

LENGUAJE, SIGNIFICADO Y HETERODOXIA. CONSIDERACIONES SOBRE  
'ORDET' DE CARL THEODOR DREYER

Enrique Castaños Alés

La principal peculiaridad de *Ordet* y, en general, de toda la obra de Dreyer, es la heterodoxia e impronta revolucionaria de su lenguaje cinematográfico, ajeno a cualquier forma de convencionalismo estético y, sin embargo, de una fluidez y belleza narrativa excepcionales. Sólo una sintaxis de esta naturaleza, así como una personalísima dirección de actores, podían ofrecer un producto de semejante significación religiosa, quizá el de mayor hondura de la historia del cine.

La inconmensurable grandeza artística de *Ordet* [*La palabra*, 1955], de Carl Th. Dreyer, una de las más altas cimas de la espiritualidad contemporánea y, casi con toda seguridad, la película más profundamente religiosa de la historia del cine, proviene, como casi siempre ocurre en las verdaderas obras maestras, de la armónica conjunción entre la forma y el contenido, entre el perfecto dominio de la técnica, esto es, la rigurosa utilización de un lenguaje personalísimo, en este caso el propio del medio cinematográfico, entre el estilo en definitiva, y, de otro lado, su dimensión semántica, repleta por todos sus intersticios de una honda significación metafísica. Técnica, forma y estilo constituyen una unidad indisoluble en cualquier producto estético auténtico, y en gran medida condicionan y determinan el contenido, es decir, aquello que el artista pretende comunicarnos –bien sea su particular visión del mundo y del hombre, bien se trate de su personal interpretación del momento histórico que le ha tocado vivir– depende en modo no despreciable del repertorio material específico (vocabulario) y de la concreta dimensión sintáctica del objeto (modelo de orden entre sus elementos). Incluso Hegel, a pesar de su idealismo, cuando se detiene en la región de la belleza artística, considerará en primer lugar el *ideal* en sí mismo, es decir, la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, pero inmediatamente después se referirá a la *determinación* del ideal como obra de arte, pues lo ideal, como añade Menéndez Pelayo en su magnífica síntesis de la *Estética* hegeliana, “no puede permanecer siempre en el estado de pura concepción abstracta”<sup>1</sup>, le es inherente, añadimos nosotros, su manifestación sensible, *material*. Es esta materialidad de la obra de arte la que se hace explícita a través del lenguaje artístico.

<sup>1</sup> MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1883-1891): *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974, volumen II, página 194.

De lo que acabamos de decir no debiera colegirse, al menos en lo que respecta al tipo de obra orgánica característica de la época clásica, que el contenido ocupe una posición secundaria y subordinada a la forma, menos aún que haya de ser percibido como subsumido y disuelto en ella. Lo que sí sostenemos es que la dimensión *semántica* (correspondiente a las significaciones y valores de toda obra artística) y, en otro orden que no es nuestro propósito analizar aquí, la dimensión pragmática (influencia en un contexto social determinado) constituyen sendas fases analíticas del objeto que no pueden ser plenamente efectuadas sin el previo conocimiento de la dimensión *sintáctica*; y, en el caso del creador, que lo *que* dice, aquello *que* comunica, está en gran parte determinado por *cómo lo dice* (ya veremos de qué manera es esto especialmente cierto cuando, como en el filme de Dreyer, lo que se pretende es transmitir al espectador una particularísima idea de la fe y de la trascendencia). En ciertas obras abstractas radicales de nuestra modernidad artística, sin embargo, el contenido y la forma se confunden de modo absoluto, son una y la misma cosa. Como dice Max Bense, a propósito de algunas obras de Mondrian y de Kandinsky, “en la pintura abstracta y sin objetos los medios se convierten en portadores de signos y los signos, en el fondo, sólo designan los medios, pero no significan nada. [...] Trátase pues aquí de un auténtico mundo correal, estético, de signos.”<sup>2</sup> También Adorno parece referirse a objetos abstractos de la vanguardia cuando sostiene de manera bastante enigmática que “la clave de todo contenido del arte reside en su técnica”<sup>3</sup>, concepto éste, el de técnica, que habríamos de traducir aquí por el de forma. En efecto, en las obras abstractas, inorgánicas, de la vanguardia histórica la forma deviene contenido y viceversa, atrapados ambos conceptos por una relación tautológica.

Pero lo que puede resultar válido para caracterizar determinadas piezas de la plástica vanguardista, no tiene por qué serlo en el caso del realizador danés, a pesar de que, como veremos, existen importantes elementos abstractos en la obra que ahora comentamos. Antes hemos hablado de la unidad existente entre la técnica, la forma y el estilo en toda obra artística. Dreyer, en un artículo publicado en 1943 sobre *Dies Irae*, es verdad que distingue con suficiente precisión entre cada uno de estos conceptos, pero ello no significa que posean vida independiente, que puedan darse por separado; los tres se necesitan mutuamente, no puede ser cada uno de ellos sin el otro.

<sup>2</sup> BENSE, Max (1954): *Estética. Consideraciones metafísicas sobre lo bello*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, página 53. Sobre el término “correalidad”, acuñado por este mismo teórico alemán, afirma lo siguiente (páginas 22-23): “Cuando se trata sólo de cuadros realmente pintados y que pueden contemplarse, o cuando se trata sólo de poemas realmente compuestos, pero cuadros y poemas que superan las realidades en virtud de las cuales ellos son, es decir, que son algo más que ellas, hablamos de la correalidad de las obras de arte y de la correalidad de los objetos estéticos. Designaremos al modo del ser de las obras de arte, y por lo tanto al modo del ser de los objetos estéticos, con la expresión correalidad. [...] Es propio de la esencia de las obras de arte el que el objeto estético tenga necesidad del objeto real para ser y para ser percibido. El ser estético es ser correal.”

<sup>3</sup> Citado en BÜRGER, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987, página 59.

Dice así Dreyer: "El alma [de la obra de arte] se manifiesta a través del estilo que, siendo el catalizador de la inspiración poética del artista, refleja la manera con que éste expresa la materia que trata. El estilo es indispensable para fijar la inspiración en una forma artística. Por medio del estilo el artista fusiona y armoniza los diversos elementos, dándoles una unidad, al mismo tiempo que logra que los demás veamos el argumento como lo ven sus propios ojos. El estilo es inseparable de la obra de arte acabada. La penetra, la invade y, sin embargo, permanece en cada momento invisible como algo que no se deja comprobar. [...] Admito haber hablado mucho de la técnica, pero mi preocupación ha sido siempre aprender a fondo mi profesión y no me avergüenzo de ello. El artista sabe que la primera condición para llegar a ser artista es que conozca y domine su oficio. Y todos los que han visto mis obras reconocerán, por otra parte, que para mí la técnica es un medio y no un fin y que mi fin ha sido siempre hacer vivir al espectador una experiencia que lo enriquezca en su interior."<sup>4</sup> No deja de resultar curioso el tono como casi de disculpa con el que Dreyer reconoce "haber hablado mucho de la técnica" en un texto dedicado al estilo cinematográfico, influido quizás por el papel preponderante que la idea y la forma habían ocupado en la teoría clásica sobre el arte. Y, sin embargo, el hecho mismo de detenerse tan extensamente sobre el lenguaje y la técnica en un escrito sobre el estilo, corrobora una vez más la importancia de la sintaxis y de la gramática en la elaboración de la obra artística.

En cuanto a la técnica y a la complicada sintaxis expresiva de *Ordet*<sup>5</sup>, quizá sea oportuno empezar refiriéndose a la puesta en escena de la película, a nuestro juicio muy abstracta de principio a fin, sobre todo en la larga y extraordinaria secuencia última del milagro, de una economía de medios y de una estilización extrema [7]. Los elementos y objetos materiales que componen las diferentes escenas, a pesar del rea-

<sup>4</sup> DREYER, Carl Theodor: *Juana de Arco. Dies Irae. Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico*. Madrid, Alianza, 1970, páginas 237 y 251.

<sup>5</sup> No es nuestro propósito realizar aquí un estudio pormenorizado de los innumerables aspectos lingüísticos y de la compleja e inagotable polisemia de *Ordet*, en realidad un filme que puede y de hecho ha sido abordado desde múltiples perspectivas, dando lugar casi siempre a posiciones muy encontradas. Como se desprende del título, este artículo sólo pretende esbozar algunas consideraciones de carácter general sobre la sintaxis y la dimensión semántica de la película, aunque incidiendo principalmente en su significación religiosa y metafísica, sobre la que trataremos de ofrecer una interpretación personal, deliberadamente alejada de las opiniones de la crítica especializada, a la que, de otro lado, no pertenecemos. En el apartado específico del lenguaje empleado por Dreyer en *Ordet*, sin embargo, sí quisiéramos mostrar nuestro reconocido agradecimiento a José Luis Garci, Antonio Giménez Rico, Juan Miguel Lamet y Juan Tébar por las sugerencias ofrecidas en la enjundiosa tertulia que siguió a su proyección en la pequeña pantalla el día 10 de abril de 1995 en TVE2. El lector interesado en la figura y en la filmografía de Dreyer, puede consultar los siguientes libros y publicaciones, que contienen a su vez una abundante bibliografía: Escritos de Dreyer: *Oeuvres Cinématographiques 1926-1934*, recopiladas por DROUZY, M., y TESSON, Ch. París, 1983. *Dreyer in Double Reflection*. Nueva York, 1973 (también Copenhague, 1959). *Cahiers du Cinéma*, números 61, 124, 127, 133, 134, 148 y 159. Sobre Dreyer: MILNE, Tom: *The Cinema of Carl Th. Dreyer*. Nueva York, 1971. SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Los Ángeles, 1972. BORDWELL, D.: *The Films of Carl Dreyer*. Berkeley, California, 1981. AA. VV.: Carl Th. Dreyer. Nueva York, The Museum of Modern Art, 1988. Revista *Nosferatu*, nº 5, enero 1991, dedicado íntegramente a Dreyer.

lismo del mobiliario y de los vestidos de los personajes, que son los auténticos de los campesinos de esa región de Dinamarca [2], poseen siempre una significación precisa y en absoluto han sido escogidos arbitrariamente, esto es, la selección de su número, la disposición del encuadre y la sobriedad ornamental están en perfecta concordancia con el contenido religioso del filme. La heterodoxia lingüística de Dreyer –tan distante de cualquier concesión a la perniciosa y huera utilización *literaria* del lenguaje fílmico–, que conoce perfectamente las reglas pero tiene la valentía de transgredirlas y de romper con ellas, sabiendo además cómo hacerlo, es muy evidente en los movimientos de cámara y en el uso de los planos, en el empleo del tiempo y en la dirección de los actores. La cámara se desplaza en función del punto de vista del alma del espectador, a cuyo interior únicamente se dirige el autor, es decir, como si la cámara fuese nuestra propia mirada, pero la que Dreyer desea y nos obliga que adoptemos. Hay veces en que el espectador parece anticiparse a los movimientos de los personajes, cual si estuviese en el escenario con ellos. En la secuencia en que Inger y Morten se encuentran junto a la mesa de la estancia principal tomando café, inesperadamente vuelve la mujer la cabeza hacia su espalda [1a], en dirección a la puerta que hay detrás suya, a la derecha del campo visual. La cámara se desplaza entonces, con suavidad, también a la derecha, recorriendo la distancia hasta la puerta mediante un plano vacío de presencia humana pero cargado de tensión [1b], y constatamos que el ruido que provoca el giro de la cabeza y de parte del cuerpo de Inger lo acaba de producir Johannes, que entra en la habitación [1c]. La cámara se detiene en este último personaje mientras pronuncia unas extrañas palabras: “Un cadáver en el salón”–, para volver de nuevo en recorrido inverso hacia la mesa y podemos así comprobar la inquietud que la frase de Johannes origina en sus oyentes, sobre todo en la candorosa Inger. Cualquier película de la época hubiera hecho uso, en una escena con una situación similar, del plano-contraplano; Dreyer, en cambio, lo suprime radicalmente. No hay un solo plano-contraplano en *Ordet*. La utilización del plano circular también es revolucionaria. En la prodigiosa escena en que Johannes y Maren mantienen esa conversación maravillosa y tan llena de naturalidad en la que la niña le pide a su tío que, si su madre (Inger) se muere, la despierte, el prodigio en verdad consiste, de un lado, en el extraordinario movimiento circular que la cámara describe alrededor de ambos personajes, quienes cambian ligeramente de posición a medida que la cámara se desplaza, y, de otro, en el tiempo interior del plano mismo, tan rítmicamente pausado y acorde con el tono y el contenido de lo que hablan Johannes y su sobrina<sup>6</sup> [5].

<sup>6</sup> La belleza de esta escena es infinita, si bien está sometida al progreso general de la acción. Respecto a esta cuestión, lo que Dreyer afirma sobre *Dies Irae* también puede aplicarse a *Ordet* (Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico, *op. cit.*, página 239): “En mi obra no he admitido ni una sola imagen únicamente en función de su belleza. Cualquier imagen, incluso la más hermosa, que no hace progresar la acción, perjudica a la película.”

Nadie como Dreyer, por otra parte, si exceptuamos quizás a K. Mizoguchi, ha sabido hacer un uso tan adecuado de un concepto tan difícil como es el del plano-secuencia, cuya prolongada duración se sostiene gracias a la tensión dramática y a ese tiempo interior de los planos a que nos hemos referido. El generoso empleo del plano-secuencia en *Ordet* contrasta con el limitado uso de los primeros planos, de los que sólo hay tres en toda la película. Pero el auténtico contraste se establece, por lo que al empleo de los primeros planos se refiere, entre *Ordet* y *La pasión de Juana de Arco*, esta última tan abundante de primeros planos, sobre todo en las escenas del juicio. La razón de ello consiste en que en *Juana de Arco* lleva Dreyer hasta el límite las posibilidades expresivas del cine mudo, como si intuyese o se adelantase al sonoro, mientras que en *Ordet* el ritmo y el tempo son otros. Los movimientos y los gestos de los personajes no sólo no se sustraen a esta singular concepción del tiempo cinematográfico, sino que forman una unidad con él. Más que actuar al modo normal, los actores simulan interpretar para sí mismos, reflexionan cuando hablan, parecen estar suspendidos, como gravitando, sobre todo Johannes. También está cuidada hasta en sus más mínimos detalles la composición de estos personajes y de los objetos en el espacio. La panorámica sobre las cabezas de los asistentes a la ceremonia religiosa en casa de Peter el sastre, es un prodigio de composición de cuerpos en el espacio, y nos recuerda algunos cuadros de la pintura holandesa del siglo XVII, sobre todo de Rembrandt, cuya densa atmósfera parece impregnar el ambiente de la escena de Dreyer, tamizada por una luz difusa y mortecina [4]. En otras ocasiones, el encuadre escogido, los objetos y pequeños enseres domésticos que hay dentro de él, el empleo de la luz y la profundidad de campo, nos sugieren ciertos lienzos de Vermeer. En último lugar, *Ordet*, que en cierto modo es una película intemporal (las únicas referencias al presente en el que se rodó la cinta vienen dadas por un teléfono y por un automóvil del que tan sólo se ve el reflejo de sus faros en la pared de una habitación [6]) y una película contemplativa, en la que casi no hay acción, sí que está, sin embargo, transida de conflicto, atravesada, como si dijéramos, por una tensión dialéctica entre la calma y la tempestad; este conflicto paradójico e insondable está en íntima relación con la fe. A él vamos a dedicar las líneas siguientes.

Llegados a este punto, razones de deontología crítica nos obligan a hacer una aclaración importante, a fin de no confundir al lector ni tampoco sobrevalorar nuestro trabajo. Estamos en lo sustancial de acuerdo con Max Bense cuando afirma que la obra de arte, desde el instante preciso en que ha sido concluida por el autor, “pasa del estado de puro ser al estado de pura teoría. El objeto estético es percibido estéticamente y a ello sigue el juicio estético.” El juicio estético, así como la determinación de los rasgos estéticos de la obra de arte, “son cosas –continúa diciendo Bense– que corresponden al proceso del análisis estético.” Ahora bien, “el análisis estético se refiere a elementos estéticos, a signos estéticos.” Para que el análisis estético sea posible, esto es, el “análisis semiótico en un sentido estético”, necesariamente habrá de

descomponerse el objeto estético en sus elementos estéticos, es decir, no en elementos considerados desde el punto de vista de las categorías, que sería la perspectiva propia de un análisis óptico, sino, como hemos dicho, en elementos percibidos como signos estéticos, que sería la perspectiva propia de un análisis ontológico<sup>7</sup>. El análisis de *Ordet* que hemos esbozado en las líneas precedentes no es, por tanto, en rigor, un análisis estético, sino un análisis técnico, de los medios empleados por Dreyer, y, en menor medida, un análisis formal. El análisis que pretendemos delimitar a continuación lo será, en cambio, acerca del contenido y del significado del filme. Qué duda cabe que en ambos niveles de análisis se deslizan de vez en cuando observaciones relacionadas con el nivel de análisis y el juicio estéticos. La mayoría de los juicios de la obra de arte que pretenden e incluso pasan por ser reconocidos como pertenecientes al ámbito del análisis estético, no son sino análisis técnicos, formales, históricos, sociológicos y de contenido. Realizada esta aclaración, es necesario hacer otra no menos imprescindible. A nuestro juicio, cualquier análisis acerca del contenido y del significado de *Ordet* debe partir de un dato incontestable: se trata de una obra profunda y esencialmente religiosa, realizada además por un artista que cree en Dios y para el que el hecho religioso, junto al estético, constituía el asunto y la preocupación básica de su existencia. Este dato fundamental no puede ser olvidado ni minusvalorado, si de verdad queremos penetrar, siquiera sea un poco, en los entresijos filosóficos y teológicos de la película. De ahí que el milagro de la resurrección de Inger por Johannes estemos obligados a tomarlo como lo que es, un milagro auténtico y real, bien es cierto que en el plano de una realidad *artística*. Sabemos que la realidad del arte trasciende la del mundo real en el que nos desenvolvemos y transcurre nuestra vida, el mundo de la realidad tangible y contingente; se trata, queremos decir también, de una realidad distinta, autónoma, independiente, cerrada en sí (por eso no tiene ningún sentido hablar de mimesis, de imitación de la naturaleza, cuando nos referimos al producto estético. Ninguna obra de arte verdadera es o ha pretendido nunca reproducir el mundo de la realidad natural)<sup>8</sup>. Ahora bien, el milagro que hay en *Ordet* no debe ni puede ser sustraído del seno de esa realidad fílmica (con sus coordenadas de

<sup>7</sup> Sobre esta importante cuestión acerca de la determinación ontológica de lo estético y de las precisas coordenadas en que debe enmarcarse el juicio estético, véase Max Bense, *Estética, op. cit.*, páginas 19-25 y 34-46.

<sup>8</sup> Dice Max Bense (*Estética, op. cit.*, página 63): “[...] La imitación y la abstracción son medios técnicos con cuya ayuda puede producirse el arte. Imitación y abstracción tienen significación instrumental, no estética. Por la imitación y la abstracción no se clasifica el arte, sino tan sólo por los medios técnicos de éste. [...] La demostración contenida en el *Laocoonte* de Lessing de que en la antigüedad el principio del arte no estribaba en una reproducción de la realidad natural, sino en la producción de la belleza, expresa el hecho de que el arte clásico, aun limitándose a la realidad, la trasciende –atado como estaba al carácter reconocible de los objetos, a su física– mediante la belleza, que se sirve de la imitación únicamente como de un medio.” Dreyer, por su parte, dirá también (*Algunos apuntes..., op. cit.*, página 244): “Lo que vale es la verdad artística, es decir la verdad tal como la encontramos en la misma vida, pero liberada de todo elemento innecesario, la verdad filtrada de la mente de un artista. Lo que sucede en la pantalla no es ciertamente realidad, ni debe serlo. Si lo fuese no sería arte.”

espacio y de tiempo) que, desde el punto de vista estético, también posee su particular modo de realidad, la que hemos llamado, siguiendo a Bense, *correalidad*. Este milagro puede parecernos un suceso inexplicable desde la óptica de la razón y de las leyes de la ciencia física, pero es perfectamente asumible, incluso meridianamente comprensible desde la perspectiva de la fe, de esa fe sencilla e inocente, evangélica, que sin saberlo posee Maren como un tesoro preciosísimo. El hecho cierto de que estamos ante una resurrección con todas sus consecuencias –y para que no quede ninguna duda acerca de la muerte de Inger, Dreyer se encarga de ofrecernos, en dos de los tres únicos primeros planos de la película, sendos certificados de defunción–, es percibido, una vez finalizada la secuencia, como la parte más real de toda la obra<sup>9</sup>, a la que se une de tal modo que resulta vano cualquier intento de separarla de ella o de descontextualizarla. De ahí que nos parezca una errónea apreciación crítica considerar este milagro como la simple irrupción de lo fantástico en el filme, cual si éste pudiera clasificarse en parte como perteneciente a ése género cinematográfico.

Es característico del estilo de Dreyer en esta película tratar el tema de la fe y de la trascendencia dentro de la mayor cotidianidad y sin ningún énfasis, esto es, sin retórica ni grandilocuencia alguna. Pero esto no significa que el problema religioso no sea abordado de manera hondísima y conflictiva, tensándolo hasta el límite, sin escamotear las dudas y los interrogantes, las contradicciones y las paradojas que suelen acompañar a la fe. Porque, ¿de qué fe nos habla aquí el realizador danés? Como diría Unamuno, una fe abstracta, formal, una fe que fuese una *idea* de la fe, no es fe, sino puro concepto, una entelequia. La fe es un sentimiento del hombre, pero tampoco de la *idea* de hombre, sino del “hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo muere–; el que come, y bebe, y juega, y duerme, y piensa, y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano.”<sup>10</sup> Antes de continuar convendría quizá subrayar que *Ordet* no es ni mucho menos una obra exclusivamente sobre la fe; también lo es sobre el amor y la vida, aspectos que, por otro lado, no pueden dissociarse de aquélla. Todos los miembros de la acomodada familia de granjeros que vive en Borgensgaard, epicentro de la acción, se quieren y

<sup>9</sup> La realidad de este milagro la entenderemos mucho mejor si comparamos lo que sucede en *Ordet* con lo que le ocurre a don Quijote en la aventura de los molinos de viento. Cuando el héroe cervantino confunde los molinos con gigantes, sólo él los *ve* así, trasmutados de esa guisa por efecto de su locura y de su exacerbada fantasía. El cuerdo de Sancho, como sabemos, no sólo advierte a su amo del despropósito de la empresa de arremeter contra ellos, sino que es la referencia que tiene el lector para confirmar que los molinos son molinos y no gigantes. Por el contrario, las personas que asisten a la resurrección de Inger, todas ellas cuerdas y entre las que hay nada menos que un agnóstico hombre de ciencia, verifican con sus propios ojos –y en el caso de Mikkel con su boca y sus manos– que la muerta ha sido devuelta a la vida, esto es, que no se trata de la fantasía de un loco y una niña. De otro lado, es cuanto menos sorprendente que en la película que Dreyer tenía proyectado realizar sobre la vida de Jesús, de la que llegó a escribir casi todos los diálogos, no pensó incluir ningún milagro. A nuestro juicio, aunque parezca paradójico, el milagro de *Ordet*, precisamente porque lo hace un *hombre* que tiene fe, resulta más verosímil y creíble.

<sup>10</sup> UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. Madrid, Obras Completas, Afrodísio Aguado, 1950, tomo IV, página 461.

se respetan<sup>11</sup> mutuamente entre sí.<sup>12</sup> Quizá sea, sin embargo, el personaje de Inger, tan lleno de bondad y dulzura, el que muestre una mayor capacidad para amar y ser amado. Entre Morten Borgen, el anciano patriarca de la familia, y su nuera Inger, por ejemplo, se establece una relación peculiar, rebotante de ternura y de sentimientos paterno-filiales: tan atenta y solícita se muestra Inger con su suegro —preocupada de que no vaya a coger frío, dispuesta a prepararle su plato preferido, contrariada cuando Mikkel se dirige a su padre en tono de reproche—, como paternal y respetuosa es la actitud de Morten para con ella. También ama Inger al benjamín de la familia, su cuñado Anders, por cuyo deseo de unirse en matrimonio a Anne, la hija de Peter el sastre, intercede en una entrañable conversación a solas con Morten, animada como está a que ambos jóvenes encuentren así la felicidad que libremente han decidido. Cuando Inger muera, Anders la llorará como si hubiera perdido a una hermana mayor o a su propia madre. ¿Y qué decir del amor que comparten, con toda su alma, pero también con todo su cuerpo, los dos esposos? Porque, como ha señalado Giménez Rico, Dreyer trata asimismo en esta película del amor físico entre ambos esposos, de manera sutil unas veces —repárese en el beso que da Mikkel a su mujer casi al término de la segunda secuencia del filme, después de la alegre charla que han mantenido en la cocina con Anders sobre el noviazgo de éste con Anne—, explícita otras —¿no se arroja Mikkel desesperadamente al cadáver de su mujer, cuando deben llevársela para enterrarla, diciendo entre sollozos: “También deseo su cuerpo”? ¿No son ardientes y apasionados los besos y, literalmente hablando, los mordiscos con que recibe Inger, en el instante de ser devuelta a la vida por Johannes, la mejilla de su marido, que la abraza sobre el féretro, en la magnífica escena última de la película?<sup>13</sup>[8]—, sin mojigatería ni represión alguna, con abierta aunque exquisita naturalidad —caso distinto es el que ofrecen Peter el sastre y su mujer, quienes parecen no haberse entregado desde hace mucho tiempo, debido quizás al rigorismo de sus creencias religiosas, a un contacto sexual.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Adviértase que tampoco se mienten. La sinceridad y confianza que existe entre ellos, no obstante, en ningún momento suponen pérdida alguna de respeto.

<sup>12</sup> Aunque el personaje de Johannes es lo bastante complejo y misterioso como para merecer un tratamiento diferenciado, estimamos conveniente señalar aquí que, si bien parece sustraerse a lo que es habitual en la familia, hay en ésta, sin embargo, algo más que paciencia y tolerancia hacia sus inoportunas apariciones e intempestivas palabras; Inger, por ejemplo, siente lástima y compasión por él, una compasión misericordiosa de raigambre evangélica, mientras que Morten, el padre, se niega rotundamente a separarse de su hijo y a que le recluyan en un manicomio, quizás por creerse en parte responsable de su locura —él fue quien, para poder presentarse con mayores méritos ante Dios, no duda en *sacrificar* a su hijo, estimulando en Johannes los estudios teológicos con la ambición de que se hiciese pastor.

<sup>13</sup> “¡La vida! ¡La vida!...”, palabras que dice Inger mientras su boca besa con arrebatado frenesí a su marido, son también, significativamente, las últimas de la película, que acaba, como subraya José Luis Garci, con un impresionante fundido en negro de varios segundos de duración.

<sup>14</sup> En la tertulia aludida, Giménez Rico recordaba también esta frase que Dreyer hace pronunciar al personaje de Gertrud, protagonista de la película homónima, y que es característica de su nada convencional concepción del ser humano: “Yo creo en la voluptuosidad de la carne y en la irremediable soledad del alma.”

Dreyer es un cristiano protestante, esto es, la religión en la cual cree, más que un conjunto de normas vinculadas a una liturgia y a un determinado culto externo, consiste en la praxis de una íntima comunicación con Dios. Como cualquier protestante, comparte un respeto sagrado hacia el individuo y el libre albedrío, concede una gran importancia al estudio continuado y a la meditación de las Escrituras, le obsesionan el pecado y el problema del Mal en el hombre y en el mundo, así como ciertas cuestiones de naturaleza escatológica y otras relativas al sentido último de nuestra existencia. Pero, de manera especial, le obsesiona la fe, el misterio sobrenatural que la envuelve, separada como está por completo de las leyes que rigen la materia, la lógica y la razón. Sin embargo, Dreyer es, de otro lado, un protestante bastante heterodoxo, con una visión muy personal –incómoda y difícil de aceptar por la jerarquía– sobre el cristianismo y la figura de Jesús. La atenta lectura de la Biblia y, muy expresamente, de las desgarradoras obras de su compatriota el filósofo Søren Kierkegaard<sup>15</sup>, le llevan a intensas y periódicas crisis que, en ocasiones, aconsejan cuidados médicos y el internamiento. Esto no significa que Dreyer acometa el arduo problema de la fe en *Ordet* siguiendo al pie de la letra los pensamientos del polémico antihegeliano, aunque dejan notarse algunas influencias. Donde quizá más éstas se aprecian es en la crítica corrosiva a la institución eclesiástica, a la religión oficial<sup>16</sup>, ejemplificada en la figura del pastor. Hombre equilibrado, seguro de sí mismo y consciente de su autoridad, el pastor no tolera que la religión y la personal experiencia que se tenga de la fe comporten una sinceridad ilimitada y un grado de compromiso radical con la propia conciencia, menos aún que perturben el orden establecido y el actual estado de cosas. Aunque desde el primer encuentro que tiene con Johannes advierte en éste profundos síntomas de desequilibrio mental, también ve en él a un rebelde peligroso. En su arrogancia, le resultan insoportables las palabras de un loco que, no satisfecho en proclamarse Jesús de Nazaret, le recrimina con severidad la mentira e hipocresía de su fe<sup>17</sup>. En la escena, una vez concluido el parto, en que el pastor y el médico que ha asistido a Inger toman relajadamente el café que les ofrece Morten, Dreyer pulsa de nuevo, con particular agudeza, la opinión del ministro protestante acerca de los milagros de Jesús, curiosamente próxima a la del representante de la ciencia<sup>18</sup>: “Los milagros de Jesús fueron posibles en circunstancias extraordinarias.

<sup>15</sup> Kaj Munk, el autor de la obra de teatro en que se basa *Ordet*, también había sido un consumado lector de Kierkegaard.

<sup>16</sup> Bien conocidas son las penosas relaciones y el violento enfrentamiento dialéctico que mantuvo Kierkegaard con la iglesia luterana oficial de Dinamarca, hasta el punto de producirse una ruptura definitiva. Aún hoy, para muchos daneses creyentes y bienpensantes, el autor de *El concepto de la angustia* continúa siendo un maldito, y sus ideas heréticas y perniciosas para cualquier práctica *saludable* de la religión.

<sup>17</sup> Ver Apéndice 1.

<sup>18</sup> “Creo en los milagros que me ha enseñado la ciencia”, dice el médico como quien estuviese en posesión de una verdad absoluta. La crítica de Dreyer, aunque velada, se extiende a esa concepción positivista de la ciencia que, según teorizó Comte, hace de ella un sustituto del dogmatismo religioso.

[...] Los milagros son posibles porque Dios es el dueño de todo lo creado, pero, de otra parte, aunque Dios tiene poder de hacer milagros, no los hace, porque el hacer milagros sería menoscabar las leyes naturales y Dios eso no lo hace.” Cuando Johannes comience a pronunciar las imperativas palabras que conseguirán *despertar* a Inger, el pastor, en consecuencia con el credo que defiende, tratará de impedirlo.

Según Kierkegaard, sólo quien ha experimentado la angustia y la desesperación puede tener relación con Dios y alcanzar la fe. El contenido de la fe es paradójico, y cuanto más lo sea tanto más la fe es fe, ya que Dios es lo enteramente otro, lo plenamente inaccesible mediante el conocimiento, la paradoja absoluta. Dreyer, en *Ordet*, nos proporciona unas claves sobre la fe que, sin contradecir necesariamente al solitario de Copenhague, resultan menos tortuosas, más directas, más... cercanas. La fe, viene a decirnos Dreyer, sólo es posible cuando se es bueno y se tiene capacidad de amar, pero no de amar en abstracto, sino de amar a quienes te rodean y te son más próximos. Así lo cree Inger, que con asombrosa claridad intuye desde el principio que la fe acabará concediéndosele al incrédulo Mikkel, precisamente porque “tienes corazón, bondad. [...] Que no basta con creer si no se es también un hombre bueno.”<sup>19</sup> Este don de la fe, que se derrama en las personas sencillas, en los *pobres* de espíritu, lo poseen sobre todo los niños, serena morada de la pureza y de la inocencia. En esta cuestión se atiende Dreyer, sin sombra alguna de duda, al espíritu y la letra del Evangelio. Maren, una de las dos hijas pequeñas de Inger, es la única que deposita una confianza plena en Johannes, hasta el punto de responderle a su tío, cuando éste le pregunta –al comienzo de la impresionante y conmovedora escena en la que Dreyer hace un uso prodigioso del movimiento circular de la cámara, el de mayor belleza quizás de toda la historia del cine– si le gustaría que muriese su madre, que sí que le gustaría que se muriese, “porque entonces la resucitarías, ¿verdad?”<sup>20</sup> Ni siquiera está convencida Maren de que Inger vaya a morir o, cuando se produzca el fatal instante, esté muerta; para ella sólo se encuentra dormida. En la secuencia del milagro, intranquila porque se disponen a cerrar y llevarse el féretro, la oímos meter prisa a Johannes, que se demora demasiado: “¿A qué esperas, tío?”

*Ordet*, como alguien ha sugerido, es una película antimaniquea y contra la intolerancia. Es cierto que en las escenas que transcurren en casa de Peter el sastre, observamos una luz más tenue, más apagada, indicándose así quizás que la religión y la fe en la que creen sus moradores es menos verdadera que la que resplandece en Borgensgaard.<sup>21</sup> También lo es que el temple de Peter, a pesar de la voz sosegada y la moderación en los

<sup>19</sup> Estas palabras de Inger a su marido, al final de la primera secuencia del filme, contravienen la estereotipada doctrina protestante de que la fe sola, sin obras, basta. En la tercera secuencia, oímos a Inger dirigirse así a Morten: “Abuelo, yo creo que lo único importante es amarse.”

<sup>20</sup> Ver Apéndice 2.

<sup>21</sup> Sobre las diversas iglesias y concepciones religiosas en el seno del protestantismo, véase el fundamental estudio de TROELTSCH, Ernst: *El protestantismo y el mundo moderno*. México, Fondo de Cultura Económica, 1967. Las diferencias religiosas entre Morten y Peter, no obstante, esconden, además de un tozudo orgullo aldeano, la rivalidad entre dos familias de distinta posición económica.

gestos, es más autoritario que el de Morten –o al menos ejerce un dominio más eficaz sobre su familia, en parte debido a que todavía no es un viejo–, y que su actitud religiosa es más intransigente, más formal, incluso algo teatral.<sup>22</sup> Sin embargo, Dreyer dignificará sobremanera la persona de Peter, quien finalmente accede a las pretensiones casamenteras de Anders con Anne y termina reconciliándose [3] con su rival de “allá arriba.”<sup>23</sup>

¿Y qué decir, para terminar, del extraño y enigmático Johannes? Hasta ahora hemos hablado constantemente de él, pero, ¿quién es en realidad, qué simboliza? Permítasenos reconocer nuestra impotencia para definirlo, para bosquejar siquiera una interpretación verosímil. Su presencia física, sus palabras, unas veces dulces, otras increpadoras, sus gestos y sus actos nos absorben por entero, se apoderan con enorme fuerza de todo nuestro espíritu y todos nuestros sentidos, y, sin embargo, se muestra irreductible, inasible, incapaces como somos de precisar su yo y su personalidad más oculta. Si en cierto modo *Ordet* es una película que plantea más interrogantes que certezas, ello se debe en gran medida a este personaje misterioso. Hemos defendido la tesis de que la resurrección de Inger no es una fantasía, una alucinación o una ilusión de los sentidos, sino un milagro auténtico en el plano de la realidad estética. De igual modo deberíamos admitir que Johannes es lo que es, o, al menos, lo que aparenta ser, es decir, un desequilibrado mental, un loco<sup>24</sup>, pero al mismo tiempo pensamos también, quizás contradictoriamente, que en cierto sentido es un poco el propio Dreyer<sup>25</sup> y, de otra parte, quien dice él ser quien es, Jesús de Nazaret, “Cristo resucitado que ha venido a vosotros por mandato de Aquel que creó el cielo”, según afirma el propio Johannes al comienzo de la primera secuencia. Todo el mundo entiende que la referencia a Jesús de Nazaret es a Cristo-Hombre, el que todavía habrá de sufrir la Pasión y encontrarse con la muerte, mientras que Cristo resucitado es el Hijo que se sienta a la derecha del Padre. ¿Cómo, pues, dice Johannes ser uno y otro simultáneamente? ¿No será que Dreyer utiliza cinematográficamente dos conceptos y dos dimensiones distintas del tiempo, uno eterno, intemporal, y otro finito, histórico? ¿De qué manera, si no, interpretar la enigmática nota que deja Johannes junto a la ventana, cuando se escapa aprovechando que el vigilante –su hermano Anders– duerme, y que reproduce un versículo de Juan? (13, 33): “Me marchó y ten-

<sup>22</sup> Compárese esta actitud con la de la familia de Morten. El único acto religioso al que involuntariamente asisten dos de sus miembros –el propio Morten acompañado de su hijo Anders– tiene lugar en casa de Peter y en realidad no participan en él.

<sup>23</sup> En el más puro espíritu evangélico, Peter pospondrá la asistencia al templo hasta que no se haya reconciliado con Morten. De otro lado, según ha señalado Juan Tebar, la cruz de piedra que se erige en mitad del camino que separa las casas de ambas familias, es signo premonitorio y símbolo de la postrera reconciliación.

<sup>24</sup> Estimamos muy acertada la observación de Juan Miguel Lamet que, de la misma manera que don Quijote pierde el juicio leyendo libros de caballerías, Johannes se vuelve loco leyendo a Kierkegaard y las Escrituras, esto es, en ambos casos por un acto intelectual.

<sup>25</sup> Debemos esta sugerencia a Antonio Giménez Rico.

Enrique Castaños Ales

dréis que buscarme, pero allá donde voy no podréis entrar.” ¿No les dice Jesús esto a sus discípulos en el momento de las despedidas durante la Última Cena, dando a entender que deben buscarlo en el interior de ellos mismos y que adonde va –la diestra del Padre– no podrán ir si no es por la muerte?<sup>26</sup> ¿Cómo, si no, comprender la extraña *aparición* de Johannes –vestido con normalidad, aseado, resplandeciente, con pleno dominio de sus facultades mentales: *resucitado*, purificado después de haber conocido la muerte y contemplado al Padre– en la habitación donde yace muerta Inger, para, una vez realizado el milagro, *desaparecer*, literalmente evaporarse? ¿No será, aunque una vez más pueda resultar paradójico, que Cristo resucitado y Cristo-Hombre se han encarnado en Johannes, mejor dicho, que ambos, en el fondo Uno, *viven* en él, *están* en él?

---

<sup>26</sup>Véase, para interpretar el pasaje del evangelio de Juan, la edición española de la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao, Desclée de Brouwer, 1988, página 153

APÉNDICE 1

**Diálogo entre Johannes y el pastor:**

*-El Señor esté contigo.*

*-¿Cómo dice?*

*-El Señor esté contigo.*

*-Gracias. ¿Es usted, por casualidad...?*

*-¿No me conoces?*

*-¿Es usted el hijo de la casa?*

*-Soy albañil...*

*-¡Ah!, sí.*

*-Construyo casas, pero los hombres se niegan a vivir en ellas...*

*-No me diga.*

*-Quieren construirlas ellos mismos; lo quieren a pesar de que no pueden. Por eso algunos viven en tugurios a medio acabar, otros en ruinas, pero la mayoría vagan sin casas ni hogar. ¿Eres tú uno de esos que necesitan hogar?*

*-Soy el nuevo pastor. Me llamo...*

*-¡Yo me llamo Jesús de Nazaret!*

*-Jesús... ¿cómo piensa probarlo?*

*-¡Tú, hombre de fe que en realidad no la tiene! Los hombres creen en Cristo muerto pero no en El vivo, creen en mis milagros de hace dos mil años, pero ya no creen en Mí. He vuelto para demostrar que mi Padre está en el cielo y para hacer milagros.*

*-Hum...En nuestros días ya no hay milagros.*

*-Así es como habla mi Iglesia terrestre, la Iglesia que me traiciona, que me ha asesinado en mi nombre. Aquí estoy y nuevamente renegáis de Mí, pero si volvéis a crucificarme, malditos seáis. [Sale Johannes de la habitación].*

*-Esto es absolutamente abominable.*

\*El texto reproducido en este y el siguiente apéndice, al igual que todas las citas de los personajes incluidas en el artículo, corresponde a la versión doblada en español de *Ordet*.

APÉNDICE 2

**Diálogo entre Johannes y Maren, instantes antes de que Mikkel anuncie la muerte de Inger:**

- Tío, ¿se va a morir pronto mamá?  
–¿A ti te gustaría, Maren?  
–Sí, porque entonces la resucitarías, ¿verdad?  
–No creo que eso ocurra.  
–¿Por qué no?  
–Porque los demás no me lo permitirán.  
–¿Y qué pasará con mamá?  
–Pues que tu madre irá al cielo, mi pequeña.  
–Sí, pero eso no me apetece.  
–Niña mía, tú no sabes lo que es tener una madre en el cielo; es una bendición.  
–¿Acaso es mejor que tenerla en la tierra?  
–Contéstate a ti misma.  
–¡Oh! ¿Por qué dudas tanto? Si alguien nos hace daño no tendremos una mamá que nos cuide.  
–Nadie puede hacer daño a una niña tan pequeña que tiene a su mamá en el cielo, junto a Dios. Cuando la madre de alguien se muere, siempre está en casa.  
–Pero también la tenemos cuando está viva.  
–Sí, pero tiene que ocuparse de muchas otras cosas.  
–Sí, claro, tiene que limpiar el suelo y fregar los platos, y todo eso no tiene que hacerlo una muerta.  
–Sí, sí.  
–De todas formas, prefiero que la despiertes, tío.  
–Es eso lo que quieres..  
–Sí; así podrá quedarse en casa.  
–Vete, niña.  
–¿No quieres despertarla?  
–Si los otros me lo permiten, lo haré.  
–No te preocupes de los demás. ¡Ah, qué contenta estoy!  
–¿De verdad?  
–Sí. ¿Quieres venir conmigo a taparme?  
–Sí, y haré que esta noche te guarde un ángel de mi Padre.  
–¿No vas a bendecirme como siempre?  
–Sí, de acuerdo. [Se levanta y coge a la niña en brazos]. Y tomó a los niños en su seno, posó las manos sobre ellos y los bendijo.

Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre...



1. Ejemplo de secuencia en la que Dreyer hace un uso heterodoxo y, al mismo tiempo, magistral del movimiento de la cámara, prescindiendo por completo del plano-contraplano.

Enrique Castaños Ales



2. A pesar de su hondo sentido religioso, *Ordet* es también una película realista, con una cuidadísima puesta en escena. Los muebles y objetos son los originales de los campesinos de esa región de Dinamarca.



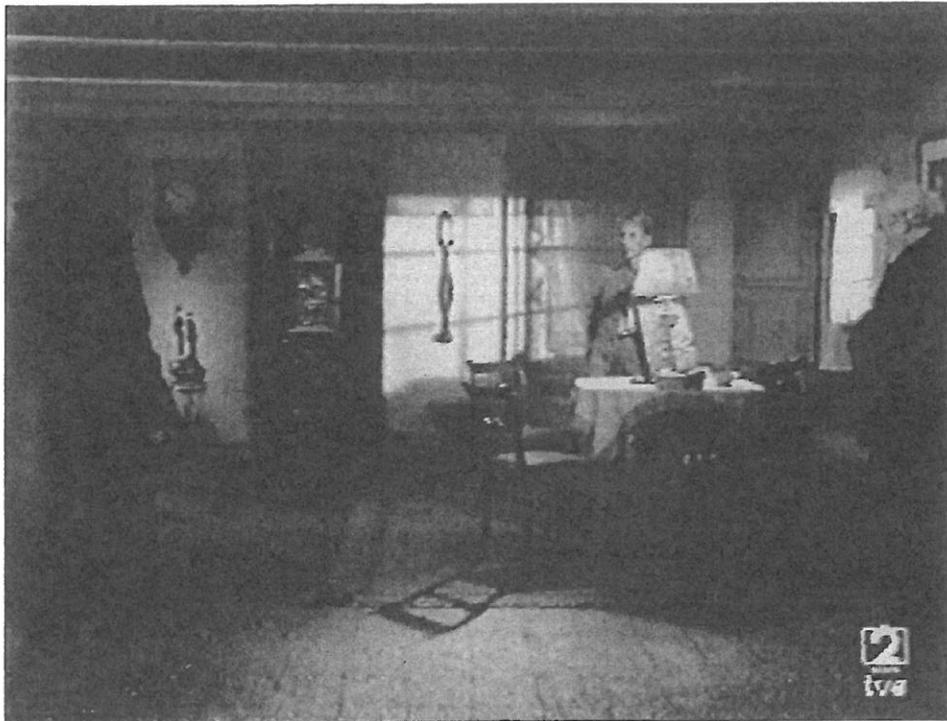
3. La cruz de piedra en mitad del camino que separa Borgensgaard y la casa de Peter el sastre, simboliza la unión que finalmente alcanzarán ambas familias.



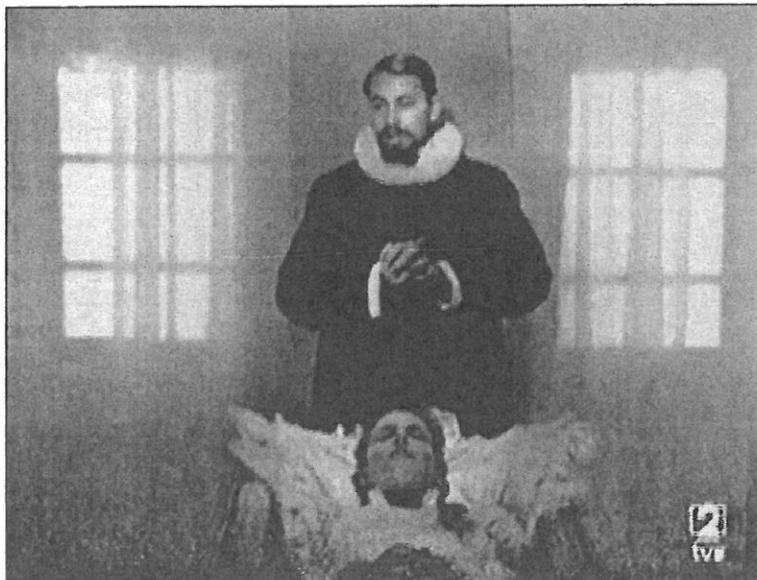
4. La lenta panorámica sobre las cabezas y los cuerpos de los asistentes a la reunión en casa de Peter el sastre, ilustra perfectamente acerca del profundo conocimiento de Dreyer sobre el uso de la composición y de la luz en los grandes maestros de la pintura holandesa.



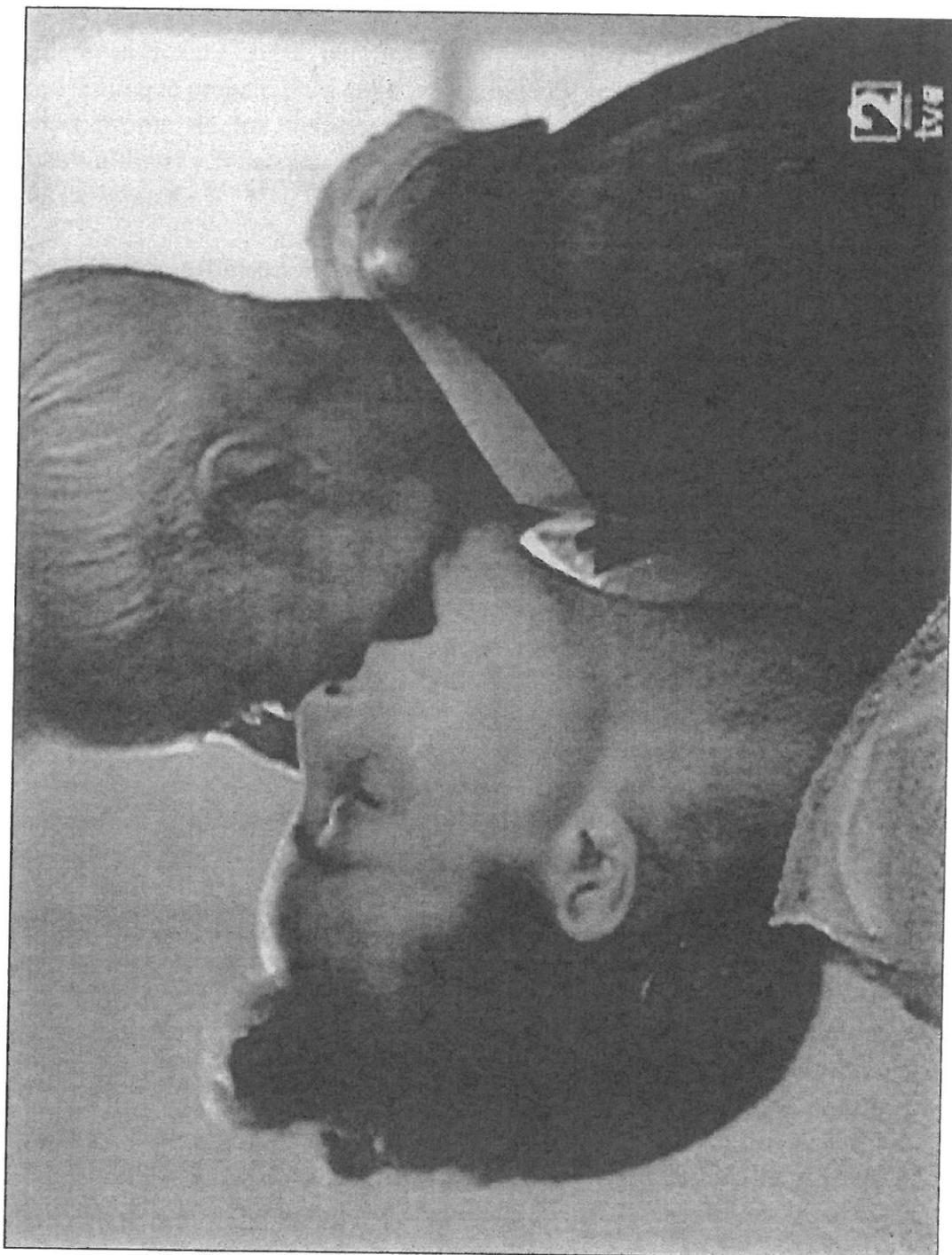
5. El pausado movimiento circular de cámara para filmar la escena de la conversación entre Johannes y Maren, hasta el extremo de cambiar ambos personajes de manera arbitraria la posición de sus rostros en función del punto donde se encuentra el objetivo, es, probablemente, el más prodigioso de toda la historia del cine.



6. En cierto sentido, *Ordet* es una película intemporal. El único artefacto que aparece en ella contemporáneo del tiempo en que se rodó el filme, es el teléfono. Oímos el ruido del motor de un automóvil que se aleja, iluminando sus faros con una luz fantasmagórica la estancia en la que Johannes anuncia la inminente muerte de Inger, instante que recoge la ilustración, pero no se ve el coche.



7. En la prolongada secuencia final del milagro, los elementos esenciales utilizados por Dreyer para dotar de verosimilitud al suceso son, una vez más, la luz, que se filtra con prodigiosa gradación a través de los simétricos ventanales del fondo, la estudiada composición, gracias a la cual sabemos siempre donde está situado cada personaje, y la absoluta austeridad en la decoración, correlato del carácter abstracto de la puesta en escena.



8. En la escena final en la que la resucitada Inger besa a Mikkel de modo compulsivo, la carne se equipara y goza de idéntico estatus que el espíritu en la heterodoxa cosmovisión religiosa de Dreyer.