

Cid, Adriana C.

Lo sagrado más allá de la desacralización; el curioso fenómeno de un documental alemán

III Jornadas : Diálogos entre Literatura, Estética y Teología

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

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

Cómo citar el documento:

Cid, Adriana C. "Lo sagrado más allá de la desacralización; el curioso fenómeno de un documental alemán." Ponencia presentada en las Jornadas Diálogos entre Literatura, Estética y Teología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2007. [Fecha de consulta]

<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/lo-sagrado-mas-alla.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

Lo sagrado más allá de la desacralización; el curioso fenómeno de un documental alemán

Adriana C. Cid
UCA / USAL

“Estábamos siempre atareados en cosas urgentes e insignificantes, y el resultado era insustancial. ¿Habríamos juzgado erróneamente toda nuestra existencia? ¿Habríamos fundado nuestra vida en falsas premisas? Y en particular, esa sociedad nuestra, ese punto de apoyo aparentemente tan firme de actividad mundana, ¿no sería quizá sólo un débil torbellino de contenida y complaciente domesticidad, que giraba inútilmente en la superficie del gran río y que en sí mismo carecía de profundidad, de significado?”
Olaf Stapledon, *El hacedor de estrellas*

En un ensayo relativamente reciente, Francisco García Bazán aborda una aparente contradicción que observa en la cultura de nuestro tiempo: la paradójica simultaneidad de ausencia y presencia de lo sagrado. El estudioso explica de la siguiente manera esta característica de la postmodernidad: “Ausencia de lo sagrado por relajación o debilitamiento de sus muestras en Occidente. [...] Presencia de lo sagrado, que se impone por propia gravitación, [...] puesto que la disponibilidad humana no ha debilitado su connatural veneración ante el misterio del cosmos. [...] Aunque lo compriman causas externas, lo sacro siempre desborda bajo formas imprevistas e inéditas.” (García Bazán: 2001,13-14)

Precisamente una de estas modalidades imprevistas de desborde de lo sagrado tuvo lugar – a mi entender - en Alemania y en general en Europa, con el estreno de la película documental *Die grosse Stille*, comercializada en España como *El gran silencio*, y que aún no ha llegado a nuestros cines. Proyectada y dirigida por el realizador alemán Philip Gröning y filmada en Francia, en un monasterio cartujo de monjes de clausura, tuvo una enorme e inesperada repercusión en su país de origen, hasta el punto de convertirse en el film de mayor concurrencia de público de la temporada 2005, superando incluso en número de espectadores al exitoso *Harry Potter*. También en España se registró una recepción similar.

Indagar las causas de tal fenómeno excede el marco del presente trabajo.¹ Propongo en cambio, un acercamiento a esta película a la luz del tema de las Jornadas: ¿Cómo se halla

configurado este peculiar lenguaje sobre Dios, que ha logrado interpelar y conmover a espectadores del siglo XXI, acostumbrados por cierto, al visionado del modelo que ofrece Hollywood?

Plano detalle sobre el documental: un género en transformación

Sorprende en primer lugar que un film tan convocante se encuadre dentro del género documental, formato que ocupa una situación periférica frente a la posición quasi hegemónica del relato fílmico de ficción.

En sus inicios y durante la primera mitad del siglo XX, el documental va conformando su identidad en contraposición a la vanguardia, la otra corriente marginal dentro del ámbito cinematográfico. Mientras el cine directo - otra denominación del género - se presenta "como guardián de la pureza realista" y "como la vertiente cinematográfica del objetivismo científico", la vanguardia defiende su posición de "detentadora de una utopía estética" y se ubica en líneas de pensamiento más ligadas a la intuición que a la razón (Català: 2005, 117-118).

Sin embargo las dos modalidades - sin perder nunca su condición periférica - evolucionan, hasta que, promediando el siglo XX, abandonan sus posiciones antagónicas y acaban confundiendo sus fronteras inscribiéndose ambos, documental y vanguardia, en la vertiente experimental del cine (Weinrichter: 2005, 43-44).²

Por otra parte, en el documental de las últimas décadas del siglo XX surge una doble dinámica, consistente en vincular la interrogación de la realidad, implícita en el género, con la interrogación a sí mismo del propio realizador.³ Jean Breschand explica así esta transformación:

El documental se quiere campo de pruebas de una inquietud en movimiento. Inquietud relativa tanto al estado del mundo como al modo en el que el cineasta se inscribe, se encuentra o no se encuentra en él. Liberado de toda obligación, asume la simple condición de ser como cualquier otro. No habla desde arriba, sino al hilo del plano. Se sumerge en el espíritu de su tiempo y filma el instante en su temblor. Este movimiento hacia el mundo debe siempre recomenzar de nuevo, y se encarna siempre en figuraciones nuevas. (Breschand: 2004, 67)

Esta nueva modalidad, más subjetiva y experimental, con menos pretensiones de cientificismo y mayor preocupación estética, que admite la inclusión más o menos explícita de las búsquedas del realizador, recibe la denominación de neodocumental.

Mientras el documental tradicional se cubre de un barniz de objetividad y espíritu distante de investigación, el neodocumental no rehuye incorporar el yo del cineasta. Luc Moullet y Michael Moore, realizadores de documentales, coinciden en su postura: "El cineasta no es externo a aquello que filma, está implicado en cuerpo y alma en su búsqueda, se convierte en el revelador de las fisuras y los conflictos que atraviesan el mundo y los hombres." (Moullet / Moore: 2004, 88)

Desde sus primeras manifestaciones de marcado cuño político hasta formas más recientes como aquéllas en las que se exploran culturas lejanas para indagar la propia, y aun la propia interioridad, el neodocumental asume la función de cuestionamiento y deconstrucción del mundo cotidiano conocido. Afirma al respecto Jean Breschand:

El cine directo es, antes que nada, la afirmación de una copresencia del cineasta con lo que filma. Pero no una fusión. [...] Ese lugar es como un punto ciego. [...] Ese punto ciego es, precisamente, el del encuentro entre dos mundos heterogéneos. [...] En su ir al encuentro de los otros, sean próximos o lejanos, esta manera de trabajar tiene por objeto cuestionar el lugar que cada uno de nosotros ocupa en el mundo;

aspira a deconstruir sus evidencias, a desplegar lo que en él haya de inesperado. (Breschand: 2004, 32-34)

Estas tendencias novedosas se articulan en un formato que necesariamente difiere del convencional expositivo. Surge así la variante que Bill Nichols ha denominado observacional.⁴ Si una nota saliente del documental tradicional es la voz *over*, el documental observacional renuncia casi por completo a ella y apela a la fuerza e inmediatez del “ojo-cámara”. Josetxo Cerdán explica algunas de las ventajas de esta modalidad: “El modo observacional encuentra un claro acomodo como ideal frente al exceso de argumentación que supone el modo expositivo” (Cerdán: 2005, 369).

Las variaciones que el género ha sufrido en su formato e intencionalidad encuentran también su correlato en la recepción. Si bien el documental – dada su esencia misma – mantiene su condición para-industrial y periférica, actualmente ha llegado a las salas comerciales y cuenta con un público afín.⁵ Reflexiona la estudiosa española María Luisa Ortega:

El cine documental se ha reinventado a sí mismo en diversas ocasiones a lo largo de su historia, como lo hace toda tradición, y significativamente, aun cuando el término documental ha sido siempre molesto, conflictivo e incluso odiado, sigue siendo, a falta de otro mejor, la etiqueta para designar polimorfos discursos audiovisuales sobre lo real, y goza de un predicamento y una vitalidad inesperados en los últimos tiempos para concitar tanto la reflexión teórica como espacios de producción y visibilidad. (Ortega: 2005, 186-187)

El film de Gröning no es ajeno a las particularidades hasta aquí descritas y sin embargo, las trasciende. Fue presentado en el “Festival de Venecia” bajo la categoría de cine experimental, pero la exquisitez de su fotografía y la originalidad del planteo y del tratamiento del tema no tienen su origen en primera instancia en

una búsqueda formal. Asimismo este documental se aparta del tradicional modo expositivo para inscribirse en la actual estética observacional, pero amplía sus márgenes y orilla, respetuosa y osadamente, lo contemplativo. Responde en fin, a la esencia del neodocumental, pero ostenta una impronta absolutamente propia.

Espacio que deviene monasterio: del *chrónos* al *kairós*

Cuando Philip Gröning evoca la génesis de *El gran silencio*, refiere que transcurrieron quince años desde el momento en que, con la visita a un monasterio cartujo, se despertó en él el deseo de filmar allí un documental sobre la vida de los monjes. Por aquel entonces - corría el año 1984 -, los cartujos consideraron que no era llegado el tiempo y convinieron en que lo llamarían cuando estimaran que era oportuno. Un día de 1999, Gröning recibe la ya casi inesperada llamada telefónica de un monje, para comunicarle que se le otorgaba el permiso en el caso de que persistiera su interés. El cineasta responde que sí sin dudarlo y revisa luego sus antiguas anotaciones para el proyecto. Comprueba entonces que no sólo su entusiasmo, sino también los lineamientos esenciales y el primer plan de trabajo continuaban intactos.

Al conceder la autorización para el rodaje, los cartujos impusieron mínimas, pero estrictas condiciones: que no se agregaran a la película música, iluminación ni comentarios adicionales y que se prescindiera de un equipo humano técnico de filmación, ya que sólo a Gröning se le reservaba el derecho de acceso al monasterio. Por otra parte, el realizador no sólo podía, sino que debía compartir la vida monástica por el tiempo que durara su trabajo.

Estas cláusulas, que podrían haber parecido excesivamente ascéticas y restrictivas a otro artista, no fueron percibidas como limitación por el director alemán, ya que – según él mismo confiesa – coincidían plenamente con su plan originario de trabajo.⁶

Aproximadamente seis meses convive Gröning con los monjes en el monasterio *La Grande Chartreuse*, enclavado en los Alpes franceses, cerca de Grenoble, y al igual que ellos, duerme en una celda y organiza su día al ritmo de la liturgia y de la regla de San Bruno. Cuando el cineasta reflexiona hoy sobre la génesis de su documental de casi tres horas de duración, se pregunta: “¿Cómo es posible hacer una película que se vuelva ella misma monasterio, antes que narrar sobre el monasterio? ¿Cómo es posible? Hasta el día de hoy no sé cómo es posible. Sólo sé *que* es posible. Que de pronto, esta película cobró forma, devino monasterio, espacio, y no narración.”⁷

En este proceso por el que el monasterio va expandiéndose, cobrando forma, acrecentándose y abarcando todos los espacios, se percibe la instauración decidida de lo sagrado. Sin perder su dimensión física, la realidad permite vislumbrar una supra-realidad que la trasciende y que le otorga a la vez su misma condición de ser. Asimismo mediante el ritmo y la repetición, lo cotidiano se vuelve ritual y el *chrónos* da paso al *kairós*.

Todo un mundo – el de la realidad ordinaria - se deconstruye en el singular montaje de este film, y con cada plano, con cada encuadre, con cada prolongado periodo de silencio, se configuran en la pantalla un tiempo y un espacio que adquieren dimensión de eternidad.

Viaje, ritmo y epifanía

Continuando con la reflexión sobre su trabajo y el objeto de su documental, Gröning constata que “un film sobre *La Grande Chartreuse* es un viaje a un mundo distinto”. Y se pregunta, abriéndonos también a nosotros al interrogante: “¿Qué es una oración? ¿Qué es un monasterio? Y: ¿qué es un ser humano?”⁸ Queda aquí explícito, el sentido último de su preocupación: la esencia del ser humano, el significado de la vida.⁹

Desde su lugar privilegiado de observador y partícipe de la vida monacal, el director alemán capta con singular fuerza – según él mismo relata – una nota esencial de *La Grande Chartreuse*: la alternancia rítmica entre el plano meramente físico del mundo y el repliegue del mismo. Su búsqueda artística se orienta entonces – en mi opinión – a recrear en el relato fílmico, ese ritmo intrínseco de La Cartuja. Apela para ello a diversos recursos.

La banda sonora asume carácter protagónico desde el título mismo, ya que éste se halla vinculado con el plano auditivo, aunque sea por la referencia explícita a la ausencia de sonido. A un mundo signado por la contaminación sonora, este documental opone un contra-mundo de silencio, oración y sonidos genuinos, sin estridencias.

En el relato, el diálogo falta casi por completo. El plano físico de lo acústico está constituido entonces, por el ruido de los pasos de un monje, de unas tijeras que cortan un paño o de unas gotas de lluvia al caer. En armónico contrapunto con esos ruidos casi tangibles, la solemne monocordia del canto litúrgico, el tañido de

campanas, la oración de los cartujos, configuran una supra-realidad que es epifanía de lo trascendente. Pero acaso la nota más sublime del plano acústico esté dada por el “gran silencio”, que domina el film y desde cuyo seno emergen todos los demás sonidos para subrayarlo. Desde el comienzo mismo de la película con los créditos iniciales, el silencio vuelve una y otra vez, rítmico, insistente, inmenso, y se prolonga por espacio de largos minutos hasta envolver con su densidad al espectador. También él remite a una realidad que no es física.

A esta banda sonora de inusual sobriedad, sin ningún elemento extradiegético, corresponde una banda visual configurada igualmente en un ritmo binario que se presenta en diversas modalidades: los momentos de meditación y oración se alternan con los momentos de trabajo; el adentro del monasterio, con el afuera de la naturaleza alpina en el transcurrir de las estaciones; planos con fotogramas de gran definición, con planos vacíos; planos de “efecto cuadro” que evocan la técnica impresionista, con planos del mismo tipo que recuerdan la pintura flamenca o alemana de estética más realista; primeros planos, con planos más distanciados logrados con *zoom* de alejamiento; largos pasillos enfocados en profundidad de campo, con demorados planos detalle de objetos mínimos; lentos *travellings*, que imprimen al documental su peculiar *tempo*, con larguísimos planos fijos.

Me detendré en dos de estas series binarias por considerarlas particularmente significativas: el “efecto cuadro” y el plano vacío.

Gröning juega con la alternancia rítmica y sucesiva de la misma escena en dos variantes estéticas distintas del “efecto cuadro”.¹⁰ La primera de ellas es un plano

de cámara fija sobre un paisaje, presentado con colores nítidos, claros contornos y alta definición, que evoca pinturas de las escuelas flamenca o realista alemana. La misma imagen se descompone luego en el siguiente plano, en una suerte de troquelado trabajado en tonalidades pastel y con la técnica lumínica del *sfumatto*, sugiriendo así, la presencia de una tela impresionista. Tanto la pérdida de definición de la imagen como la imprecisión de los contornos generan un efecto de desmaterialización que invita al espectador a trascender el plano físico perceptible y seguir al cineasta en la propuesta que, con cada encuadre, va construyendo.

Asimismo, el estatismo de la cámara fija propio del “efecto cuadro” detiene el flujo temporal y ancla al espectador una vez más, en el *kairós*.

La otra serie binaria es la compuesta por la yuxtaposición de planos de gran definición y planos vacíos.¹¹ Gotas de lluvia, copos de nieve, cirios que iluminan tenuemente la oscuridad del oratorio, son captados en planos detalle de gran definición y desenfocados luego, para distorsionar su figura y descomponerlos en formas abstractas que vuelven imposible su identificación. Detrás de este juego visual de sugerentes planos vacíos, se oculta sin duda, la invitación sutil del realizador a ir más allá del mundo fáctico de los objetos.

Otro componente del discurso en el que se hace presente el movimiento rítmico que va de la realidad física y tangible a una supra-realidad es la puntuación. Aunque se registran también otras variantes, las secuencias se cierran predominantemente, con carteles que contienen citas religiosas, o con fundido y pantalla en negro que se prolonga por largos segundos.

Según el mismo Gröning, los dieciocho carteles propician la reflexión y marcan a la vez, el ritmo ritual del monasterio. Sorprende al espectador la repetición de los textos en varios de ellos; el cineasta ofrece su explicación:

Los textos de los carteles se repiten con un cierto ritmo, del mismo modo que en la vida de un monje vuelven una y otra vez idénticos salmos y oraciones; durante toda su vida. La repetición de los carteles es un método para acercar la vida del monasterio: la contemplación, como la mirada siempre nueva a lo eternamente igual.¹²

El fundido a negro no sólo establece una segmentación, sino que es utilizado como estrategia compositiva para congelar el fluir temporal, quebrar el *chrónos* e instaurar el *kairós*. El correlato del silencio en la banda sonora lo constituye la pantalla en negro de la banda visual, que coadyuva a generar un clima contemplativo.¹³ Mientras la pantalla en negro pertenece al dominio de lo visual, pero tiene un carácter más bien abstracto - marcación sugerente, pero libre de contenido -, los carteles remiten a la supra-realidad, omnipresente en el film.

Vivir de la totalidad

Este documental, inscripto en la mejor tradición del género, articula un lenguaje que descubre las correspondencias entre dos planos, sutil e íntimamente ligados entre sí. Agotados ya los discursos desacralizados de la postmodernidad, se insinúan cada vez con más fuerza, nuevas formas artísticas que - para decirlo con palabras de Hölderlin y Rilke - instan a vivir de la totalidad del ser, que es divina y que es humana.

Este exquisito documental alemán es una de estas formas.

BIBLIOGRAFÍA

- Balló, Jordi. *Imágenes del silencio; los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Breschand, Jean. *El documental; la otra cara del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004.
- Català, Josep. "Film-ensayo y vanguardia." En: Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 109-158.
- Cerdán, Jostxo. "Documental y experimentalidad en España; crónica urgente de los últimos veinte años." En: Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 349-390.
- Company, Juan Miguel. "Naranjas en el crepúsculo; la escritura cinematográfica." En: Virgilio Tortosa (ed.). *Escrituras del desconcierto; el imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 119-130.
- García Bazán, Francisco. *Presencia y ausencia de lo sagrado en Oriente y Occidente*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Moulet, Luc / Moore, Michael. "La investigación (y yo)". En: Jean Breschand. *El documental; la otra cara del cine*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2004, pp. 88-89.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Contemporary Press: 2001.
- Ortega, María Luisa. "Documental, vanguardia y sociedad; los límites de la experimentación." En: Casimiro Torreiro y Jostxo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 185-217.
- Peza Casares, María del Carmen de la. "Las tram(p)as de los estudios de la recepción y opinión pública". En: Florencia Saintout y Natalia Ferrante (ed.). *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público*. Buenos Aires: La Crujía, 2006, pp. 31-55.
- Russo, Eduardo. *Diccionario de cine; estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1998.
- Torreiro, Casimiro / Cerdán, Jostxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Soler, Llorenç. "De la imprecisa naturaleza del documental." En: Virgilio Tortosa (ed.). *Escrituras del desconcierto; el imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 252-260.
- Tortosa, Virgilio (ed.). *Escrituras del desconcierto; el imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.
- Weinrichter, Antonio. "Jugando en los archivos de lo real; apropiación y remontaje en el cine de no ficción." En: Torreiro, Casimiro / Cerdán, Jostxo (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, pp. 43-64.

¹ La recepción es un fenómeno demasiado complejo como para ser abordado tangencial o apresuradamente. Sin embargo cabría anticipar aquí, que acaso este documental avale la tesis de Mary Douglas, según la cual el consumo puede ser entendido en ciertos casos como rechazo del sistema cultural dominante, o la de Néstor García Canclini, quien sostiene que los consumos pueden representar un espacio de reflexión crítica.

² Sostiene este estudioso: “Vanguardia y documental: he aquí dos términos que no suelen ir juntos, que parecerían incluso antitéticos. La vanguardia, en efecto, se preocupa por cuestiones como la autonomía de la forma y el despliegue de la auto-expresión” (Weinrichter: 2005, 43). Sin embargo en las últimas décadas, sobre todo a partir del uso del montaje, se registró una “conjunción de lo experimental y lo documental” y una “fecunda confusión de fronteras entre la no ficción y la vanguardia” (Weinrichter: 2005, 44).

³ En esta línea se hallan – dentro del cine alemán - *Tokyo Ga* (1985), de Wim Wenders, y *Die Macht des Lachens (El poder de la risa)* (1993), de Ulla Felds, filmado este último en una comunidad de Gambia.

⁴ El estudioso norteamericano establece esta distinción en su obra *Introduction to Documentary*. Luego ésta es recogida en el ámbito de habla hispana por Josetxo Cerdán y otros especialistas españoles.

⁵ Los estudiosos de la recepción registran un fenómeno que se está dando en los últimos tiempos en el gusto y el consumo del público. Los espectadores se manifiestan como receptores activos y van descubriendo los intersticios que les permiten “enfrentar las estrategias de dominación” (Peza Casares: 2006, 39) y el proceso de “meripopización” generalizado (Tortosa: 2006, 56). Cada vez más público se muestra insatisfecho con el modelo de *happy-ending* que ofrece Hollywood y acude con manifiesta avidez a nuevas propuestas. No se trata sólo de una “estética de resistencia” desplegada por algunos realizadores – como sugiere Juan Miguel Company -, sino de la respuesta simétrica del espectador, que acompaña el proceso. El caso del documental que nos ocupa es uno de los numerosos ejemplos.

⁶ Para todos estos datos remito al material adicional que acompaña al DVD *Die grosse Stille*, X Edition, 2005.

⁷ La traducción es mía. El destacado del *que* corresponde al texto original. Cito el original alemán: “Wie geht das, einen Film zu machen, der selber Kloster wird, mehr als dass er Kloster erzählt? Wie geht das? Ich weiß bis heute nicht, wie das geht. Ich weiß nur, *dass* es geht. Dass auf einmal diesen Film Gestalt annahm, Kloster wurde, Raum, nicht Erzählung.”

⁸ Cito el original: “Ein Film über *Die Grande Chartreuse* ist eine Reise in eine andere Welt. [...] Was ist ein Gebet? Was ist ein Kloster? Und: Was ist ein Mensch?”

⁹ De este modo, Gröning se inscribe también en la mejor tradición del documental, la que entiende a éste como posibilidad de indagación de la condición humana (Llorenç Soler: 2006, 254).

¹⁰ La expresión técnica “efecto cuadro” se utiliza para denominar aquel plano que sugiere una filiación pictórica y conecta entonces con el imaginario del espectador, o a aquél que por sus características y configuración, semeja una pintura (Balló: 2000, 16-17).

¹¹ Se denomina plano vacío al que surge de un determinado enfoque que distorsiona el objeto de modo tal que es imposible identificarlo; surgen entonces imágenes abstractas que proponen un juego visual que trasciende al objeto (Balló: 2000, 102-103).

¹² Cito el original: “Die Texte auf den Tafeln werden in gewissem Rhythmus wiederholt. So wie im Leben eines Mönches identische Gebete und Psalme immer wiederkehren. Sein ganzes Leben lang. Die Wiederholung der Texttafeln ist eine Methode, um dem Leben im Kloster näher zu kommen: Kontemplation als der immer neue Blick auf das ewig Gleiche.”

¹³ Conviene recordar las peculiaridades de las transiciones en el relato fílmico. Cuando estas marcas pasan inadvertidas, predomina su valor funcional, en tanto que si son ostensibles – como en este caso – está acentuado su potencial expresivo (Russo: 1998, 69).