

AUTOR: JOSÉ LUIS SÁNCHEZ TIERRA

ORDET

(La palabra)

«El drama humano. Dreyer: un creyente atormentado por el problema de la fe. Anhelos y trascendencia de lo divino»

“Señor, yo no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para sanarme”

Lc. 7, 6

“Más vale una palabra a tiempo que cien a destiempo”

Miguel de Cervantes Saavedra(1547-1616)

“No creo que Dios quiera exactamente que seamos felices, quiere que seamos capaces de amar y de ser amados, quiere que maduremos, y yo sugiero que precisamente porque Dios nos ama nos concedió el don de sufrir; o por decirlo de otro modo: el dolor es el megáfono que Dios utiliza para despertar a un mundo de sordos; porque somos como bloques de piedra, a partir de los cuales el escultor poco a poco va formando la figura de un hombre, los golpes de su cincel que tanto daño nos hacen también nos hacen más perfectos”

Clive Staples Lewis (1898-1963) Escritor británico

Abstract

Mi labor como “filósofo” (o al menos aprendiz de tan noble profesión) no es realizar un escueto resumen, que solo serviría para “destripar” la película a quien aún no ha disfrutado de ella. Mi indagación, ejercida con la máxima radicalidad –o mejor dicho

*raigalidad*¹- busca cierto *cuidado*; me explico: trato mediante mi perspectiva de mantener en apertura, de “traer al frente”, cierta visión del *ser* de una obra que no se agota en un tecnificado y cuantitativo lenguaje filmico. No pretende mi perspectiva ejercer una especie de *catarsis* de subyugación colectiva sobre otras perspectivas igualmente válidas, y mucho menos ser la única posible. El humilde *periplo* que propongo es un viaje al corazón mismo del drama humano, de una incertidumbre paradójicamente inserta en la creencia, en la esperanza. Como ciegos, a oscuras, de la mano de **Carl Theodor Dreyer**² tanteamos el terreno. En su noble faceta de *lazarillo*, su personalísima y marginal figura, al menos en su época, siempre deudora de un mayor reconocimiento, nos guiará hacia *el pensar*, siempre situado entre fe y razón, y mediatizado por el uso del lenguaje, la palabra...

Esto mismo, la palabra, situada entre la transcendencia³ y el olvido⁴ del ser, bajo la “techumbre” de su presencia (*Dasein*)... es el título de una película de Dreyer: **Ordet**⁵ (1955), basada en una obra teatral de Kaj Munk, cuyo polémico argumento salpica directamente al protestantismo danés, el cual no admite más milagros que los que se atribuyen a Jesús. Enfrentándose a esta tesis oficial de la Iglesia de Dinamarca, Dreyer expone en su película un caso de resurrección milagrosa en una aldea danesa, en Jutlandia occidental, con el mismo aplomo con el que expuso en su *Dies Irae* (1943) como los curas, en su “bondad”, mandan a la hoguera a una supuesta “bruja” por el “bien de su propia alma”⁶. Con todas las reservas que puedan merecer asuntos de tal naturaleza, resulta indiscutible que Dreyer ha sido el único realizador de toda la historia del cine que ha abordado los temas medulares de la religión, desde una perspectiva cristiana, con auténtico atrevimiento, espíritu crítico y labor de búsqueda.

¹ Esta palabra viene de *raigal*, del latín *radix*, es decir: perteneciente o relativo a la raíz.

² Copenhague, 3 de febrero de 1889 – ibídem, 20 de marzo de 1968

³ Filósofos como Paul Ricoeur, siempre han resaltado como las palabras, gracias a su carga semántica, siempre dicen más de lo que en un primer momento queremos expresar.

⁴ Decía Quinto Horacio Flaco (65 AC-8 AC), poeta latino: “*La palabra una vez hablada, vuela y no torna*”.

⁵ Traducida del danés al español como *La palabra*; aunque “*ordet*” también posee la acepción de “canto” o “verbo”

⁶ Para mayor claridad, expongo un fragmento del himno latino que da nombre dicha película:

*“Confutatis maledictis,
flammis acribus addictis,
voca me cum benedictis.
Oro supplex et acclinis,
cor contritum quasi cinis,
gere curam mei finis.”*

(Tras confundir a los malditos/arrojados a las llamas voraces/hazme llamar entre los benditos./ Te lo ruego, suplicante y de rodillas, /el corazón acongojado, casi hecho cenizas, /hazte cargo de mi destino.)

Dies Irae. Himno latino del siglo XII.

Dreyer, calificado por muchos como “uno de los más grandes místicos de la historia del cine”, dota a todas sus obras de un “aura especial”. Viendo su cine, especialmente *Ordet*, resulta difícil imaginar un rodaje: con las típicas paradas para comer, el reparto de bocadillos entre los figurantes, las pausas entre toma y toma, el “clic-clac” de la claqueta, el equipo hablando de cosas mundanas, jugando a las cartas... Ciertamente, el cine de Dreyer parece que no haya sido realizado por nadie, sino que directamente haya caído del cielo, nos sentimos como *voyeurs* mirando la vida de otros, sintiéndonos reflejados, por ello resulta tan interesante.

Heidegger, en su obra *Was heißt Denken?*, definió “interesante” de la siguiente forma: “*Inter-esse significa: [ser] en (bajo) la cosa y entre las cosas, estar en/entre una cosa y preservarla*”⁷. Nuestro interés en la película *Ordet*, se debe a nuestro interés por el problema de la fe: por un lado, el miedo a equivocarnos en nuestras convicciones y desperdiciar nuestra vida; y por otro, el miedo a no tener asidero, el miedo a la ausencia de una fe que nos asista, el miedo a una vida sin sentido... Anhelamos la palabra divina, la que nos guíe dándonos un espacio propio, arrebatándonos del brutal desamparo –de nuestra natural in-naturaleza- que nos pone como objeto necesitado del divino cuidado, como hijos de un padre; buscamos “la dirección de nuestro mapa” en una muestra de su transcendencia, de su guía y su saber, pero Dios calla... o quizás no lo escuchamos.

Aspiraremos a lo inefable por nosotros mismos, intentaremos *el pensar*, entre fe y razón⁸, por nuestros propios medios. Pero no estamos solos, nos asiste Dreyer, su lenguaje filmico... y si bien es cierto que “*la poesía es la instalación del ser en la palabra*”⁹, en nuestra búsqueda del *ser* necesitamos de la sensibilidad de un cineasta que sepa que “*es imposible hacer una buena película sin una cámara que sea como un ojo en el corazón de un poeta*”¹⁰. Comencemos pues nuestra “aventura” -nuestra meditación¹¹-, asistidos siempre por la obra dreyeriana, hacia problemas teológicos de máxima importancia... *Bon Voyage*...

⁷ Traducción propia, realizada directamente del alemán

⁸ Como decía Ortega “*las ideas se tienen en las creencias se está*”

⁹ Heidegger

¹⁰ Orson Welles

¹¹ Decía Unamuno: “*Ahora empiezo a meditar lo que he pensado, y a verle el fondo y el alma, y por eso ahora amo más la soledad, pero aún poco*”.

I. Introducción: Dreyer y la historia del Cine

Educado en el más rígido luteranismo por sus padres adoptivos, Dreyer, desarrollará en sus películas una problemática de inspiración religiosa. Cuando el cine danés, en palabras de Román Gubern: “*naufraque durante la primera guerra mundial, para no volver a recuperarse jamás, Dreyer quedará como figura solitaria, realizando películas extraordinariamente personales que son, a la vez, reflejo de las inquietudes místicas que laten soterradas en el complejo acervo cultural nórdico*”¹².

Al carnaval espectacular (a veces estético-barroco), del expresionismo arquitectónico con películas como *Metrópolis* (Fritz Lang) o lo que fue su vertiente pictórica *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene), Dreyer prefirió la expresión austera y realista de un drama psicológico, estructurado escrupulosamente, intentando atenerse lo máximo a la realidad. Su criterio realista, el cual podemos observar en la teatralidad de *Ordet*, le llevó a que el rodaje siguiera la progresión cronológica del guión, cosa poco habitual en la industria cinematográfica; también hizo que sus actores prescindieran de maquillaje y lágrimas de glicerina, el llanto debía nacer de una profunda y dolorosa crisis. Su simplicidad escenográfica, centrada en mantener la atención del espectador en los personajes, es una apuesta por la centralidad del drama humano.

Ordet, que duda cabe, es una película de base teológica, hecha por un creyente atormentado por el problema de la fe, no es una película agnóstica como lo son las de Bergman, el cual, aun con la mencionada diferenciación, también supo apreciar –como Dreyer- la figura de Kierkegaard, que de todos los filósofos existentes, seguramente halla sido uno de los más atormentados por problemas teológicos, especialmente por el de la naturaleza de la fe¹³. *Ordet* polemiza con el protestantismo danés, al plantear el hecho de que no solo Jesucristo pueda realizar milagros. Dicha idea se enfrenta con las

¹² Román Gubern, *Historia del Cine*.

¹³ El padre de Kierkegaard creía que sus hijos no vivirían más de 33 años (la edad de Jesucristo), se atormentaba al sentirse castigado por la ira del Señor, por haber maldecido su nombre en juventud y tener relaciones sexuales antes del matrimonio. De hecho, Kierkegaard significa en danés “cementerio”.

tesis oficiales de la Iglesia de Dinamarca, lo cual demuestra que Dreyer es uno de los pocos directores de la historia del cine que se han atrevido a abordar los temas medulares de la religión¹⁴, desde una perspectiva cristiana, con valor, arrojo, atrevimiento y altas dosis de espíritu crítico

II. En busca de la Objetividad (“Realismo Psicológico”): más allá del Realismo y del Naturalismo. Abstractar el Teatro

El teatro, lugar de tragedias y máscaras, profunda búsqueda de un *logos* griego - casi inexpresable racionalmente- revelado mediante la más profunda *Catarsis*...; también es lugar para la mentira. La distancia entre el teatro y el cine viene dada por la diferencia entre *representar* y *ser*. Dreyer no dejó de desbrozar lo verdadero de lo falso, el cine del teatro. El teatro es el arte de lo falso y “*la esencia más íntima del cine es una necesidad de verdad*”¹⁵. Por ello hay que *despejar* aquello que sea el cine -como puesta en obra de la verdad- del teatro, limpiarlo, destriparlo e inclusive desarraigarlo, que consiga “la mayoría de edad”; sacar a la “criatura cine” del vientre del teatro. En resumen: para llegar al cine, Dreyer, necesita del teatro, igual que necesita de la verdad. Es el camino más corto y seguro para poder llegar al *auténtico cine*.

Todo el mundo, como mínimo, ha leído o escuchado esta frase, sin siquiera atribuírsela a Dreyer: “*Tenemos que usar la cámara para suprimir la cámara*”. Podríamos parafrasearlo y decir: tenemos que utilizar el teatro para llegar a un cine que nos haga olvidar la cámara. El teatro, al igual que el cine, tiene sus leyes, sus tiempos y su espacio [escénico]. Dreyer respeta las leyes del teatro y del cine en su irreductibilidad y diferencia. Sus antagonismos, propician el desarrollo de una dialéctica entre apropiación y olvido (juego que el cine y el teatro realizan entre lo abstracto y lo concreto), dando lugar a una especie de *Aufhebung*¹⁶ hegeliana que desemboca en un movimiento de apropiación de lo propio, comprensión y supresión, convertir algo en propio gracias al ejercicio de lo ajeno, el cine -lo propio- mediante el teatro -lo ajeno-. A Dreyer, le gusta lo impuro, lo imperfecto, porque lo impuro *vive*, “*en él hay mil*

¹⁴ De hecho, murió antes de poder llevar a cabo su sueño de hacer una película sobre la vida de Jesucristo.

¹⁵ Escrito por Dreyer en el diario *Politiken* (19 de Noviembre de 1933)

¹⁶ Entendamos *Aufhebung* como elevar, suprimir y conservar

posibilidades de conflicto”¹⁷. Desde ahí, partiendo de sus imperfecciones, empieza a mirar el teatro, buscando el mejoramiento: la redención de sus leyes, la remisión o liberación de sus males, de lo que de falso inspira. Redención, del latín *redemptio*, palabra derivada del hebreo *Kopher*, en griego *Λυτρον (Lytron)*, en la Biblia adquiere el significado de “precio del rescate”; efectivamente, para llegar a un *cine de lo esencial* se requerirá el sacrificio de muchos de los convencionalismos teatrales. El teatro, en actitud de sacrificio, matando todo lo que de falso contiene, redime al cine, lo acerca a la verdad y le concede su espacio¹⁸. La situación del teatro frente al cine es como la del “*espejo de la llama, diagrama de la luz viviente, con su centro oscuro, su corazón que es sacrificio a la luz y no a la establecida claridad*”¹⁹.

El teatro, con sus leyes ya establecidas, en cierto modo “disecadas”, pierde poder de *convocatoria y anunciación*, su *decir* es la pura claridad, no nos requiere ni nos llama, nada nuevo puede ofrecernos en el reino de la posibilidad²⁰. Por ello, el cine de Dreyer busca la abstracción, simplificación y concentración, un *cine de lo esencial* que en su minimalismo -en cada pequeño parpadeo, en cada gesto invisible a la luz del teatro- interpele a la totalidad; al estar sus posibilidades aún en ebullición, el cine contiene cierto misterio, al igual que la fe, no olvidemos que “*los instantes que preceden a la salida del sol declaran más luz con su tenue claridad, que la aparición del astro rey que encuentra ya la atmósfera preparada*[como le ocurre al teatro con sus convenciones escénicas], *la oscuridad deshecha*”²¹. Eric Rohmer recordaba que, para André Bazán, la presencia de una mota de tierra real, percibida subrepticamente al pie de la laya del sepulturero, es lo que salva a *Juana de Arco*²² de la convención escénica. Él mismo, en la crítica de *Ordet*, veía ese mismo regreso de las cosas en el momento en que el marido de la mujer fallecida estalla en sollozos *en medio* de un *plano largo*. La labor de depuración y de concentración que reclama Dreyer con relación al teatro, en *Ordet*, traza un movimiento bizantino, juego entre ganancia o pérdida, abstracción o

¹⁷ Idem.

¹⁸ Metafóricamente me atrevería a decir que el teatro es el “*cordero de Dios* [en este caso: del cine] que *quita el pecado del mundo*” (Jn 1, 29)

¹⁹ Texto de María Zambrano dedicado a José Miguel Ullán.

²⁰ Aunque hoy día vemos como el teatro mismo intenta escapar de sus propias rémoras, este intento de escape de lo ya establecido (que recibe nombres como *performance, monólogo* ...), en la actualidad, nos hace plantearnos a qué podemos llamar teatro o si esas criaturas que surgen del teatro son dependientes o independientes del mismo; o si teatro es simplemente el edificio, el espacio escénico... De todas formas, creo que hay cierto consenso en lo que a sus leyes básicas se refiere.

²¹ María Zambrano, *El hombre y lo divino*.

²² “*La pasión de Juana de Arco*”, dirigida por Dreyer en 1928

substracción. Abstractar la realidad como ya la abstrae el teatro resultará necesariamente imperfecto, faltaría algo, sería una abstracción menos uno; ¿menos un qué?, menos una mota de arena, algunas lágrimas imprevisibles... Aun así, hay que cuidarse mucho de no imitar la naturaleza -dicho en sustancia de Dreyer- ya que si no, no sería arte; pero también hay que procurar tener los pies en el suelo, *enraizarnos* en la verdad. La reproducción mecánica fiel de la realidad, por parte del cine, no es un punto de llegada, sino una traba, un nuevo punto de partida. Dreyer ha reiterado su desconfianza respecto del *naturalismo* (“*hay que arrancar a la película de su tenaza*”) y del *realismo* (“*el realismo no es el arte en sí*”). Él prefiere lo que a denominado “*Realismo Psicológico*”, autenticidad de las cosas y de los sentimientos, fenomenología (al más puro estilo de Husserl) y apertura a la hermenéutica.

Dreyer era consciente de que habría quienes desearan en *Ordet* un mayor realismo. Pero el realismo no puede considerarse arte en sí mismo, pero sí el realismo psicológico, el cual encuentra su valor en tanto que verdad artística, es decir, extraída de la vida vivida, aunque depurada de todo detalle inútil; la verdad filtrada a través del alma de un artista. Por ello, lo que ocurre en la pantalla ni es verdad ni debe serlo, ya que, si fuera una copia de la realidad no sería arte. Por ejemplo: el cine ha de dar expresión al tiempo, buscar siempre un tiempo con sentido, primero abstraer el tiempo de la vida vivida, abstraerlo, concentrarlo, y por último apropiarlo. El cine ha de ser *ucrópico* en referencia a la realidad natural, debe tener su propio tiempo, pero con el dramatismo intacto, aquí necesitamos de la mirada del artista, trasvasando dicho drama de la vida misma al cine, sin ser realmente la vida misma el resultado, pero sintiéndola como tal, sintiéndonos identificados.

Dreyer ve en la arquitectura (sus cortometrajes son muestra de ello: puente, iglesia, castillo... ¿acaso no se parece a los últimos escritos de Heidegger: puente, templo, casa...?) el arte más acabado y más cercano al cine. Salvo que, más allá del *realismo* y del *naturalismo*, no está el mundo de la imaginación, el espacio de lo *utópico* o visionario desconectado de lo real que interesa de por sí a Dreyer, sino, por el contrario, los arranques directos de este *saledizo* del plano: presencia física de los cuerpos, de su respiración, elocución de sus voces... En lo que respecta a los decorados Dreyer defenderá que “*el cine debe librarse de una vez por todas del teatro. Que aún hoy, para una película moderna común, se construyan trechos de calle, fachadas de*

*casas, jardines de villas, en estudio, cuando la ciudad está llena de calles, de casas y de jardines, es una ocurrencia tan irritante que no la juzgo digna de mi indignación. Es necesario que la película vuelva a la calle y –sí, más aún– que entre en las casas, en los hogares”*²³. Ello muestra el afán de acercamiento de su cine a la vida cotidiana, a todos los hombres, y no solo a supuestas élites.

Dice Dreyer: “*el verdadero cine sonoro no debe ser filmado, sino que debe aparecer como una obra de teatro concentrada*”²⁴; y esto es *Ordet*, la abstracción del teatro, de la obra de Kaj Munk. Pero aunque tengamos una postura de antagonismo frente al teatro no podemos abstraernos plenamente de él. La abstracción teatral es la anticipación de un regreso al cine a través del teatro, no su olvido y alejamiento definitivo. La línea de división entre teatro y cine, además de pasar por los decorados, pasa por los actores, y Dreyer, debido a su pasión sin límites por lo auténtico, es el primero de la Nordisk que recoge ancianos para interpretar papeles de viejos. Su deseo de verdad es tal, que la madre de *Ordet* estaba realmente embarazada y sus gemidos, que escuchamos en la película, se grabaron durante el parto. La distancia que el teatro inspira en Dreyer, cristaliza en el rostro del actor: palabras como “coloretos”, “polvos”, “postizo”... son palabras tabú. Dreyer tiene un horror casi fóbico en relación a todo lo que es maquillaje. El rostro del actor es el *todo* del cine. Es un texto, un pergamino que hay que descifrar (tal arruga...), para la cámara es tanto un cuadro (una superficie, un paisaje...) como un escondite (del más profundo drama, del amor, de la muerte...): su desnudez extrema nos impacta, es el punto donde la película se vuelve piel, se humaniza. La hermenéutica de la imagen implica aprender a apreciar la belleza en un rostro desnudo, con todas sus irregularidades y sus arrugas. Si cubrimos un rostro de maquillaje borramos algo de su carácter. Las arrugas de una cara, sean pequeñas o grandes, cuentan muchas cosas sobre su carácter²⁵. Los que quieran proceder por

²³ *Politiken*, 19 de noviembre de 1933

²⁴ Escribe Dreyer en el diario *Politiken*, el 19 de noviembre de 1933: “*aspecto muy importante del que debemos desembarazarnos respecto de la tradición teatral, a saber, la dicción y el estilo interpretativo. El actor de teatro, mientras lanza sus réplicas, debe tener en cuenta el hecho de que sus palabras deben cruzar las candilejas, la orquesta y llegar hasta los espectadores de los palcos y el anfiteatro. Todo esto exige dicción y un cierto énfasis. En el cine, por el contrario, los espectadores tienen la impresión de encontrarse frente a los intérpretes. En el auténtico cine sonoro, la dicción verdadera será – paralelamente al rostro sin colorete en una habitación auténtica– la palabra corriente y cotidiana tal como la pronuncian los hombres corrientes*”.

²⁵ Un hombre cordial condescendiente, y siempre sonriente, como es el caso del patriarca de la familia en *Ordet*, se forma con el paso de los años; una cantidad de arrugas muy finas en torno a los ojos y la boca, arrugas que nos saludan desde lejos sonriendo.

sustracción, desprendiendo a su verdad última de lo falso, retiran todas las máscaras (la transcendentalidad u “objetividad” de la *Idea* platónica, la reducción e igualación de la máscara griega) una por una, para no contemplar más que una, el rostro del actor sin maquillaje (el *homo ecce homo*, el drama personal de cada uno) y perderse en los entresijos de la piel y de la película. Desatar el hilo del cuerpo, demostrando lo que Nietzsche dijo: que “*todo idealismo frente a la necesidad* [frente a la fragilidad humana] *es un engaño*”, para desvelar mejor los espejismos del teatro y descubrir, en su desnudez final, la simplicidad y dulzura atrofiada de un gesto. Dreyer busca reforzar la alteridad intransferible del *otro*, su total diferencia e individualidad, pero a la vez su común humanidad, en una especie de pluralismo berliniano²⁶.

Aquí, por medio de un análisis estético, que posteriormente reforzaremos (con un análisis de la película, concretamente en lo que se refiere a la muerte de la madre y la relación entre los dos patriarcas de las diferentes familias) encontramos una de las enseñanzas de *Ordet*: “*Las ideologías nos separan, los sueños y la angustia nos unen*”²⁷; enseñanza que se muestra dramáticamente, pues en la película, también se da el *germen* que separa a unos hombres de otros, *germen* cruel, pero necesario para aquellos que necesitan una vida “con sentido”, y es que, como dijo Julia Ward Howe²⁸ (1819-1910): “*Cada vida ha de tener sus espacios huecos que el ideal ha de rellenar*”, y desgraciadamente, al rellenarse estos espacios huecos, y matar así la angustia de una vida sin sentido, nos exponemos a que este ideal “rellenador” de espacios huecos, nos enfrente con nuestros semejantes.

III. Receptáculos del Drama: Cine y Templo, un lugar para el “Silencio” de Dios y la plegaria humana

Como sostuvo Heidegger, el arte es “*poner en obra la verdad del ser*”, toda obra de arte se presenta en retirada y abstracción, ello a favor de una nueva concepción de articulación *Physis-Logos*. No se trata de abrir un Mundo en un entorno o proyecto (como hizo en *Sein und Zeit*), sino de revelar “el ente en su totalidad” desde o en su aislamiento, casi reclusión, de la Cosa/Obra de Arte. Para ello, primero ejercitamos

²⁶ Para más información sobre pluralismo frente a monismo y relativismo ver: *Conceptos y categorías (ensayos filosóficos)*, de Isaiah Berlin

²⁷ Eugene Ionesco (1921-1994), dramaturgo francés de origen rumano.

²⁸ Activista social y poetisa estadounidense

múltiples *epojés* que liberen al arte de sus rémoras y distracciones, para luego ver el “íntimo e invisible combate” que se libra en toda obra de arte, en el que se debate todo artista entre la *Forma de Mundo* que busca configurar(se) y el *Fondo de Tierra*, en busca de la *Gran Expresión*. Para Heidegger se elucidaba en la obra de arte, no nada “del arte”, sino “apertura-de-mundo” y “verdad-del-ser”. Hay pues, potencia de apertura de mundo, de remisión y transferencia en la obra de arte, una apertura del diafragma hermenéutico: un aparecer del *Mundo-en-tensión-con-la-Tierra* y de un *Emerger* o una *Physis* inagotable que *surte Mundo y acoge Mundo*. Como ejemplo de esta concepción de arte, Heidegger –entre 1935 y 1936- usa como “intuición asistida” de la *Seinsfrage*, es decir como “ente” para preguntarse por “el ser”, la imagen de un Templo. El templo, hace presente al dios (rodea y envuelve su figura) y reúne entorno suyo y torna visibles el mar, el campo... El Templo concentra, reúne y abre; es emblema de lo erigido y trascendente, de Tierra a Mundo. El Templo, según hermenéutica heideggeriana, simplemente, “no devuelve lo visible, sino que hace visible”²⁹. Habría que decir, que el arte no es que haga siquiera “sensible”, sino que *hace comparecer*. Por más que busquemos hacer-sensible la presencia o comparecencia del *Theos* (a lo que el Templo se debe, lo que se haya en el centro de su erección), esa presencia jamás devendrá sensible, y sin embargo, para el creyente –para el que busca el comprender, para el que busca “su palabra”- “allí está”, demorándose simbólicamente la divinidad, en un Templo.

Para hacer visible, para “*hacer comparecer*” el *Theos*, Dreyer no recurre al teatro -al cual tacha de “el arte de lo falso”-, por el contrario, se centra en la *gran pantalla*, en el cine, donde el lugar del plano es más que la observación de un duelo entre fluidez y envaramiento, agilidad y lentitud, a una manera nietzscheana: entre *apolíneo* y *dionisiaco*. Más allá del conflicto de las líneas, está la masa en movimiento. El plano dreyeriano largo y panorámico de *Ordet* es un auténtico campo magnético cuyos movimientos de influencia registra una cámara infinitamente ligera y móvil con precisión sismográfica. La cuna del plano es un campo de propagación de poderes y de fuerzas, un reparto de los cuerpos entre masa y velocidad, una secuencia de movimientos internos, un juego de atracción y repulsión, que acciona *a distancia* (la que separa y asocia a los personajes, de igual manera que es separa y les ata a la cámara)

²⁹ Klee, P., *Credo creador*

todos los desplazamientos de los personajes. *Ordet* en Dreyer, el Templo en Heidegger... ambas son diferentes “intuiciones asistidas” de la *Seinsfrage* (de la pregunta por el ser, para un creyente como Dreyer de la pregunta por Dios). Por que, ¿No es acaso el demorarse de la presencia simbólica de la divinidad, de su *decir*, de su “palabra” -como sucede en el Templo- lo que ocurre en *Ordet*?... Como respuesta, cito la de Julian Green³⁰: “*Dios no habla, pero todo habla de Dios*”; *Ordet* habla de Dios, no lo hace visible en tanto que a la vista, sino que muestra a Dios como “*la evidencia invisible*”³¹. Pero para mostrar esta evidencia, esta “dicha”, Dreyer –y en su originalidad Kaj Munk- paradójicamente recurre al drama; aunque este hecho no resulta tan paradójico si tenemos en cuenta que “*los ojos no pueden ver bien a Dios, sino a través de lágrimas*”³², de la fragilidad humana. Fragilidad humana no quiere decir quietismo doloroso y desolación, una de las críticas –que yo por lo menos creo ver- que ejerce *Ordet*, se asemeja a una enseñanza que ya nos dio en su día el político y pensador indio Mahatma Gandhi (1869-1948): “*la plegaria no es un entretenimiento ocioso para alguna anciana. Entendida y aplicada adecuadamente, es el instrumento más potente para la acción*”.

IV. El Drama

Bajo el punto de vista de Dreyer, en cualquier arte lo determinante es el hombre. En las películas, en las obras de arte, lo que queremos ver es a los hombres (“*Es necesario que la película vuelva a la calle y –sí, más aún- que entre en las casas, en los hogares*”), lo que queremos vivir son sus experiencias espirituales, psicológicas. Queremos aproximarnos, penetrar en los hombres que vemos en la pantalla. Deseamos que el cine nos entreabra una puerta al mundo de lo inexplicable, de lo trascendente, de lo inefable... que lleve a alguna parte nuestro anhelo de lo *otro*, nuestro deseo de alteridad y búsqueda de sentido. Deseamos experimentar una tensión que sea menos el resultado de una acción exterior que de los conflictos del alma. Conflictos que no faltan en *Ordet*, y que de hecho se intensifican hasta tal grado, que uno siente que la indagación “personaje por personaje” siempre da “más de sí”; cada personaje se

³⁰ Escritor norteamericano, nacido en Francia (1900-1998). Destacan sus obras *Léviathan* and *Each in His Own Darkness*.

³¹ “*Dios es la evidencia invisible*”, frase de Victor Hugo (1802-1885) Novelista francés.

³² Victor Hugo

muestra, se da en apertura, pero también oculta, seduce en su acción dramática gracias a la riqueza de su fondo, y este fondo se nos muestra inagotable, abriéndonos la posibilidad de desocultar su ser. Por ello, hay que rechazar la falsa exageración y los estereotipos. Hay que esforzarse por la verdad.

*“¿Acaso no es verdad, además, que los grandes dramas ocurren en secreto? Los hombres ocultan sus sentimientos y evitan que las tormentas que causan estragos en su alma se reflejen en sus rostros. La tensión es subterránea y solo se desencadena el día que llega la catástrofe”³³. Esa tensión latente, ese malestar que se gesta bajo la apariencia banal de una familia de granjeros en *Ordet*, explota, cuando llega la desgracia, la muerte... Eso es lo importante, lo que hay que sacar a relucir. Sigue Dreyer: “Naturalmente, hay quienes hubieran deseado un desarrollo más violento de la acción. Sin embargo, miren a su alrededor y observen cómo las mayores tragedias transcurren de una manera muy corriente y muy poco dramáticas. Eso tal vez sea lo más trágico de las tragedias”³⁴.*

V. La sombra de Kaj Munk y la hermenéutica dreyeriana

En una entrevista radiofónica realizada por Johannes Allen y transmitida por la radio danesa el 17 de Septiembre de 1945, algunas semanas antes del estreno de la película, Dreyer, ante la pregunta: *¿Cuándo pensó por primera vez hacer una película de la obra de Ordet?*; contestó: *“Una noche, hace veintidós años, asistí al estreno de una obra teatral en el teatro Betty Cansén. Me impresionó la audaz forma en que Kaj Munk había planteado los problemas. No pude sino admirar la facilidad insolente con la que el autor exponía tesis paradójicas. A la salida del teatro, estaba convencido de que en esa obra había un excelente tema para una película”*.

Dreyer adoptó *Ordet* de la obra de teatro homónima de Kaj Munk, célebre en todos los países escandinavos, cuyo autor se cuestiona si la oración del hombre, ¿puede llegar hasta Dios y éste responderla? Su autor fue un poeta ferviente, antes pastor en una parroquia de Jutlandia, patriota intrépido que los nazis abatieron en 1944. *Ordet*, la obra de teatro, representada por primera vez en 1932, emocionó a un Dreyer que supo

³³ Dreyer, escrito bajo el seudónimo *Peer Gynt* en la revista *B.T.*, 1936.

³⁴ *Idem*.

ver, no solo la cuestión de la oración, sino que además sintió el drama de la fe: en un país donde el testimonio de Dios no es solo privilegio del sacerdocio, Munk nos muestra a un viejo granjero rico que, durante su larga vida, ha dado pruebas de una creencia cristiana que evoluciona hasta el gozo, doctrina radiante que opone al fanatismo religioso de un sastre que ha reunido a su alrededor a celadores tan tenebrosos como él. Sin embargo, el viejo granjero, conmovido por la gracia de un cielo que permite la felicidad en la tierra, se convierte en una especie de Job: uno de sus hijos, el que no creía, pierde a Inge, su mujer, durante el parto; otro, al creer de un modo demasiado febril se vuelve loco, se cree Jesucristo; y un tercero, un joven maleable, se siente atraído por la hija del sastre fanático. Drama de la fe o de la creencia intensa que no escatima su suerte victoriosa: el hijo loco, de tanto leer a Kierkegaard³⁵, Johannes, que ha recuperado el juicio, les reprocha su falta de fe a los afligidos ante el ataúd de Inge, y pronuncia la palabra de Cristo: *“Mujer, resucita”*. Inge abre los ojos y se levanta del ataúd. La hija pequeña de Inge, representa la fe pura, esa fe infantil, sin límites, infinita... ella, la pequeña, confía en que su tío salvará a su madre, que la resucitará. Esta fe de la niña, al verse cumplida, realizada por la resurrección de su tío, devuelve a su vez, la fe a su padre, que no creía. Gracias al hecho de la muerte y resurrección de Inge, las dos familias, la del granjero y la del sastre, se reconcilian. Esto demuestra que aunque las ideologías nos separen, los sueños y las angustias pueden unirnos.

Ahora bien, Dreyer, no se sabe si por no levantar polémica, mantiene cierta discreción (por él mismo reconocida): al principio, no vemos ese milagro de la resurrección más que en el rostro pecoso de una jovencita confiada; esa carita anhelante, intensa, como crispada, se relaja, se ilumina lentamente, a boca y los ojos sonrían, felices. Dreyer nos muestra un atisbo de duda, de sorpresa, en el rostro del médico ante la visión de la muerta cuyos rasgos siguen inmutables... ¿catalepsia que se borra o resurrección milagrosa? Dreyer, de cuyo espíritu religioso no cabe duda, deja la opción de la explicación al espíritu más o menos recalcitrante de cada espectador, y salva así la

³⁵ El pensador danés Sören Kierkegaard, nunca rehuyó de la paradoja, ya que esta simboliza la apertura de lo posible, aquello que desafía toda explicación racional y objetiva. Por eso Johannes se vuelve loco, ya que su razón no sirve para aprehender a Dios, y por ello, un profundo sentimiento entre fe y locura profética la ha sustituido. Como dijo Gilbert Keith Chesterton (1874-1936): *“El sabio es quien quiere asomar su cabeza al cielo; y el loco es quien quiere meter el cielo en su cabeza”*

escena del t3pico y del conformismo. Este hecho guarda cierta similitud con un relato de Julio Cortazar llamado *Historia Veridica*³⁶, el cual paso a relatar:

“A un se1or se le caen al suelo los anteojos, que hacen un ruido terrible al chocar con las baldosas. El se1or se agacha afligidisimo porque los cristales de anteojos cuestan muy caro, pero descubre con asombro que por milagro no se le han roto.

Ahora este se1or se siente profundamente agradecido y comprende que lo ocurrido vale por una advertencia amistosa, de modo que se encamina a una casa de 3ptica y adquiere en seguida un estuche de cuero almohadillado doble protecci3n, a fin de curarse en salud. Una hora m1s tarde se le cae el estuche, y al agacharse sin mayor inquietud descubre que los anteojos se han hecho polvo. A este se1or le lleva un rato comprender que los designios de la Providencia son inescrutables y que en realidad el milagro ha ocurrido ahora”.

Por lo mismo, porque la palabra de Dios no siempre es comprendida por el hombre, y porque los designios de la Providencia son Inescrutables, el anciano granjero dice: *“Dios lo da y Dios lo quita. Alabado sea Dios”*

Otro punto “extra1o”, de la interpretaci3n que Dreyer realiza de las ideas de Kaj Munk lo encontramos cuando le preguntan: *¿cu1ndo elabor3 su gui3n?, a lo que este responde: “Pasaron una veintena de a1os antes de que me pusiera en 3l. Entonces vi las ideas de Kaj Munk bajo una luz distinta. Por que entre tanto, habían pasado un mont3n de cosas, ¿verdad? La nueva ciencia, como consecuencia de la teoría de la relatividad de Einstein, aport3 las pruebas de la existencia –además del mundo en tres dimensiones que es el de nuestros sentidos- de una cuarta dimensi3n, la del tiempo, y de una quinta, la del psiquismo. Se demostr3 que es posible vivir acontecimientos que a1n no han sucedido. Se han abierto nuevas perspectivas que hacen que reconozcamos una profunda relaci3n entre la ciencia exacta y la religi3n intuitiva [Aquí vemos el simbolismo de la relaci3n que el cura y el m3dico mantienen en *Ordet*]. La nueva ciencia nos permite una aproximaci3n m1s profunda a la comprensi3n de lo divino y est1 en vías de darnos una explicaci3n natural sobre cosas naturales. Ahora vemos la figura de Johannes bajo un 1ngulo nuevo. Kaj Munk ya lo sospechaba cuando, en 1925,*

³⁶ Relato incluido en *Historias de Cron3pios y de Famas*, Julio Cortazar.

escribió su obra de teatro y daba a entender que puede que el loco Johannes estuviera más cerca de Dios que los cristianos que le rodeaban”³⁷. Estas palabras de Dreyer contradicen las de Pierre Eugèn Marcellin Berthelot (1827-1907), químico e historidador francés, que juzgó que: *“la palabra verdad no se puede usar fuera de la ciencia sin abusar del lenguaje”*. Dreyer, al opinar que tanto la ciencia como la religión van de la mano, no solo liga razón y fe, sino que también verdad y sentido, sin que ello signifique abusar del lenguaje.

³⁷ Extracto de una entrevista radiofónica realizada por Johannes Allen y transmitida por la radio danesa el 17 de Septiembre de 1945.