentido plástico la película de Beauvois. La intertextualidad aflora aquí a través de la pintura, la escultura, y el propio cine, manifestando una interdiscursividad que concierne a la forma de representar la realidad, mediante la creación de una suerte de texturas que el cine, a su paso, asume y transforma.*

PALABRAS CLAVE: Beauvois/ La Tour/ Caravaggio/ Mantegna/ Dreyer.

Of gods and men. A transtextually crossed film

ABSTRACT

*In this paper we analyse the film *Of Gods and Men* (2010) directed by Xavier Beauvois. We focus on the links the cinematographic images build with other artistic discourses that are evident in the film of this French filmmaker. The transtextuality and transversality of Beauvois' work are evidenced in the artistic manifestations that merge in the film to create formal links between the two. We not only identify these manifestations, but explain how Beauvois' discourse embraces, goes beyond or transgresses the other discourses inserted in the film to give the work its artistic quality. Intertextuality emerges in the film through painting, sculpture, and cinema itself to create an interdiscursive reality through the textures that cinema appropriates and transforms.*

KEY WORDS: Beauvois/ La Tour/ Caravaggio/ Mantegna/ Dreyer.

1. INTRODUCCIÓN.

Barthes explica en *La cámara lúcida*, cómo no fueron los pintores quienes inventaron la fotografía, sino los químicos: “La fotografía solo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió imprimir directamente los rayos luminosos por un objeto iluminado de modo diverso”¹; y sin embargo, la hermandad entre ambas, desde que se produce el nacimiento de la huella

* MELENDO CRUZ, Ana: “De dioses y hombres: Un film “asaeteado” transtextualmente”, en *Boletín de Arte* nº 32-33, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2011-2012, págs. 493-512. Fecha de recepción: marzo 2012.

1 BARTHES, R.: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 142.

de un referente real sobre el metal, ha venido siendo indisoluble, estableciéndose entre una y otra, y posteriormente entre las dos y la imagen cinematográfica, unos lazos cada vez más fuertes que abundan, mediante caminos de ida y vuelta, en el establecimiento de una plástica común en muchos de los discursos artísticos, ya sean pictóricos, fotográficos o cinematográficos, que han tenido lugar a partir de entonces. Es precisamente ahí, en ese juego de reminiscencias e influencias plásticas, donde se detiene *De dioses y hombres* (2010), del cineasta francés Xavier Beauvois².

En el análisis que ahora comenzamos con respecto a dicho film, partimos de la idea de Aumont y Marie al considerar:

“El film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico) y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución”³.

En este sentido, entendemos que el film objeto de estudio se presenta como un *espacio textual* complejo capaz de suministrar una serie de datos que van más allá del contexto histórico o la biografía del autor. Atendiendo a esta metodología, podemos establecer un estudio de la historia del cine desde la transversalidad. Es decir, teniendo en cuenta para ello una serie de manifestaciones artísticas que concurren en un film determinado creando vínculos formales entre este y aquellas que lo pueblan. Se hace necesario, por tanto, poner al desnudo los elementos que en esta obra se desencadenan para entender el sentido que produce⁴. Y es en ese destape de recursos donde entra en juego el término utilizado por G. Genette, la transtextualidad, refiriéndose con él a “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos”⁵. *De dioses y hombres*, se constituye, como veremos, en un mosaico de citas donde otros textos pueden ser leídos. Sin embargo, no se trata solo de identificar aquellas que desde el punto de vista artístico aparecen en dicho film, sino de explicar cómo este asume, desborda o transgrede esos otros textos que contribuyen a dotar de sentido plástico la película de Beauvois. La intertextualidad aflora en este film mediante manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura, pero también en torno al propio cine, todas ellas imbricadas en una interdiscursividad que concierne a la forma de representar la realidad en una suerte de texturas que el cine, a su paso, asume y transforma.

2 Es cierto que, tal y como ha sido anotado por TESSÉ, J. P.: “El recurso a referencia pictóricas es habitual en Beauvois (...) Recordemos la manera de retomar *La bebedora de absenta* de Degas, en *Le petit Lieutenant*”. En “Entrevista Xavier Beauvois”, *Cahiers du Cinema* (España), nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 18.

3 AUMONT, J. y MARIE, M.: *L'analyse des films*, París, Nathan, 1988, pág. 8.

4 ZUNZUNEGUI, S., “Tres tristes tópicos”, en MARZAL, J. y GÓMEZ TARIN, F.J. (ed.), *Metodologías de análisis del film*, op., cit., pág. 28.

5 GENETTE, G.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 19.

2. CONTEXTO SOCIAL Y POLÍTICO.

De dioses y hombres es una película basada en un hecho real. Los acontecimientos se desarrollan en un monasterio en las montañas del Atlas, concretamente en Thibirine, Argelia. Allí, unos monjes cistercienses trapenses, viven en total armonía con su entorno y con la población musulmana que los rodea. El film se centra en el período comprendido entre 1993 y 1996, año en que se produce el secuestro y asesinato de los mismos.

La situación de alerta entre la comunidad se desencadena en el momento en que unos fundamentalistas islámicos asesinan a un grupo de trabajadores extranjeros, provocando así el pánico por toda la región. Es entonces cuando el ejército ofrece protección a esta comunidad de religiosos, y es también cuando a ellos les asaltan las dudas con respecto a lo que deben hacer en relación a su seguridad, su vida, y el deber en cuanto a la vocación como "hombres de Dios". El dilema se plantea con el ultimátum que los guerrilleros emiten a todos los extranjeros residentes en Argelia para que salgan del país. Cada monje debe decidir de acuerdo con lo que está en juego a nivel humano, político y religioso, profundizando, además, en su alma y su conciencia. La tensión dramática acompaña la vida diaria, tanto práctica como mística, de la comunidad: sus fuertes ataduras con los habitantes del pueblo vecino, así como el espíritu de paz y caridad que intentan oponer a la violencia que corroe el país.

Aunque Xavier Beauvois no se esfuerza por recrear con exactitud los detalles de una realidad histórica, convendría, para situarnos en el contexto social y político, hacer referencia a algunos de los acontecimientos que durante esos años se estaban viviendo en el país y algunos otros que tuvieron lugar en relación al caso en el que se basa el film.

Pues bien, el 26 de diciembre de 1991 se constituye en una fecha clave puesto que el Frente Islámico de Salvación (FIS) gana la primera vuelta de las elecciones legislativas en Argelia. Un año después, se declara el estado de excepción y el presidente Mohamed Boudiaf es asesinado. En octubre de 1993, el Grupo Islamista Armado (GIA) da un ultimátum ordenando a todos los extranjeros que abandonen el país, y el 26 de marzo de 1996, un grupo armado secuestra a siete monjes en Thibirine.

A partir de entonces, se emprenden una serie de investigaciones en relación a la desaparición de los religiosos, y en 1996 el GIA reivindica el secuestro de los siete monjes, anunciando, unos meses después, el asesinato de los mismos, dado el rotundo fracaso de las negociaciones entre los gobiernos francés y argelino. Posteriormente se encuentran las cabezas de los siete monjes en una carretera cerca de Medea.

Pero los asesinatos no cesan, y las sospechas acerca del papel del ejército en relación a algunos de ellos, y en diversos secuestros que tienen lugar en Argelia se acrecientan cada vez más, sobre todo después de la matanza de los habitantes de Bentahla en septiembre de 1997. Sin embargo, un año después comienza a disminuir la violencia y la inestabilidad, atisbándose el principio de una política de reconciliación.

No obstante, el caso de los monjes no cae en el olvido ni para las familias de

estos, ni para la orden religiosa. Por eso, en el año 2003, algunos miembros de la familia de uno de ellos, junto con un abad cisterciense, requieren que se reabra el caso judicialmente y ponen en duda la versión oficial ofrecida por el gobierno argelino.

Entre tanto, tiene lugar el referéndum del 29 de diciembre de 2005, cuyo resultado apoya la Carta de Reconciliación Nacional propuesta por el presidente Buteflika, por la que se concede la amnistía condicional a miembros de grupos armados que actuaron en los noventa y se prohíbe cualquier debate acerca de este periodo de la historia de Argelia. Finalmente, cuatro años más tarde, el gobierno francés desclasifica cierto número de documentos después de que el antiguo agregado de Defensa en Argel afirme que los siete monjes fueron víctimas de un error cometido por el ejército argelino.

Es cierto que el asesinato de los siete monjes franceses del Tibhirine marcó el apogeo de la violencia y de las atrocidades que azotaban Argelia como resultado del enfrentamiento entre el gobierno y grupos extremistas decididos a derrocarlo, sin embargo, no es este aspecto de la historia lo que le interesa mostrar al cineasta francés. De acuerdo con la afirmación realizada por José Enrique Monterde, "*De dioses y hombres* no puede entenderse en sentido estricto como una aproximación a los acontecimientos políticos y bélicos que asolaron Argelia en esos años. Sus méritos son otros"⁶. De ahí que Xavier Beauvois adopte el punto de vista de los monjes mostrando el ritmo de la vida en un monasterio cisterciense, logrando así penetrar en las distintas texturas con las que la imagen cinematográfica se funde en una suerte de diálogo plástico entre esta y aquellas otras. Tal y como ha sido señalado por Ángel Quintana:

"Su propósito no es realizar una película religiosa ni articular una mirada laica que le permita distanciarse de la vida religiosa que muestra. El reto consiste en filmar con rigor los diferentes rituales de un grupo de hombres que creen en la exaltación mística"⁷.

3. REVERBERACIONES INTERTEXTUALES EN *DE DIOS Y HOMBRES*.

Como señalábamos con anterioridad, *De dioses y hombres* incorpora materiales procedentes de otros textos que ponen a dialogar dicho film con aquellos, desbordando la dimensión textual del mismo. Sin embargo, enumerar la lista de intertextos que encierra la película de Beauvois no es nuestro principal objetivo, ese solo sería el primer paso de un estudio que pretende centrarse en el desciframiento de una serie de códigos visuales en los que se inscriben las relaciones transtextuales de la película con las demás artes.

De dioses y hombres comienza con el plano general de un amanecer sobre el que se perfilan los contornos de la cadena montañosa que se alza frente a Tibhirine. Situado a 100 kilómetros de Argel, sobre la ruta del Sur que conduce a Tamarrasset,

6 MONTERDE, J. E.: "Entre la crónica y la estilización", en *Cahiers du Cinema (España)*, nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 14.

7 QUINTANA, A., "De silencio y de humildad", en *Cahiers du Cinema (España)*, nº 41, Madrid, enero 2011, pág. 12.

pasando por Medea a 985 metros de altura, el invierno es rudo en este monasterio, pero un viento glacial suele disipar la bruma, mostrando el grandioso espectáculo de los contrafuertes del Atlas que desde el mismo pueden ser contemplados. Sobre ellos, en este primer plano con el que abre el film, se impresionan las palabras que conforman el Salmo 81 de la Biblia: "Yo os dije: ¡vosotros sois dioses, hijos del Altísimo, todos, pero como hombres moriréis y como cualquier príncipe todos caeréis!", unas palabras que introducen la muerte desde el inicio mismo.

La inmensidad del paisaje da paso, tras un corte de montaje, a un espacio interior de clausura: el angosto pasillo a lo largo del cual se sitúan las celdas de los monjes en las que dormían la noche que tuvo lugar el secuestro de los terroristas. Uno a uno van desfilando, de espaldas al espectador, mientras acuden a maitines, hacia el fondo de un espacio bañado por una luz tenebrista que, a partir de ahora, cobra un protagonismo esencial en determinados momentos del film. Esta, que sin duda hunde sus raíces en la pintura de Caravaggio y de Georges de La Tour, junto con la fijez a la frontalidad del encuadre que caracteriza a este plano, y a los, inmediatamente, posteriores a él, dan cuenta de cómo ambas texturas, la pictórica y la cinematográfica, se funden, ya desde el comienzo, en una suerte de diálogo a través del cual se inicia la entidad plástica de las imágenes que configuran la película de Beauvois.

Este diálogo intertextual nos obliga a referirnos a la diferenciación que establece Agustín Gómez entre los distintos tipos de intertextualidad que pueden darse en relación a la pintura y el cine. Según el autor, por un lado debemos hablar de *influencias* para referirnos al momento en que "los realizadores utilizan de manera inconsciente, involuntaria o de forma no pretendida una obra artística como valor expresivo en un film"⁸ y por otro, hemos de mencionar las *presencias* para hacer constar que "la relación intertextual siempre resulta más evidente cuando los dos textos se relacionan de una manera manifiesta (...) voluntaria"⁹. En el caso que nos ocupa cobra especial sentido el segundo de los términos utilizados por el autor para dar cuenta de las relaciones intertextuales que se dan cita en el mismo, puesto que consideramos que el universo plástico del film se basa precisamente en la *presencia* manifiesta de otros discursos, aunque no sea desdeñable en otras ocasiones el primero de ellos referido a las *influencias*.

Así, los monjes son mostrados en estos primeros planos como los protagonistas de diversos encuadres pictóricos, que la cámara cinematográfica crea introduciendo al espectador en el quehacer diario de esta congregación de monjes cistercienses trapenses, deteniéndose, de este modo, en la celebración de parte de la liturgia, o en las horas de estudio de los mismos [1]. Todo ello, presidido por el ambiente tenebrista al que anteriormente hemos hecho referencia, y por el estatismo interior de dichos encuadres, levemente alterado en ocasiones por los imperceptibles desplazamientos coreográficos que los monjes llevan a cabo mientras cantan la liturgia. Este momento está impregnado de una sobriedad extrema, a la que se añade la ausencia de cualquier

8 GÓMEZ GÓMEZ, A., "Referencias intertextuales: pintura y cine". En CANTOS, A. y PAREJO, N. (coords.): *Dramaturgias de la imagen y códigos audiovisuales*, Málaga, Centro de Arte Contemporáneo, 2005, pág. 36.

9 *Ibidem.*, págs. 40-41.



I. De Dioses y hombres (Xavier Beauvois, 2010).

tipo de acompañamiento instrumental y la absoluta soledad en que se celebra. De manera que, como dice Ángel Quintana, “en la primera parte, el relato se articula a partir de la contemplación de un mundo, y se centra después en el efecto de la amenaza”¹⁰.

Llegados a este punto, y con la intención de que se entienda con mayor precisión la importancia de estas labores, convendría señalar que el monacato cisterciense es un movimiento de renovación, tanto de la vida monástica como, sobre todo, del hombre mismo. Se trata, en efecto, de lograr que el hombre se despoje de lo viejo para hallar al hombre renovado: un programa evangélico que recoge ya el *Exordium parvum*, el primer documento cisterciense y la Carta de Caridad. Las virtudes del hombre nuevo no son pueriles innovaciones sino, esencialmente, volver a las raíces de la vida cristiana y, para el monje en concreto, a la estricta observancia de la regla benedictina.

En las Constituciones¹¹, actualmente en vigor y actualizadas, se recoge cómo los monasterios de monjes y monjas, seguidores de la observancia cisterciense, se extendieron más allá de la Europa occidental, y cómo la vida y trabajo de muchos de ellos creó un valioso patrimonio espiritual, que se encuentra reflejado de forma particular en sus escritos y en su canto, en su arquitectura y arte, e incluso en la sabia administración de sus propiedades.

Efectivamente, la película, que se constituye en un canto a la solidaridad, la tolerancia y la fraternidad entre los hombres, pone de manifiesto la importancia de la presencia de este pequeño monasterio como núcleo vital de una comunidad musulmana que convive desde hace muchos años con esta congregación de monjes, quienes, a su vez, participan de los acontecimientos sociales y religiosos, y de las decisiones que en el pueblo tienen lugar. Por eso, en un segundo momento, la cámara se ubica en el exterior del recinto religioso, describiendo el amanecer del pueblo que ha acogido en su seno a esta congregación cristiana: la materialidad de sus casas, sus calles y los propios habitantes; mientras, fuera de campo, se oyen los sonidos del despertar de las gentes humildes que habitan en Tibhirine [2]. Después, la cámara acompaña a uno de los hombres de este pequeño pueblo hasta desembocar con su movimiento en la cima de la montaña en la que se encuentra ubicado el monasterio cisterciense, que bañado

¹⁰ QUINTANA, A., *op. cit.*, pág. 12.

¹¹ *Constituciones de la Orden Cisterciense de la Estrecha Observancia*, Roma, 1990. Pueden leerse completas en <http://www.monasteriodelaoliva.eu/>

2. De Dioses y hombres.



por el sol y rodeado de árboles frondosos, parece estar cosiendo pasado y presente, en esa idea inicial de la reforma cisterciense en la que, según Juan M^a de la Torre [3]:

“Parece como si estuviéramos ante un renacimiento de la fontanal civilización europea, como si reviviera de alguna manera la *polis griega* en el seno de la sociedad feudal cuando cada hombre se sentía libre desarrollando en un ambiente adecuado sus mejores aptitudes. Nos hallamos ante una *nueva polis*, el monasterio cisterciense, que adopta una configuración religiosa, sociopolítica y geográfica, completamente nueva respecto al monasterio tradicional. Aquí no existen abadías y prioratos como en la institución cluniacense. Aquí hay iglesias, como decían ellos, esto es, *convocados* libremente para vivir y ocupar unos lugares en compromiso humano religioso y social, adoptando la forma simbólica de un pulpo”¹².

Pues bien, ese pulpo de vida interior y contemplativa, extiende sus tentáculos hacia el exterior del monasterio, que es mostrado a través de unas imágenes en las que destaca el realismo y la ternura como base de la convivencia entre dos culturas antagónicas y próximas a la vez¹³. Y como espacio intermedio entre ambos mundos, el patio, una antesala en la que la figura de la Virgen ocupa un papel primordial, puesto que Bernardo de Claraval, impulsor de la orden, promovió siempre la devoción a la Virgen María. Por eso, el film le dedica tres planos sostenidos que anticipan los acontecimientos que tendrán lugar a continuación. El primero de ellos bañado por la luz del sol, porque lo que se aproxima a continuación es la fiesta del pueblo musulmán que celebra la circuncisión de uno de sus hijos, una celebración a la que también asisten los monjes. En el segundo de los tres, cae la noche y sobre la figura de la Virgen se desliza el agua de lluvia, después de que los terroristas se hayan marchado y el Abad Christian llora a solas; el cielo también llora por lo que vendrá después. El tercero muestra a María cubierta por la nieve por la que desaparecerán los mártires antes de alcanzar su destino: la muerte; mientras tanto se oye la voz del

12 DE LA TORRE, J. M^a.: “Cister y Europa” [Online], puede leerse en: http://www.poblet.cat/ptw_files/cma/Content/Fundaci/_1_Ciclo__1_Jornada__Conferencia_JM_Torre__Cister_y_Europa.pdf

13 Subrayando esta idea la voz *over* del hermano Christian, quien va enumerando los títulos de los libros que aparecen en su escritorio, a cuya lectura recurre con frecuencia: “*Diálogos con Cristo, La regla de San Benito, El Corán, Las florecillas de San Francisco de Asís*”.



3. De Dioses y hombres.

Padre Christian leyendo él mismo la carta que, en un momento anterior del film, ha dejado sobre su escritorio, precisamente al lado de una imagen de la Virgen.

3. 1. INSEMINACIÓN PICTÓRICA EN DE DIOS Y HOMBRES.

La presencia de la pintura en el cine puede ser física y concreta, incluyendo en el fotograma la reproducción de algún lienzo famoso, o se puede hacer de la pintura el hilo argumental de un film, o incluso llegar a una referencia aún más explícita en el llamado *tableau vivant*. Según Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras:

“Uno de los modos en que la pintura está presente en el cine, uno de los más simples por su evidencia, pero el más complejo por su significado, es la presencia directa de cuadros. Mas allá de recoger en la pantalla rasgos de estilo de tal o cual pintor, o intentar reflejar una estética concreta, se trata aquí de llevar un cuadro a la pantalla. El cuadro puede aparecer de dos maneras: con objeto en sí mismo, formando parte del *atrezzo*, en cuyo caso se asume una clara función de reencuadre, o representado por los actores en el encuadre, es decir, como *tableau vivant*, lo que revela siempre una reflexión en torno a la representación visual”¹⁴.

Nos hemos referido con anterioridad al interés manifiesto de la película que nos ocupa por crear imágenes vinculadas a un determinado universo pictórico. Para ello, Beauvois, no solo recrea algunos textos pictóricos mediante el citado *tableau vivant*, sino que recurre a la representación dentro de la representación con la intención de establecer un símil que le permita al espectador extraer una idea. Pero también recoge en la pantalla determinados rasgos de estilo que nos lleva a pensar en una estética concreta. Sin embargo, el cineasta francés, lejos de caer en el “pictorialismo cinematográfico”, despliega todos los recursos que el cine le ofrece creando así, un discurso puramente cinematográfico que se ve preñado, a través de una inseminación constante, de su hermana, la pintura. El mismo cineasta declara:

14 ORTIZ, A. y PIQUERAS, M. J.: *La pintura en el cine*, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 165.

“Soy hijo de la crítica, tuve como profesores particulares a Jean Douchet y Serge Daney, fui ayudante de André Téchiné, así que tuve tiempo de forjarme una moral. He aprendido a respetar el cine, puesto que le debo todo, le debo estar aquí, ahora, escuchando las tórtolas en los campos normandos. Daney me decía: “No hagas imágenes, haz planos”. Eso me ayudó a despegar”¹⁵.

En esa idea apuntada por Beauvois, la película se construye desde el comienzo a base de planos que destilan olor y sabor pictórico. Los primeros de ellos, esos que se destinan a mostrar la vida contemplativa de los monjes, aparecen con una marcada influencia de la pintura tenebrista, porque a través de un determinado uso de la luz, el cineasta moldea



4. *Georges de la Tour: Magdalena penitente (1638-43).*

plásticamente las figuras representadas en el interior del encuadre, resaltando las partes más elocuentes y dejando el resto en penumbra (ver figura 1). De esta manera, el cineasta francés aprovecha el modo de hacer de George de La Tour quien, más influenciado por los tenebristas holandeses que por Caravaggio, opta por situar un foco de luz concreto, interior al propio cuadro -una vela, una antorcha, o cualquier otro tipo de luz artificial- con la intención de establecer las zonas de luces y sombras, y el juego de volúmenes que caracteriza a su obra. A este particular uso de la luz, que es retomado por Beauvois, cabe añadir el esquematismo al que son sometidos los personajes que pueblan el encuadre a través del punto de vista adoptado por la cámara, comparable, igualmente, al tratamiento que establece La Tour con las figuras que aparecen representadas en sus cuadros. Pensemos, por ejemplo, en algunas partes del cuerpo de la *Magdalena penitente* (1638-43), ejecutadas de manera que la figura se aproxima a la textura y el hieratismo de un maniquí [4].

Sin embargo, este tratamiento de la luz y la plasticidad del encuadre, asociado a la vida interior del convento y a la vida, igualmente interior, de cada uno de los monjes que lo habitan, sufre un quiebro en un momento determinante del film: ese en el que uno de los monjes, en la penumbra de su celda, pide a Dios que no lo

15 QUINTANA, A.: *op. cit.*, pág. 12.



5. *De Dioses y hombres.*

abandone. Entonces, el cineasta francés opta por emplear la luz de sótano o de bodega¹⁶ iluminando parte del rostro del representado, dejando en sombra el resto del encuadre. La luz esta vez procede de un lugar impreciso que queda fuera de cuadro, poniendo en práctica así el modo de hacer de Caravaggio. A este plano le suceden otros dos. En el primero de ellos este mismo hermano es mostrado de espaldas al espectador y de rodillas ante el altar, mientras una ventana que aparece a la izquierda del encuadre, deja traspasar la luz que ilumina la escena. Un corte de montaje trae consigo el segundo de estos planos, y con él un acortamiento de la escala y un cambio en el punto de vista. Ahora el protagonista es el haz de luz que penetra por el vano desde la esquina superior izquierda del encuadre y llena la figura del monje cuyo rostro, invadido por el sentimiento, permanece cabizbajo; una luz que, por un lado podríamos calificar de apta para representar la realidad física, y por otro, para encarnar lo divino, convirtiéndose así en una luz simbólica [5]. Con ella Beauvois capta el momento más dramático de la acción, ese en el que el hermano asume su destino, en la misma idea en que Caravaggio lo planteó en obras como *La vocación de San Mateo* (1599) [6]. En este lienzo, el pintor italiano representa un haz de luz, física y simbólica a la vez, que baña la composición en diagonal, subrayando así el componente dramático que tiene el instante mismo de la conversión del apóstol.

Pero la presencia de Caravaggio se explicita en el film en un momento posterior, ese en el que el hermano Luc, el médico de la congregación, escribe sus meditaciones sobre la situación a la que se han visto abocados él y sus compañeros. El monje es mostrado en un plano en el que podemos apreciar su rostro en plano detalle, y al fondo del mismo, desenfocado, aparece una copia del *Cristo atado a la columna* (1606-7) del pintor italiano [7]. Al mismo tiempo, la voz en off del hermano, hace al espectador partícipe de los pensamientos de este. Una cita de Pascal: “Los hombres nunca comenten el mal más plena y alegremente que cuando lo hacen por convicciones religiosas”, es el inicio de un monólogo interior en el que el anciano llega a la conclusión de que la pobreza, el fracaso y la muerte, el martirio en definitiva, es el camino que conduce hasta Dios; un martirio que subyace, presente en el encuadre, en la pintura que representa parte del castigo al que fue sometido Cristo, sufrimiento, además, con el que Caravaggio se identificaba en su etapa de exilio y que anticipa

¹⁶ Se utiliza este término en referencia al modo de iluminación caravaggiesca.

el de los monjes que van a morir en manos de asesinos, al igual que el Redentor. Por eso, seguidamente se produce un corte de montaje que trae consigo un nuevo plano, y con él un detalle de la pintura de Caravaggio: un detalle en el que aparece el rostro de Cristo manifestando el dolor por los azotes recibidos, y el torso desnudo al servicio de los dos esbirros que infringen el castigo. El plano permanece fijo hasta recoger en su interior la cabeza del hermano Luc quien, después de haber entrado por la derecha del encuadre, posa su cabeza sobre el cuerpo de Cristo [8], en una suerte de unión plástica, de fusión de texturas, la pictórica y la cinematográfica, en la que el anciano



6. Caravaggio: *La vocación de San Mateo* (1599).

parece recibir también los azotes destinados a su Dios, quien también fue hombre, un Dios y un hombre en cuyo cuerpo, lo vemos en el siguiente plano de escala aún más corta, ahora el anciano busca consuelo para lo que está por llegar.

Pues bien, dentro de esta encrucijada de *influencias* y *presencias* tenebristas que se dan cita en *De dioses y hombres*, no podemos dejar de mencionar la influencia de otro de los grandes pintores del S. XVII en cuya obra repercute también la del maestro Caravaggio. Nos estamos refiriendo a Zurbarán, uno de los máximos representantes del naturalismo tenebrista en el Barroco español. Pensemos en los momentos en los que esta congregación de monjes cistercienses se reúnen en el refectorio para tomar sus alimentos, en los que no cabe por más que pensar en obras como *San Hugo en el refectorio* (1630-35). Sin embargo, basta solo con ver a los monjes y sus atuendos para pensar, no solo en la pintura de Zurbarán, sino en algunos de sus seguidores como el fotógrafo español Ortíz Echagüe¹⁷. Beauvois, al igual que sus antecesores, explora en la urdimbre de las telas, desplegando una escenografía ritual que pone en marcha mediante unas imágenes que representan el momento en que los monjes descuelgan y se introducen en la cogulla blanca que los distingue de los benedictinos, pero también por medio del sonido provocado por el roce de sus cuerpos y el propio hábito momentos antes de iniciar la liturgia [9]. El cineasta francés, subraya el protagonismo de estos hábitos, al igual que lo hicieran Zurbarán y Ortíz de Echagüe, a través del contraste

17 En su obra *La España mística*, el fotógrafo español describe el hábito de los monjes como el "motivo de las más bellas creaciones de nuestros pintores y escultores religiosos desde los tiempos en que estos cincelaban los relieves de las estilizadas figuras de los monjes yacentes, que pueden contemplarse en las losas sepulcrales del monasterio de Poblet (Tarragona)". En GONZÁLEZ, M.: *José Ortíz Echagüe*, Madrid, Fondo fotográfico Universidad de Navarra-Fundación Universitaria de Navarra-VEGAP, 2007, pág. 37.



7. *De Dioses y hombres.*



8. *De Dioses y hombres.*

de sus pliegues y el sonido que estos provocan, por encima de quienes los llevan, confrontando mediante este gesto lo humano y lo sagrado.

Pero la *presencia* pictórica en la película de Beauvois no termina aquí. El cineasta echa mano del *tableau vivant* en una de las citas más llamativas y también más evidentes del film: aquella que trae consigo la presencia de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1474) de Andrea Mantegna [10]. Es bien conocida la revolución artística que supuso en la época este óleo sobre tabla del pintor italiano. A partir de un violentísimo escorzo, y haciendo un uso magistral de la perspectiva, Mantegna consigue que la muerte se abalance hacia los espectadores a través de la figura de Cristo: de sus llagas, de su vientre hundido y del patetismo de su rostro, provocando casi una agresión en aquellos que contemplan la parte más humana de Cristo y el dolor de su Madre y su discípulo Juan, el amado. Sin embargo, este *tableau vivant* que tiene lugar en *De dioses y hombres*, está protagonizado por aquel que representa la muerte para “estos hombres de Dios”, para la congregación de monjes que habitan en Thibirine. Efectivamente Beauvois imita al detalle el punto de vista inaugurado por el pintor italiano y la ejecución de la figura, despojando, eso sí, a esta nueva composición, de las imágenes de María y San Juan. “Son los encuadres más bellos que existen [dice el cineasta francés], ¿por qué hacerlo peor? Y además, me divertía poner a un islamita en el lugar de Cristo (...)”¹⁸ [11]. No obstante, más allá del gesto divertido de Beauvois, y del parangón iconográfico que podemos establecer

18 TESSÉ, J. P.: *op. cit.*, pág. 16.

9. De Dioses y hombres.



10. Andrea Mantegna: Lamentación sobre el Cristo muerto (1474).

entre una y otra imagen, la pictórica y la cinematográfica, la figura del islamita herido sustituyendo a Cristo, supone para el espectador una perversión que recalca en el ámbito de lo punzante, y por tanto de la agresión, alcanzado así ambos artistas un mismo resultado. Y para aquellos que este gesto perverso y trasgresor pueda haber pasado desapercibido, tras un corte de montaje, aparece un plano detalle del costado del terrorista en el que podemos observar los agujeros de bala que le han ocasionado casi la muerte, dos heridas que siguen insistiendo en la misma idea anotada con anterioridad. Esta vez,

el cineasta francés recurre a la escultura, más concretamente a la imaginería, y como si de un *Cristo yacente* de Gregorio Fernández se tratara, muestra una visión descarnada de las llagas del terrorista que llevan al espectador hasta el costado de Cristo cruentamente lacerado, despertando así la piedad a través del imaginario colectivo de un pueblo familiarizado con estos motivos expresionistas [12].

3. 2. CINE MÁS CINE.

En este proceso de transtextualidad y transversalidad que tiene lugar en *De dioses y hombres* no podemos dejar de referirnos a la presencia y el protagonismo que en el film se concede a otros textos cinematográficos. Y es que, la película de Beauvois, incorpora a su discurso fílmico otros, que procedentes del propio cine reelabora e, igual que hiciera con la pintura o la escultura, transgrede. Es lo que José Antonio Pérez



11. *De Dioses y hombres.*



12. *De Dioses y hombres.*

Bowie ha definido como *resemantización de imágenes de archivo*, refiriéndose a:

“La manipulación a que son sometidas imágenes filmadas en una época anterior con el objetivo de dotarlas de un nuevo sentido o de leerlas a la luz de un nuevo contexto lo que confiere su carácter transgresor a este tipo de prácticas cinematográficas”¹⁹.

En este sentido adquiere especial relevancia el plano del terrorista islámico como intertexto del *Cristo muerto* de Mantegna. Y es que, esta imagen actúa en el film como un elemento bisagra entre la pintura y el propio cine, ya que, el óleo del pintor italiano funciona como intertexto, igualmente, en un film de Pier Paolo Pasolini titulado *Mamma Roma* (1962) en el que se articula una transgresión parecida a la que tiene lugar en *De dioses y hombres*.

Tal y como afirma Jesús González Requena: “En el tramo final de su film, Pasolini realiza una precisa y explícita referencia al *Cristo muerto* de Mantegna”²⁰. Sin embargo, como bien dice este autor, la figura de Cristo es sustituida en la película del cineasta italiano por un adolescente del arrabal romano hijo de una prostituta apodada Mamma Roma, que es arrestado tras cometer un robo y ser tomado por loco [13]. Es decir, Pasolini convierte un objeto de la realidad, el cuadro de Mantegna, en significante cinematográfico componiendo una imagen que ya no es un signo natural,

19 PÉREZ BOWIE, J. A.: *Leer el cine*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, pág. 149.

20 GONZÁLEZ REQUENA, J.: “Amor y Horror”, en *Trama y Fondo*, nº 28, Valladolid, 2010, pág. 46.



13. *Mamma Roma* (Pier Paolo Pasolini, 1962).

sino otro de naturaleza representativa, a través del cual el cuadro adquiere un nuevo sentido. Porque “el cine para Pasolini, se presenta como una práctica significativa más, esta ejecutada en concreto sobre un material de índole audiovisual en el que se moldea un lenguaje cinematográfico espacio-temporal, figurativo y viviente”²¹. De esta forma, la imagen creada por Beauvois a partir de la pintura de Mantegna, nos traslada al texto originario en cuanto a la iconografía planteada, pero también al de Pasolini, en la medida en que los dos suponen una transformación o relectura perversa de la raíz de ambos: el óleo quattrocentista del pintor italiano²².

Pues bien, en este juego de transformaciones, hemos de recalcar en la secuencia culmen del film, el momento en que tiene lugar la última cena de los monjes. Una secuencia en la que la palabra es sustituida por la música, en concreto por *El lago de los cisnes* (Tchaikovski, 1877). El hermano Luc acciona el *play* de un viejo radiocassette y reparte el vino entre sus compañeros, vino que metaforiza la sangre del propio Cristo. El espíritu de los monjes parece elevarse por momentos y la apoteosis de la escena es subrayada por el uso de panorámicas y distintos cortes de montaje que van dejando paso a planos, de escala cada vez más corta, ocupados por los rostros de los monjes en los que la cámara penetra hasta escudriñar en las diferentes texturas y la materialidad de cada uno de ellos: en sus ojos bañados en lágrimas, tristes y alegres al mismo tiempo; en las arrugas propias de la edad y en los pliegues de su piel, surgidos por la sonrisa o el temblor de unos labios que no saben si extenderse por la alegría o encogerse por el arrebató. Poco a poco, a través de primerísimos planos, se va perdiendo toda referencia espacial, hasta ser sustituida

21 Recogido en: PÉREZ BOWIE, J. A.: *op. cit.*, pág. 17.

22 En un momento posterior del film, ese es el que el hermano Christian es llamado por el ejército para que reconozca el cadáver del terrorista, se insiste en esta idea. El cadáver ya aparece cubierto con una sábana, en un escorzo muy parecido al que plantea Mantegna, pero ahora está más próximo a la figura del maquis de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) que también aparece muerto, en la misma sala donde se proyectan las películas que llegan al pueblo, y que habrá de ser reconocido por Fernando, el protagonista del film.



14. *De Dioses y hombres.*

por un exceso de carnalidad, una carnalidad mística que rebosa bondad [14]. El mismo Beauvois afirma: “Sabía que iba a hacer esta escena, así que no tenía sentido malgastar mis objetivos, no iba a hacer primeros planos parecidos antes de llegar a ella”²³.

Es así como, el protagonismo concedido por el cineasta francés a la acción de la cámara en favor de mostrar la materialidad carnal y penetrar en la psicología de los personajes en el momento



15. *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodor Dreyer, 1928).

álgido del film, nos lleva a pensar de nuevo en el carácter intertextual que se da en el discurso beauvoisiano, porque este mismo recurso sería utilizado algunos años antes por Carl Theodor Dreyer en *La pasión de Juana de Arco* (1928). Efectivamente, Bazin describe cómo el cineasta danés utiliza sistemáticamente los primeros planos –o planos fluyentes según el propio Dreyer²⁴- y los ángulos extraños para pervertir el espacio recurriendo constantemente a la expresión humana [15]:

“Allí no tiene importancia [dice Bazin] que los actores actúen bien; en revancha, la verruga del Obispo Cauchon o las manchas vinosas de Jean d’Yd son parte integrante de la acción. En este drama visto al microscopio, la naturaleza entera palpita en cada poro de la piel. El desplazamiento de una arruga, el pellizcarse un labio con los movimientos sísmicos y las mareas, el flujo y el reflujo de esta geografía humana”²⁵.

23 TESSÉ, J. P.: *op. cit.*, pág. 16.

24 En DELEUZE, G., *La imagen movimiento*, Barcelona, Paidós, 2000, pág. 158.

25 BAZIN, A.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2000, pág. 187.

Gille Deleuze, por su parte, afirma que Dreyer "pone al espacio de dos dimensiones en relación inmediata con el afecto, con una cuarta y quinta dimensiones, Tiempo y Espíritu"²⁶. De este modo, el film de Beauvois pone de manifiesto la idea señalada ya por Roberto Equisoain de que:

"*La pasión de Juana de Arco* no es solamente un film, sino que se ha convertido en un icono que escapa a las limitaciones de la propia película, que ha pasado a formar parte de la imaginería cultural del cine; la película se encuentra en una red de referencias religiosas, históricas, culturales y mediáticas"²⁷.

Por eso, el cineasta francés se basa en el texto dreyeriano, para expresar una experiencia espiritual pura que es transmitida a través de los rostros de los monjes. Hemos de tener en cuenta, tal y como afirma Roberto Equiosain que:

"El gran tema de Dreyer en su filmografía es la cuestión religiosa, la espiritualidad y especialmente la fe. Su preocupación fundamental es la búsqueda del significado de fe, de una experiencia religiosa no racional (...) Juana así representa la intuición y la fe, frente a los jueces, quienes encarnan la ley"²⁸.

También Beauvois se embarca con esta secuencia en la búsqueda de una experiencia religiosa no racional. Sin embargo, la transgresión del discurso del cineasta francés con respecto al del cineasta danés, reside en que los ejecutores de Dreyer ocupan en *De dioses y hombres* el lugar reservado en *La pasión de Juana de Arco* a la joven Juana, de manera que los verdugos se convierten en víctimas de la crueldad y la irracionalidad. Es decir, que Beauvois vuelve a invertir el mensaje que encierra el texto originario, tal y como hiciera con el *Cristo muerto* de Mantegna en relación a la figura del terrorista islámico, redimiendo de esta forma a los monjes inquisidores de Dreyer mediante una reencarnación visual de los mismos en los hermanos del monasterio de Thibirine.

4. LA URDIMBRE SONORA.

En este abanico de texturas que configura el entramado plástico de *De dioses y hombres*, no podemos olvidarnos de la urdimbre que va tejiendo la componente sonora del film. En la película que nos ocupa, el sonido no se supedita en ningún caso a la imagen, de manera que ambos cobran un protagonismo fundamental. Desde el

26 DELEUZE, G.: *op. cit.*, pág. 158.

27 EQUIOSAIN, R.: "Juana, Dreyer y yo", en PÉREZ BOWIE, J. A. (ed.), *Reescrituras fílmicas: Nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2010, pág. 353.

28 *Ibidem*, pág. 353.

comienzo, la película plantea una completa interacción entre ambos, registrando todos los sonidos ambiente del universo fílmico en el que se desarrolla la historia: ruidos, diálogos, música y silencios²⁹. Por el contexto en el que tiene lugar la acción y la particularidad de los protagonistas, estos dos últimos cobran una especial relevancia, sin dejar de interactuar, como veremos, en determinados momentos del film, con los otros dos. En todo caso, lo que sí conviene dejar claro es que el sonido que aparece en la película de Beauvois es casi siempre interior a la diégesis³⁰.

Teniendo en cuenta que los protagonistas de *De dioses y hombres* son monjes cistercienses trapenses, convendría señalar que junto con el conocimiento de los textos sagrados, tarea en la que Esteban Harding se empeñó especialmente, los himnos gregorianos son la base en la que se fundamenta la liturgia que se lleva a cabo en la orden del Cister, cuya máxima, propuesta por San Benito es: *Ora et labora*. Prueba de ello es la carta que el hermano Esteban escribe a los miembros de la orden:

“Hacemos saber a los hijos de la santa Iglesia que estos himnos, ciertamente compuestos por el bienaventurado obispo Ambrosio, fueron tomados por orden nuestra de la iglesia de Milán, donde se cantan, para cantarlos aquí, en el Nuevo Monasterio. De común acuerdo con nuestros hermanos, decretamos que en adelante sean estos los únicos himnos que cantemos, nosotros y nuestros sucesores. Pues son estos himnos ambrosianos los que nuestro padre y maestro, san Benito, manda en su Regla sean cantados. Con esa misma fidelidad nos hemos propuesto llevarlo a cabo en este lugar. Y así, por la autoridad de Dios y nuestra, os pedimos que jamás, obrando con ligereza, cambiéis o suprimáis algo de la integridad de la Regla que veis establecida y observada en este lugar, no sin poco esfuerzo por nuestra parte. Más bien mostraos amantes, imitadores y propagadores del santo propósito de nuestro Padre, conservando estos himnos con toda fidelidad”³¹.

Partiendo de esta idea, Beauvois otorga especial relevancia, en su interés por mostrar la vida contemplativa de la congregación de Thibirine -que contrasta o se suma a la labor del trabajo diario-a los momentos cantados de la liturgia, subrayando así la importancia que San Benito confiere a la misma y que queda manifiesta en las siguientes palabras:

29 Hemos de aclarar que la ausencia total de cualquier sonido, es muy rara de encontrar en cine. En el mundo en el que vivimos el silencio absoluto no existe, a no ser que nos aislemos en un recinto vacío y hermético, siempre hay sonidos ambientes provenientes de infinidad de aparatos o de la propia naturaleza. Por eso, cuando hablamos en este caso de silencios, nos referimos a la ausencia de la palabra.

30 Solo en una ocasión se produce una especie de encabalgamiento sonoro que da lugar a una situación ambigua, desde el punto de vista del sonido: en el momento en que el hermano Christian va a visitar al hermano Luc a su celda, y mientras se oyen las voces de los hermanos que un instante antes habían aparecido cantando la liturgia. Y también, posteriormente, en el momento en que el hermano Christian medita fuera del convento, en plena naturaleza, podemos oír los salmos cantados por sus compañeros.

31 Recogido en: PRENSA VILLEGAS, L.: “Los trovadores del claustro: el cister y la cartuja”, *CS/C*, págs. 168-169, <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/34/09prensa.pdf>

“No alarguemos demasiado la salmodia, cantemos en un tono rotundo, con una voz llena de vida. Entonemos al unísono la primera y segunda mitad del verso y también al unísono terminémoslo. Que nadie sostenga la nota final, sino que la deje rápidamente. Después del metrum [la pausa en el punto medio] hagamos una buena pausa. Que nadie empiece antes que los demás ni se agarre a la nota final. Cantemos unidos, siempre en pausa unísona, siempre escuchando a los otros (...)”³².

Es precisamente en estos momentos donde los silencios que se articulan entre las voces de los monjes, propios de la liturgia, se acusan más. Pero estas voces y estos silencios también funcionan como contraste con respecto a otros sonidos que aparecen en el film y que se sitúan fuera de la vida del monasterio. Recordemos el momento en que se produce la celebración de la circuncisión. De la vida contemplativa y laboriosa que encierra este espacio sagrado y sus leyes, el film pasa a mostrar la expresividad de un pueblo, igualmente religioso, que comparte con los monjes sus ritos y sus costumbres, precedidas, también, por los cánticos, las palmas, las panderetas y el color de las distintas voces que se suman a la fiesta.

Sin embargo, ese contraste, desde el punto de vista sonoro, aún está por llegar. Aunque bien es verdad, que determinados momentos del film se convierten en senderos que llevan hasta él. Pensemos sino en la secuencia en la que uno de los hermanos fotocopia las partituras de los cantos litúrgicos. La cámara muestra en plano detalle el papel con las notas musicales que componen los salmos, y un corte de montaje posterior trae consigo otro plano en cuyo interior aparece un televisor que recoge las imágenes desoladoras que muestran los estragos producidos por uno de los atentados terroristas que están teniendo lugar en Argelia. De esta forma, la secuencia aún visualmente dos niveles de expresión, por un lado el icónico y por otro el sonoro, que en lugar de ser escuchado está siendo visualizado.

Pero esta escena solo hemos de verla como la antesala de lo que está por llegar. Y es que, si desde el punto de vista visual la secuencia culmen, como decíamos con anterioridad, es aquella en la que los monjes sufren esa experiencia religiosa irracional ya descrita en este trabajo, desde el punto de vista sonoro, el momento álgido del film se inscribe unos minutos antes, justo después de que el hermano Luc busque refugio en el cuerpo castigado del Cristo de Caravaggio. Entonces, el sonido ensordecedor de la hélice de un helicóptero y la mirada enunciativa de la cámara dan cuenta de las armas que amenazan a los monjes de Thibirine: la bota de un guerrillero o militar y parte del cañón de una ametralladora. Tras una panorámica se produjo un corte de montaje que traslada al espectador al interior de la capilla donde se encuentran los monjes que son interrumpidos en su oración por el ruido amenazante del helicóptero.

Pero la particularidad de la secuencia, en lo que al sonido se refiere, es que el espectador escucha en todo momento lo mismo que los protagonistas que aparecen en cada uno de los planos que integran la escena. Es decir que, igual que hablamos

32 *Ibidem.* pág. 171.



16. *De Dioses y hombres.*

de una mirada enunciativa o subjetiva refiriéndonos al punto de vista adoptado por la cámara, habríamos de referirnos aquí a un momento sonoro enunciativo y subjetivo para poder dar cuenta de la puesta en forma que con respecto al sonido tiene lugar en dicha secuencia. De esta forma, el espectador se sumerge en los distintos espacios que aparecen en la misma a través del uso del plano/contraplano visual y sonoro. De tal manera que escucha de cerca el sonido aterrador del helicóptero, pero también puede ubicarse dentro de la capilla y oír desde allí los cantos de amor y alabanzas a Dios con los que los monjes deciden combatir el miedo y el horror. Sin embargo, hay un momento en que, tras otro corte de montaje, la cámara se sitúa fuera de ambos espacios, en el exterior, mostrando a la izquierda del encuadre el helicóptero y a la derecha del mismo el monasterio, mientras el ruido de la hélice y el canto gregoriano, se funden, al igual que lo hacen plásticamente la superficie visual y la sonora [16]. El ruido y la música se batan en duelo hasta que el primero concede una tregua a la segunda y emprende la retirada.

Después de este duro combate, *El lago de los cisnes* se convierte en la trasposición sonora del espíritu. Es el medio por el cual el alma de los monjes de Thibirine alcanza el horizonte infinito, un horizonte por el que los cuerpos de los mártires se pierden sin dejar rastro. Hasta sus huellas son borradas del paisaje nevado que casi funde en blanco el último plano con el que concluye el film.