

KAJ MUNK
CARL THEODOR DREYER

ORDET
LA PALABRA

EDICIONES SÍGUEME
SALAMANCA
2009

Esta obra ha sido publicada gracias a la ayuda concedida por el Danish Arts Council's Committee for Literature - Kunstrådets Litteraturudvalg.

Cubierta diseñada por Christian Hugo Martín

© Traducción de Blanca Ortiz Ostalé sobre los originales daneses de *Ordet*

© Kaj Munks Forfatterrettigheder Aps, Copenhagen 2008

© Carl Th. Dreyer & Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag A/S, Copenhagen 1964. Published by agreement with the Gyldendal Group Agency

© Ediciones Sígueme S.A.U., 2009

C/ García Tejado, 23-27 - E-37007 Salamanca / España

Tlf.: (+34) 923 218 203 - Fax: (+34) 923 270 563

ediciones@sigueme.es

www.sigueme.es

ISBN: 978-84-301-1711-6

Depósito legal: S. 673-2009

Impreso en España / Unión Europea

Imprime: Gráficas Varona S.A.

Polígono El Montalvo, Salamanca 2009

CONTENIDO

<i>Presentación</i> , de Pedro Rodríguez Panizo	9
---	---

ORDET. LA PALABRA

DRAMA DE KAJ MUNK	17
Personajes	19
I.	21
II.	51
III.	71
IV.	91
GUIÓN CINEMATOGRAFICO DE CARL THEODOR DREYER	103
Personajes	105
Ordet	107
Ficha técnica de la película	191
<i>Procedencia de las ilustraciones</i>	192

CUANDO SUENE LA HORA DE LA FE: LA PALABRA (ORDET)

Pedro Rodríguez Panizo

De verdadero acontecimiento editorial puede catalogarse la publicación del libro que el lector tiene en sus manos. Por primera vez en español, y en traducción directa del danés, aparece el drama de Kaj Munk titulado *Ordet (La Palabra)*, magistralmente adaptado para la pantalla por su genial compatriota Carl Theodor Dreyer, cuyo guión literario se incluye también en el presente volumen. Así, tanto el especialista en la obra dreyeriana como el aficionado a sus películas podrán comprobar el trabajo de purificación y, sin embargo, de fidelidad creativa llevado a cabo por Dreyer sobre la obra del pastor de Vedersø, así como las leves diferencias entre el guión y la película de 1954-1955, verdadera obra maestra del séptimo arte.

Kaj Munk (1898-1944) es el pseudónimo de Kai Harald Leininger Peterson, pastor luterano de Vedersø, un pueblecito de la costa noroeste de Jutlandia. Estudió teología en Copenhague y compaginó su labor pastoral con su vocación artística. Su libertad de palabra y su rechazo de la ocupación nazi de Dinamarca, lo llevaron al martirio la noche del 5 de enero de 1944, en que apareció asesinado y abandonado en una fosa. Como ha señalado Maurice Drouzy, el carácter pionero de su resistencia espiritual al nazismo puede hacer olvidar al Munk de los años treinta, elitista y defensor de la invasión de Abisinia por las tropas italianas de Mussolini¹; al que veía el mundo dividido en dos: los privilegiados elegidos, entre los que se encontraban los artistas y poetas, al margen de leyes y normas y los únicos capa-

1. M. Drouzy, «Préface. La parole qui réveille», en K. Munk, *Ordet, Esprit Ouvert*, Auribeau-sur-Siagne 1996, 7-22. Cf. M. Auchet, *L'Univers imaginaire de Kaj Munk. Pasteur et dramaturge danois, 1898-1944*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy 1994.

ces de vivir un amor apasionado, y, por otra parte, el resto de los mortales, sujeto a los mandamientos de la moral religiosa y a la creencia en Dios, seres incapaces de una pasión infinita. Hay que esperar hasta los años cuarenta, los de la ocupación de Dinamarca por parte de los alemanes, para que Munk vaya tomando conciencia poco a poco de lo que se esconde detrás de tales prejuicios. No obstante, ha pasado a la historia danesa como el gran poeta de Dinamarca y el símbolo de la resistencia al nazismo.

Munk fue un hombre paradójico y lleno de contrastes. Junto a la vida ascética y retirada, casi monacal, que practicó en Jutlandia en compañía de su mujer y sus cinco hijos, bulle en él una creatividad asombrosa. Todo ello se suma a un carácter impulsivo, con frecuentes cambios de humor y reacciones afectivas descontroladas. Comenzó a componer dramas muy pronto, cuando estudiaba el bachillerato, a la temprana edad de diecinueve años. Y lo hacía de forma rápida y prolífica: escribió *Ordet* en seis días durante el verano de 1925 y llegó a terminar una treintena de obras, desde las dedicadas a personajes históricos –como Grundtvig o Brandes– o bíblicos (David, Herodes, Pilatos), hasta las de acontecimientos de la actualidad de su tiempo.

La Palabra (Ordet) es su obra más conocida. Se trata de una pieza de cámara, como igualmente es un *Kammerspiel* la película de Dreyer. Un drama realista en el que se pone en escena un acontecimiento misterioso, nada menos que un milagro. El marco en que Munk ha encuadrado su drama es el de la rivalidad entre dos grupos religiosos dentro de la Iglesia danesa –representados por Borgen y Peter el sastre–, dos concepciones de la fe cristiana: por un lado, la tendencia de la Misión Interior, pietista y renunciante, centrada en la conversión y en la certeza subjetiva de la salvación, como muestra el testimonio de Mette Marie en una de las reuniones de este grupo. Según esta tendencia, todos aquellos que no han sido encontrados por Cristo, aunque estén bautizados, son réprobos y condenados al infierno. Frente a estos cristianos intolerantes, Munk sitúa a los representados por el viejo Mikkell Borgen (llamado Morten Borgen en la película de Dreyer), seguidores del obispo Grundtvig (1783-1872), segundo reformador de la Iglesia danesa después de Hans Tausen, cuyo retrato aparece constantemente en el salón de la granja de Borgensgaard en la versión cinematográfica de Dreyer. Un cristianismo

luminoso que agradece la vida, la inteligencia y los valores creados por Dios, pero que en la familia del viejo Borgen se ha vuelto tan fanático como el profesado por el sastre: las conversiones de los fieles de la Misión Interior les parecen superstición y palabrería, y su visión tétrica del cristianismo, morboso amor a la muerte.

Cada uno de los personajes de este drama encarna una actitud posible ante la fe. El viejo Borgen –encarnado en la película de Dreyer por un actor que recuerda a nuestro Miguel de Unamuno tanto por su aspecto físico como por sus planteamientos– ya no cree en los milagros, en la fuerza de la fe en medio de su debilidad, adoptando una suerte de «ateísmo interior» –como gusta de decir Miguel García-Baró– propio de algunos creyentes. Su hijo mayor, Mikkel, ha perdido la fe y está harto de las beaterías de su familia. El segundo hijo de los Borgen, Johannes, se ha trastornado, irónicamente, estudiando teología. La película menciona sólo a Søren Kierkegaard como causa de esa locura, pero la obra teatral hace referencia también a un amor desdichado como coadyuvante de ese dramático estado. En cualquier caso, ello da al personaje una ambigüedad tal que todos los demás caracteres se tendrán que confrontar con quien, delirando dulcemente, se cree Jesucristo, la Palabra que quiere iluminar las tinieblas. El hijo menor, Anders, se ve privado del amor que anhela: la joven Anne, hija de Peter el sastre. Por otro lado, en el centro del drama se halla la discusión entre el viejo Borgen y Peter, que desemboca en algo más que palabras.

Entre los otros personajes masculinos destacan el médico, que sólo cree en los «milagros» que realiza la ciencia, y el pastor, que representa la fe institucional, rutinaria y «profesional», que sabe estar cuando se le necesita y hasta es capaz de consolar –sus palabras ante en féretro de Inger son entrañables–, pero que, en última instancia, cree que los milagros ya no son posibles, porque Dios no va a romper las leyes de lo finito que él mismo ha creado. Este argumento provoca la carcajada del doctor en la película de Dreyer, donde –no se olvide– se visualiza cómo es la religión oficial la que frena a la ciencia cuándo ésta, asombrada, quiere levantarse ante lo que acaba de ocurrir.

Por otra parte, aparece el maravilloso y muy logrado personaje de Inger, que en la película adquiere mayor relevancia si cabe, como casi todos los personajes femeninos de la obra dreyeriana, ajenos a las

luchas de poder y al egoísmo de los varones. Baste con recordar, de su última película sonora, a Gertrud, verdadera encarnación de la dialéctica blondeliana de la acción, pues su capacidad de amar desborda las relaciones concretas que le toca vivir: está siempre a mayor altura en la entrega que los hombres a los que ha amado o que la han pretendido. Inger encarna los valores de la mujer fuerte y valiosa retratada en el Libro de los proverbios (Prov 31, 10-31). La delicadeza con que trata a todos los personajes es maravillosa. El detalle del cine nos permite comprobar que ella está siempre trabajando, sacrificándose por los demás. Es la única que toca a los personajes y que, incluso, en la película original en danés, llama al viejo Morten con el diminutivo «fa fa» (abuelito)². Es la única que piensa que, además de creer, hay que ser buenos y que su marido «increyente» tiene lo que más importa: bondad, y por ello lleva a Dios en su corazón. Es la que intercede en favor de Anders, el hermano pequeño de los Borgen, para que consiga casarse con la chica que ama, cosa que parece imposible por las diferencias ideológicas de los patriarcas de ambas familias. Es la que verdaderamente cree en los milagros, que en su opinión se producen a diario, pero sin hacer ruido, porque Dios no quiere «jaleos» cuando actúa. Finalmente, es la única que ora de verdad, con sencillez, pidiendo sólo fuerzas para poder servir a los que tiene a su alrededor: «Dios mío, acude hoy en mi ayuda», suplica mientras eleva sus ojos a lo alto y su suegro cree que está mirando una gotera del techo: «Eso es porque la lluvia se ha colado por el tejado».

Como en todo *Kammerspiel* que se precie —el término lo creó Max Reinhardt—, también en *Ordet* tiene importancia la atmósfera intimista y el drama interior de los personajes, así como la intensidad de los sentimientos, que en dicho género suelen llevar a la muerte y en ocasiones al suicidio a alguno de los personajes. La obra es fiel a la regla de la unidad de acción, tiempo y espacio: una noche y su día; otro día y su noche. En el caso de *La Palabra*, todas las líneas dramáticas convergen en el inesperado y desconcertante fallecimiento de Inger al complicarse su parto, así como en la pérdida del bebé. Todo ayuda ahora a incrementar la intensidad de la emoción (*Gemüt*) y la atmósfera (*Stimmung*) de misterio y de sobrecogimiento.

2. Detalle que no ha pasado desapercibido a R. Carney, *Speaking the Language of Desire. The Films of Carl Theodor Dreyer*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, 175-261.

El misterio pascual de muerte y resurrección de Cristo sirve para estructurar este drama escrito por un pastor luterano admirador de Shakespeare, con una salvedad teológica a la que luego me referiré. El sacrificio de Inger es verdadero porque es una muerte para la vida, al hacer posible una serie de milagros o signos poderosos en cadena: que el viejo Borgen se reconcilie con Peter el sastre y recobre la fe en que el Dios de Elías, siempre eterno, actúa providencialmente; que Mikkel encuentre la fe; que Anders consiga a Anne, nuevo sol de Borgensgaard, y que Johannes recobre la razón.

La vuelta de tuerca del drama ocurre cuando el retorno a la vida de Inger lo produce, «cuando suena la hora de la fe», la Palabra de Cristo en la súplica de un Johannes cuerdo («si es posible, permite que esta mujer regrese a la vida»), capaz de reconocerse como hijo del viejo Borgen y hermano del sufriente Mikkel, quien llora desconsoladamente por la pérdida de su mujer. En la película, el dramatismo es intensísimo porque, en ese momento, cruza por detrás de él Anders con Anne hacia el fondo de la habitación, llenos de una felicidad que contrasta con el dolor de su hermano mayor. Y la impaciente ayuda de la pequeña Maren, que insiste a su tío para que despierte a su madre. Un loco que ha recobrado una extraña razón que parece locura para los que se pierden, pero que es el poder de Dios, pues lo que en Él parece locura es infinitamente más sabio que lo humano, y lo que en Él parece debilidad es muchísimo más fuerte que nuestra débil condición (cf. 1 Corintios 1, 18.25). La aparente locura y la inocencia obran el milagro. El diálogo entre Johannes todavía loco y la pequeña Maren —que Dreyer pone en escena con un *travelling* imposible de 360 grados, hasta el punto de hacer que el actor tenga que moverse extrañamente para poder ser seguido por la cámara— es, quizá, una de las escenas más hermosas y profundas de la obra.

Me he referido más arriba a una salvedad que ha quedado en suspenso. En efecto, el teólogo no ve en el milagro de Inger una resurrección en sentido riguroso, cuanto un signo como el de Lázaro, o la hija de Jairo, o el hijo de la viuda de Naín, como se observa en la puesta en escena de Dreyer, especialmente en el plano 39, de seis segundos de duración, en el que se puede ver un grabado un tanto sulphuriano «que representa a Jesús curando al hijo de la viuda de Naín», como dice el guión y puede comprobarse ampliando el fotograma hasta leer el texto danés que lo acompaña. Es muy relevante este de-

talle. Como muchos de los guiones en los que se basan los análisis críticos no estaban traducidos directamente del danés, este importantísimo matiz ha pasado desapercibido incluso para David Bordwell, autor de uno de los mejores libros sobre las películas de Dreyer, quien afirma que «la película predice el milagro a través de una imagen: la ilustración de la Biblia representando a Cristo resucitando a Lázaro»³. Error repetido por numerosos críticos que han analizado la película.

Como afirman unánimemente biblistas y teólogos, la resurrección de Cristo no constituye un retorno a la vida intramundana, al modo de los ejemplos neotestamentarios citados más arriba. De ninguno de ellos se dice, como de Jesucristo, que fuera exaltado a la derecha del Padre. En este sentido, afirma Pablo en la Epístola a los romanos 6, 9-10: «Cristo, una vez resucitado de entre los muertos, no vuelve a morir, la muerte no tiene ya dominio sobre él. Porque cuando murió, murió al pecado de una vez para siempre; su vivir, en cambio, es un vivir para Dios». Esa vida no es, pues, la terrenal, sino una radicalmente nueva y definitiva, ya que «Cristo fue resucitado de entre los muertos por la gloria del Padre» (Romanos 6, 4). Lázaro, la hija de Jairo y el hijo de la viuda de Naín, tras haber sido suscitados de nuevo a la vida de este mundo caduco, volvieron a morir pasado el tiempo; así también Inger, aun cuando tras ser despertada afirme que «la vida empieza para nosotros», con la magnífica visualización de Dreyer, que muestra a Anders poniendo de nuevo en marcha el reloj que habían parado cuando la mujer falleció.

No es éste el momento de analizar punto por punto la adaptación que Dreyer realizó de la obra de Munk. No fue el primero. Antes que él ya lo había hecho el sueco Gustav Molander (1943), quien propuso una explicación intramundana del milagro y ha quedado eclipsado en la historia del cine por la genialidad de Dreyer. El director danés pensaba que la obra de arte tiene un claro paralelismo con el alma de una persona, por lo que «se puede hablar también del alma de una obra de arte, de su personalidad»⁴. Y el alma se manifiesta a

3. D. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, University of California Press, Berkeley 1981, 147. Pero no le ha pasado desapercibido a J. Sémolué, *Carl Th. Dreyer. Le mystère du vrai*, Cahiers du Cinéma, Paris 2005, 138.

4. C. T. Dreyer, «Breves consideraciones sobre el estilo cinematográfico (1943)», en Id., *Sobre el cine*, Valladolid 1995, 108.

través del estilo, mediante el cual la inspiración cobra forma artística. En algún otro lugar lo definió como «el vestido de los pensamientos..., la forma por la cual se expresa la inspiración artística»⁵. Si salta demasiado a la vista, deja de ser estilo para convertirse en «manera». Dreyer pensaba que el arte se renovaría mediante la abstracción, entendida, para evitar equívocos, como «el concepto creativo que exige que el artista se eleve a partir de la realidad, para reforzar su contenido espiritual..., el arte debe representar la vida *interior* y no la *exterior*»⁶. De este modo, sometió el texto de Munk a un proceso de depuración y simplificación que, lejos de desvirtuarlo, lo revaloriza e intensifica gracias a esa concentración. No hizo una pieza del tan temido teatro filmado, ni una simple adaptación que no fuera ni teatro ni cine, sino la verdadera solución de que hablara André Bazin: «Conservar la teatralidad del drama. El sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica»⁷.

Dreyer se apropió del alma de la obra de Munk y luego se olvidó de éste, haciendo una película que nace de la pieza teatral, pero que no es teatro filmado. Y la dotó de un estilo inconfundible e inimitable: las largas y tensas panorámicas, los litúrgicos y lentos planos-secuencia, la atmósfera pictórica inspirada en Vilhelm Hammershøi, la luz mística que recuerda el cine de Murnau, la interpretación de los actores –contraria al conocido método de Constantin Stanislavski–, el proceso desde la abundancia del comienzo (en los decorados, etc.), hacia la simplicidad del final. Sólo resta que el lector lo compruebe y disfrute por sí mismo con los instrumentos que pone en sus manos este libro que se dispone a empezar.

5. Id., «Imaginación y color (1955)», en *ibid.*, 148.

6. *Ibid.*, 149.

7. A. Bazin, «Teatro y cine», en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid 21990, 192.

ORDET
LA PALABRA

Guión cinematográfico
de Carl Theodor Dreyer

ORDET

Basado en el drama homónimo de Kaj Munk

PERSONAJES

MORTEN BORGEN, de Borgensgaard

MIKKEL
JOHANNES } sus hijos
ANDERS }

INGER, mujer de Mikkel

PETER EL SASTRE

KIRSTINE, su mujer

ANNE, su hija

EL MÉDICO

EL PASTOR

KAREN, criada de Borgensgaard

METTE MAREN

LA COMADRONA

EL COCHERO DE LA CARRETA MORTUORIA

NIÑOS JUGANDO EN EL PUEBLO

FIELES DE LA MISIÓN INTERIOR en la velada de oración en casa de
Peter el sastre

UN NIÑO en la velada de oración

ASISTENTES AL FUNERAL

Música introductoria.

A LAS AFUERAS DEL PUEBLO

1 Una ventosa noche de luna. Se oye el toque de la hora. Panorámica de una enorme granja, la mayor de la comarca. En el exterior están las cántaras de leche. Fundido al nombre de la granja, que aparece pintado sobre el portón: «Borgensgaard».

2 Fundido del nombre al interior de

UNA DE LAS ALCOBAS DE LA GRANJA

ocupada por Johannes y su hermano Anders. La escena comienza con un primer plano de Anders durmiendo en la cama. Lo despierta el ruido de una puerta que se cierra. Se incorpora rápidamente y de inmediato busca con la mirada la cama de Johannes. La cámara se dirige hacia el lecho vacío. Mientras tanto, Anders se ha puesto los pantalones y está haciendo lo propio con la chaqueta mientras se acerca a la ventana, por la que ve

3 como Johannes, con sus ropas holgadas ondeando al viento, se aleja de la granja.

4 Anders termina enseguida de vestirse y se apresura hacia la estancia contigua. La cámara lo sigue hasta otra puerta, que desde esa estancia conduce a la alcoba del padre, el viejo Borgen. Anders abre la puerta y, sin levantar la voz para no despertar a los demás habitantes de la granja, llama a su padre y lo pone al corriente de la desaparición de Johannes.

ANDERS: Padre...

BORGEN: (*Adormilado.*) Sí, ¿qué ocurre?

ANDERS: Johannes ha vuelto a ir a las dunas.

BORGEN: (*Enojado.*) ¿A las dunas? Oh, no...

ANDERS: Salgo a buscarlo.

BORGEN: Sí, voy contigo, voy contigo.

Anders deja solo al padre. Borgen ya se está levantando de la cama.

ALCOBA DE MIKKEL E INGER

5 Inger, embarazada de nueve meses, se despierta con un ruido de pasos que llega de fuera. Se levanta de la cama, se acerca a la ventana, sube la persiana y echa un vistazo. Fuera ve a

6 Anders, ocupado en abotonarse la ropa. Escruta el paisaje.

7 Mikkel también se ha despertado y le pregunta a Inger:

MIKKEL: ¿Qué ocurre?

INGER: Es tu hermano.

MIKKEL: ¿Johannes?

INGER: No, Anders.

MIKKEL: ¿Anders? Eso es que ha vuelto a pasar algo con Johannes.

INGER: Sí.

MIKKEL: Será mejor que lo acompañe.

INGER: Sí, mejor. ¡Ay, pobrecillo!

MIKKEL: ¿Te refieres a Johannes?

INGER: Sí. ¿No te parece digno de lástima? Veintiún años y demente sin remedio.

MIKKEL: Ah, no sé. Quizás él sea feliz así.

INGER: ¡No lo dirás en serio! Anda, abrigate bien.

MIKKEL: Que sí, que sí.

INGER: (*Junto a la ventana.*) Tu padre también va.

MIKKEL: Sí, yo ya estoy.

INGER: Os tendré preparada una taza de café caliente.

MIKKEL: Buena falta nos va a hacer.

Inger regresa a la ventana.

8 En una toma exterior vemos alejarse al viejo Borgen y a Anders. Poco después aparece también Mikkel, que corre para darles alcance.

EN LAS DUNAS

9 El viejo Borgen y sus dos hijos, Mikkel y Anders, se abren paso luchando contra el viento sin dejar de buscar en todas las direcciones.

10 El viejo Borgen y sus dos hijos dejan atrás una duna y descubren a Johannes, que trata de abrirse camino hasta la cima de la siguiente. Lo observan llenos de asombro y con semblantes graves.