

Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 33 Número 33, 2019

Article 1

2019

La adaptación y el cine teatralizado: Ordet de Kaj Munk y Carl Theodor Dreyer

Miguel Olea Romacho
Universidad de Granada, molea97@correo.ugr.es

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Other Film and Media Studies Commons](#), [Theatre and Performance Studies Commons](#), and the [Visual Studies Commons](#)

Recommended Citation

Olea Romacho, Miguel (2019) "La adaptación y el cine teatralizado: Ordet de Kaj Munk y Carl Theodor Dreyer," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 33 , Article 1.
Available at: <https://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol33/iss1/1>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**La adaptación y el cine teatralizado: Ordet de Kaj Munk y Carl
Theodor Dreyser**
Miguel Olea, Universidad de Granada

Introducción

Directores pioneros como D.W. Griffith y Sergei Eisenstein fundaron un lenguaje propio que alejaba al cine de sus inicios como espectáculo puramente teatral. El cine había heredado del arte de la escena el uso predominante del plano frontal y estático, que adoptaba la perspectiva del público del teatro; así como la disposición de los actores frente a la cámara y delante de un decorado plano, generalmente hecho de tela. El estreno de películas como *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) y *La huelga* (*Stachka*, 1924) ayudó a consolidar lo que Noël Burch llama el “Modo de Representación Institucional” (1987), formado ya por procedimientos que rompen con el carácter espectacular y la frontalidad que caracterizaron al cine en sus inicios. Estas innovaciones fueron, apunta José Antonio Pérez Bowie, “la variación de la distancia entre el espectador y la escena, la subdivisión de la escena completa en imágenes aisladas, la variación del encuadre, y, sobre todo, el montaje” (2004: 574).

De esta forma, las películas de Griffith y Eisenstein construyen un nuevo procedimiento narrativo basado en la fragmentación de un espacio referencial único en distintas imágenes o encuadres. Anxo Abuín señala cómo esta nueva percepción del espacio afianza la “pluripuntualidad” del cine narrativo frente a la “unipuntualidad” (2012: 41) del teatro y del primer cine, erigiéndose el primer plano como elemento antiteatral por excelencia, pues “limita la perspectiva dramática y fija de manera autónoma las relaciones entre espectador y actor” (2012: 39).

No obstante, la aparición del cine sonoro relega en parte al montaje como categoría estética dominante en pos del texto, y el cine vuelve a incorporar elementos procedentes de la escena, como “la transformación del espacio como escena cerrada, la interpretación de los actores a imitación de los del teatro, el uso de la cámara frontal y fija de amplios planos de conjunto y la utilización dramática de la palabra” (Pérez Bowie, 2004: 575). La palabra se convierte así en elemento fundamental de teatralización del cine, y quedan supeditados a ella tanto el guion como el montaje, la iluminación, el trabajo de cámara y las interpretaciones de los actores. Michel Chion llama “palabra-teatro” a la que es propia de las películas cuyos diálogos cuentan con “una función dramática, psicológica, informativa y afectiva” (1990: 160).

Suele considerarse que esta “palabra-teatro” es la base fundamental de la teatralidad que caracteriza la obra del danés Carl Theodor Dreyer, maestro del cine europeo, y en especial de *Ordet* (*La palabra*, 1955), su película más celebrada. En el cine de Dreyer la palabra se identifica plenamente con la acción, aunque sustentada siempre sobre una gestualidad e interpretación adecuadas. Si algunas de sus primeras películas, más expresionistas, se componen casi exclusivamente de primeros planos, como en el caso de *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, 1928); la llegada del cine sonoro permite a Dreyer virar hacia un estilo muy distinto, basado en la primacía del plano secuencia y la atenuación progresiva de los movimientos de cámara y la variedad de encuadres. En cierto sentido, el director busca crear lo que Jean Sémoulé llama “una forma híbrida entre teatro y cine”, una especie de “*acinéma*”, en palabras de Lyotard, que contrapone la ausencia de movimiento al montaje como categoría dominante en el cine (cit. en Abuín, 2012: 29).

La importancia del texto en el cine de Dreyer se comprueba en el hecho de que todas sus películas están basadas en obras literarias. Concretamente, *Ordet* es

una reescritura de la obra de teatro homónima de Kaj Munk, escrita treinta años antes de la realización del filme. Dreyer somete al texto de Munk a un proceso de actualización, dotándolo de una lectura distinta pero manteniendo su teatralidad dentro de las potencialidades del medio fílmico.

Así, el objetivo del presente artículo consiste en analizar las relaciones intermediales establecidas entre el texto de Munk y la película de Dreyer. Para ello resulta útil tomar como punto de referencia el esquema propuesto por Thierry Groensteen para el estudio del proceso de adaptación cinematográfica, tal y como refiere Pérez Bowie en su prólogo a *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación* (2010). Groensteen distingue cuatro niveles principales en la adaptación: la fábula, el medio, el discurso y el texto.

El primer nivel está centrado en el estudio de las semejanzas y diferencias argumentales entre el texto de Munk y el filme de Dreyer, así como en aquellos subtextos ideológicos y estéticos que las motivan. El segundo nivel se ocupa de analizar las relaciones intermediales entre una obra y otra, es decir, el modo en que la película de Dreyer traslada el texto de Munk al lenguaje cinematográfico sirviéndose de sus propios procedimientos. También incluye el estudio de todas las relaciones que ambas obras establecen con otros medios. El nivel del discurso comprende todas las ideas, valores y temas de las obras comparadas, sujetos a transformación como consecuencia del cambio de contexto, autor y medio. El último nivel, por su parte, se ocupa del análisis de imágenes, palabras, sonidos, y, en definitiva, todo aquello que conforma la superficie textual de ambas obras en el diálogo intermedial.

Analogía de contextos

Kaj Munk y *Ordet* (1925)

Kaj Munk (1848-1944) fue un pastor luterano formado en la teología de Nicolai Grundtvig, figura clave en la reforma social y religiosa de Dinamarca a finales del XIX. Citado frecuentemente por Kierkegaard en relación a la crítica de las ambiciones e intereses de la Iglesia, Munk participó también en el movimiento reformista de la teología luterana, y ejerció como pastor en su localidad natal, Verdesø. José María Monzó García destaca que uno de los temas recurrentes en la obra de Munk es precisamente el conflicto entre la fe y la institución religiosa, un tema que Dreyer recoge en el guion de *Ordet* a través del enfrentamiento entre Johannes y el Pastor (2008: 96).

En 1928 estrena su primera obra *En Idealist (Un idealista)*, un drama histórico al estilo de Shakespeare y Schiller, en el que aborda la figura de Herodes como un idealista trágico cegado por el poder. Aunque en sus obras posteriores manifiesta posturas políticas muy conservadoras, llegando incluso a defender el fascismo de Mussolini en *Sejrem (La victoria)*, 1936; los acontecimientos en la Alemania nazi lo llevan a posicionarse en contra de la persecución de los judíos.

Munk estrena *Ordet* en Copenhage en 1932, en una representación a la que asiste Dreyer como crítico teatral. *Ordet*, escrita durante seis días en 1925, forma parte del período de transición de Munk, en el que ya está presente la influencia de Kierkegaard y Grundtvig. Monzó señala, asimismo, que *Ordet* encuentra un antecedente literario claro en otra obra de teatro, *Over Evne (Más allá de nuestras fuerzas)*, del Premio Nobel noruego Bjørnstjerne Björnson. *Más allá de nuestras fuerzas* es una obra dividida en dos partes, “un fuerte drama religioso de trazos duros escrito con intención provocadora” pero también un drama rural (2008: 98). Björnson plantea un drama con intenciones claramente antirreligiosas, contemplando el tema del milagro como superstición y engaño hacia unos fieles movidos por un Dios cruel. En *Ordet* Munk pretende recuperar el milagro para

reconducirlo hacia la teología cristiana luterana (Monzó García, 2008: 99), subvirtiendo así el sentido original de la obra de Björnson.

Entregado a su pensamiento reformista, se compromete con su figura de predicador de su comunidad, labor que compagina con la escritura. En 1942 escribe *Egelykke*, un drama filosófico y teológico centrado en la figura del reformador Grundtvig. Tras la invasión alemana, Munk muere ejecutado en su parroquia por las tropas nazis el 4 de enero de 1944. Este mismo año el dramaturgo Kjeld Abell le rinde homenaje en el Royal Theatre de Copenhage y se estrena la primera adaptación cinematográfica de *Ordet*, dirigida por Gustav Molander.

Carl Theodor Dreyer y *Ordet* (1955)

Carl Theodor Dreyer (1889-1964) es uno de los cineastas europeos más renombrados, creador de un estilo que influenció a directores como Robert Bresson e Ingmar Bergman. De su filmografía, compuesta por catorce largometrajes y algunos cortos, destacan especialmente *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), *Vampyr* (1932), *Vredens Dag* (*Dies Irae*, 1943), *Ordet* (1955) y *Gertrud* (1964). La evolución desde las dos primeras películas, basadas en el uso sistemático del primer plano y encuadres complejos, hacia *Dies Irae*, *Ordet* y *Gertrud* resulta más que notable. Si en *La pasión de Juana de Arco* el uso desbordante del primer plano lleva prácticamente a la destrucción del espacio cinematográfico, llegando a crear lo que André Bazin llamó “un documental sobre rostros” (1951:187), en *Ordet* y *Gertrud* el empleo casi generalizado del plano secuencia y las largas tomas contribuyen a perfilar una “utilización natural y simbólica de los tiempos y de los espacios” (Monzó García, 2008: 7), a través de un estilo más dramático que se distancia del expresionismo de sus primeras películas.

Por lo general, Dreyer es conocido por ser un director complejo, centrado en el tratamiento de temas como la opresión y la intolerancia contra el inocente (*Præsidenten*, *La pasión de Juana de Arco*, *Dies Irae...*) y la exploración del alma humana y los conflictos interiores del individuo, ya sea desde una postura declaradamente religiosa o espiritual (*Ordet*), o psicológica (*Gertrud*).

Tras asistir al estreno de *Ordet* en 1932, Dreyer queda cautivado por la obra de Munk y la manera en que “el autor enfrentaba unos problemas con otros y formulaba afirmaciones paradójicas” (Dreyer, 1945: 133-134), encontrando en su dramaturgia un vehículo excelente para las preocupaciones habituales de su cine. Dreyer advierte, no obstante, que las diferencias entre teatro y cine siempre suponen una “revalorización y simplificación” del texto original, y que, en el caso de *Ordet*, debería “hacerse con Kaj Munk y, después, olvidarse de él. Conservarlo y liberarse de él al mismo tiempo” (1954: 134-135).

Dreyer siguió este precepto estético de “transposición y simplificación” en todas sus películas basadas en obras de teatro, como en los casos de *Dies Irae* y *Gertrud*. De este modo, hace especial hincapié en la condensación e intensificación del texto, aludiendo que “el diálogo que se traslada a la película apenas supone un tercio del diálogo de la obra original para el teatro. Esto da una idea de la necesidad de simplificar lo más posible” (Dreyer, 1954: 45). Igualmente, el director relaciona la concisión del texto con la ventaja del actor de cine frente al de teatro de conservar su tono y timbre de voz naturales. Precisamente por esta posibilidad, afirma que “no deben usarse palabras superfluas, la palabra no debe desempeñar una función autónoma: es en sí misma un elemento más de la imagen y debe seguir siéndolo” (1943: 48).

Por otra parte, aun teniendo en cuenta la importancia del teatro en la filmografía de Dreyer, este señala que el cine nunca “debe ser teatro filmado, sino

única y totalmente cine” (1939: 46). Dreyer rehúye así la adaptación como mero trasvase del componente dramático y consigue “conservar la teatralidad del drama”, en palabras de Bazin, pues “el sujeto de la adaptación no es el argumento de la pieza, sino la pieza misma en su especificidad escénica” (1951: 192). Para Bazin, la fidelidad de la adaptación cinematográfica con respecto al texto original se mide en su “capacidad de encontrar el equivalente cinematográfico de la escritura literaria” (cit. en Pérez Bowie, 2010: 6), y, concretamente en el caso de Dreyer, del teatro.

Ordet se estrenó en Copenhague el 10 de enero de 1955, con un éxito notable de crítica y público. Manuel Vidal Estévez (1997: 291) señala que ello se debió en parte a la pervivencia en el recuerdo de Kaj Munk, considerado como mártir del país; si bien no faltaron aquellos que vieron en la película de Dreyer una traición a su obra. No obstante, meses más tarde *Ordet* y la trayectoria de Dreyer fueron galardonadas con el León de Oro en el Festival de Cine de Venecia, ganándose el favor de la crítica internacional. A pesar de este recibimiento, Dreyer no realizó su siguiente y última película hasta diez años más tarde, cuando estrena *Gertrud*.

El proceso de adaptación

Fábula

Thierry Groensteen afirma que la alteración de la fábula en el proceso adaptativo puede deberse a distintos aspectos, que pueden afectar a la situación dramática y la conclusión del conflicto, a la situación enunciativa, los personajes e incluso al género en que la obra se inscribe (cit. en Pérez Bowie, 2010: 4). En el caso de *Ordet*, el guion de Dreyer y la obra de Munk atienden a motivaciones

distintas, tanto ideológicas como dramáticas, que hacen que en la fábula aparezcan unos elementos y se supriman otros al comparar ambos textos.

No obstante, en líneas generales el argumento de la obra de Munk se mantiene en el guion de Dreyer. La acción de *Ordet*, dividida en cuatro actos, se desarrolla en cuarenta y ocho horas, durante algún momento de la década de 1920 en una pequeña aldea danesa. El argumento parte del enfrentamiento religioso entre dos familias que profesan una fe distinta. Por un lado, los Borgen, liderados por el patriarca Mikkel (llamado Morten en la película), son una familia de terratenientes seguidores de la doctrina de Grundtvig, caracterizada por un cristianismo alegre y vitalista. Por su parte, la familia de Peter el Sastre, más humilde, sigue las creencias del movimiento religioso de la Misión Interior, de carácter oscurantista y conservador radical.

Los problemas aumentan cuando el hijo menor de Borgen, Anders, se enamora de la hija de Peter, Anne. La intolerancia de los dos cabezas de familia se presenta así como un obstáculo insalvable en la relación de los jóvenes. Este tema bien podría relacionarse con uno de los argumentos universales de la literatura y del cine de los que hablan Jordi Balló y Xavier Pérez en *La semilla inmortal*, el amor prohibido, modelo argumental consolidado principalmente por *Romeo y Julieta* de Shakespeare y basado en un amor contrariado por causa de los orígenes familiares. Balló y Pérez (1995: 158) destacan que este argumento sigue un esquema habitual de enamoramiento, noviazgo, matrimonio, separación y muerte. Sin embargo, *Ordet* se separa de esta progresión desde su comienzo *in media res*, que introduce ya la dificultad a la que debe hacer frente el amor de Anders y Anne. Además, el final de los enamorados no es trágico en este caso, pues las familias consiguen superar sus desavenencias y permitir la unión de los dos jóvenes.

En el argumento de *Ordet* cobra importancia un segundo conflicto, la locura del hijo mediano de Borgen, Johannes, que cree ser Jesús de Nazaret. Nuevamente, un segundo argumento universal podría reconocerse en este punto, la llegada del Mesías. Balló y Pérez señalan que el relato mesiánico atiende a la necesidad de un líder o “intruso benefactor” en una situación de crisis (1995: 56), en este caso, una crisis espiritual o de fe. No obstante, en *Ordet* este visitante es más una idea que un personaje encarnado físicamente, pues la salvación de una pequeña comunidad dependerá en última instancia de un hecho milagroso. Balló y Pérez afirman que, al margen de la referencia clara a la figura mesiánica a través del personaje del loco Johannes, el milagro ocurre sin la presencia física de un benefactor, lo cual hace de la película “un canto a la sencillez naturalista y a la austeridad espiritual” (1995: 70).

La locura de su hijo hace que Borgen pierda la fe en Dios al no escuchar sus súplicas, e, igualmente, lamenta la incredulidad y ateísmo de su hijo mayor, también llamado Mikkel. Estos problemas se ven superados por la muerte de Inger, nuera del patriarca y esposa de Mikkel, que fallece al dar a luz a un niño también muerto. Johannes advierte la muerte de su cuñada desde el primer momento (“*JOHANNES: (Asomando la cabeza): ¡Un cadáver en el salón! [...] BORGEN: Calla, Johannes, y cierra la puerta.*” (Munk, 1925: 24), y anuncia que podrá devolverla a la vida, si bien sus observaciones son desmentidas por los demás. Solo Maren, la hija de Inger y Mikkel, confía en su tío, que finalmente resucita a Inger ante los ojos de todos. El final de la obra supone así la resolución de todos los conflictos: Peter el Sastre permite que Anne se case con Anders, como penitencia por haber deseado la muerte de Inger anteriormente, Johannes recupera “la razón” (Dreyer, 1955: 186) y el milagro hace que todos recobren la fe.

Monzó (2008: 15) destaca que la película de Dreyer se divide en cuatro unidades secuenciales que en buena parte coinciden con los cuatro actos del texto

de Munk. En la primera unidad se presentan los conflictos principales de la familia Borgen y el planteamiento argumental general. La segunda unidad recoge el enfrentamiento de Johannes con el Pastor, que, recién llegado al pueblo, visita la granja de Borgen para conocer a la familia. Igualmente, esta parte incluye la discusión entre Morten y Peter, que se reafirman en su intolerancia religiosa con el amor entre sus hijos como telón de fondo. La tercera unidad comprende el parto de Inger y su muerte, así como la cuarta incluye su velatorio, la reconciliación entre las dos familias y el milagro.

El diálogo trasladado a la película apenas supone un tercio de la obra de Munk, dada la intención de Dreyer de simplificar y condensar el texto original lo máximo posible. En este sentido, el director afirma que “que todo aquello que no hace referencia a la idea principal debe descartarse” (Dreyer, 1945: 134-135). Monzó (2008: 100) señala que muchos diálogos de la película pertenecen literalmente a Dreyer, y que los originales de la obra de teatro son usados como textos básicos “dentro de unidades temporales que el plano secuencia convierte en un valor, más que literario, cinematográfico”.

Son varios los aspectos argumentales en que divergen una obra y otra. Por una parte, se simplifica en gran medida la discusión teológica entre ambas familias y se hace un mayor hincapié en las posturas intransigentes de ambas, que impiden la relación entre Anne y Anders. Las elaboradas discusiones entre Borgen y Peter en la obra de Munk se resuelven hábilmente en el filme de Dreyer a partir de la colocación de los retratos de los reformadores de ambas doctrinas en sus casas: mientras que la granja de los Borgen está presidida por un cuadro de Grundtvig, en el hogar de Peter cuelga un retrato del fundador de la Misión Interior.

Por otro lado, el personaje de Johannes recibe un tratamiento muy distinto en la película, y adquiere mayor importancia. En la obra de teatro, Mikkel cuenta

que su hermano se volvió loco después de la traumática muerte de su novia, Agathe, atropellada a la salida de un teatro en el que habían visto representada *Más allá de nuestras fuerzas* de Björnson. La lectura de la obra del escritor noruego y de Søren Kierkegaard terminaría por conducir a Johannes a la locura, obsesionado con devolver a Agathe a la vida. La caracterización de la locura de Johannes cuenta así con una intención antirracionalista que la película de Dreyer no recoge, pues el guion destaca ante todo la ambigüedad del personaje, acercándolo al ámbito de lo simbólico y hacia la apertura de interpretaciones. En el filme únicamente se aclara que su locura es producto de la lectura de Kierkegaard, manteniendo así el carácter quijotesco del que Munk dota al personaje en la obra original:

“MIKKEL: ¿Ha estado hablando con Johannes? No le habrá molestado, ¿verdad?

EL PASTOR: No, no, pero ¿nació así... así... un poco...?

MIKKEL: Aquí no nos gusta hablar demasiado del tema, pero tratándose de usted... No, le ocurrió algo.

EL PASTOR: ¿Fue... por amor?

MIKKEL: No, qué va. Fue por Søren Kierkegaard” (Dreyer, 1955: 133)

El personaje de Inger cobra asimismo una mayor relevancia y cercanía en la película, subrayándose su actitud rebelde contra el patriarcado del abuelo Morgen. De hecho, puede considerarse que Inger entronca con el papel de mártir dotado a la mujer en la filmografía de Dreyer (en *La pasión de Juana de Arco* pero también en *Dies Irae* y *Gertrud*). Mikkel, por su parte, se erige como el contrapunto agnóstico de la familia. Por lo general el guion de la película incide en la caracterización de cada personaje según una determinada experiencia de la fe (el agnosticismo de Mikkel, el panteísmo vitalista de Inger, el escepticismo de Morten, el conservadurismo pesimista de Peter el Sastre o la indiferencia de Anders y

Anne), siempre en oposición a la irracionalidad pre-lógica de un loco y una niña, Johannes y Maren.

El Pastor, tanto en la obra de teatro como en la película, representa la postura institucional y oficial de la Iglesia, que, ante el surgimiento de un nuevo racionalismo, pretende dar una interpretación intelectual al hecho milagroso, irracional e inexplicable:

“EL PASTOR: [...] Bueno, ¿a qué llama usted “creer” exactamente? En principio, la posibilidad física del milagro es innegable por cuanto el Creador siempre es y será Señor de la creación. Pero tanto desde un punto de vista religioso como ético, el milagro queda excluido. Contravenir las leyes de la naturaleza supondría perturbar el orden divino que rige el mundo...” (Munk, 1925: 84).

La intención apologética de la obra de Munk hace que el tratamiento del personaje del Pastor sea mucho más crítico en el texto literario, en el contexto del conflicto entre las enseñanzas del Jesús de los Evangelios y los intereses de la institución eclesiástica:

BORGEN: [...] Los de su pueblo no se cansaban de repetirme que es de los que crecen en la sotana.

INGER: Que hace ¿qué?

BORGEN: Que el cargo le da fuerzas. Bueno, ya se verá” (1925: 24)

El personaje del Doctor, tanto en la obra como en la película, comparte con el Pastor la falta de compasión ante la muerte, si bien desde el racionalismo científico.

La película añade, asimismo, la secuencia del parto de Inger, no relatado en la obra de Munk dada la necesidad de respetar la unidad espacial y las reglas del decoro aristotélicas. Así, en la película la acción se desarrolla paralelamente en dos espacios: mientras que en la habitación contigua se muestra el parto de Inger, en el

salón se muestran sus efectos y consecuencias sobre los demás. En la obra de Munk la acción se desarrolla únicamente en el salón de la casa, donde se cuenta qué está sucediendo en la habitación de al lado, espacio que no aparece en escena.

Otro añadido significativo del filme es la desaparición de Johannes justo antes del milagro, lo cual contribuye a enriquecer la ambigüedad y potencialidad simbólica del final de la película con respecto al de la obra de teatro. En la comparación entre ambas obras existe un enfoque distinto con respecto a la resolución del conflicto. En la película de Dreyer se radicaliza la simplicidad de la escenografía y se sitúa como protagonistas absolutos a Inger y su marido:

“Inger lo acaricia con la mirada y vuelve a apoyar el rostro contra su mejilla.

MIKKEL: Ahora empieza la vida para nosotros.

INGER: Sí, la vida... La vida, la vida. Lento fundido. (Dreyer, 1955: 190)

El ascetismo estético de esta última escena, así como la carnalidad y el impulso vital que sugiere la interpretación de ambos, consiguen racionalizar de forma poética la experiencia religiosa y librar al final de cualquier interpretación unívoca del hecho milagroso.

En el drama de Munk, por otro lado, el final es interpretado como respuesta hacia un nuevo racionalismo que niega la fe en el milagro. Así, el texto literario pone más atención en mostrar las reacciones de cada uno de los personajes hacia la resurrección de Inger y la manera en que cada uno recupera la fe:

“BORGEN: Señor, perdóname, perdóname, soy un hombre pecador.

PETER: Mikkel...ha sido el Dios de antaño...el del tiempo de Elías...el mismo por siempre. ¡Aleluya!

EL PASTOR: Pero esto...es físicamente imposible, no puede ocurrir.

EL DOCTOR: Hay que abolir el actual sistema de certificación de defunciones”

(Munk, 1925: 101)

De esta forma, destaca Monzó (2008: 120), Munk pone en escena el milagro subrayando las intenciones apologéticas de la obra y “dando locución en la escena a todos los personajes que están presentes, perdiendo protagonismo Inger y Mikkel”. Además, la trascendencia se subraya en el drama con elementos exteriores (“*Poco a poco va elevándose el canto de un himno por la puerta abierta que conduce a la habitación contigua, mientras Anders vuelve con el vino. Telón.*” (Munk, 1925: 102).

Medio

José Antonio Pérez Bowie (2004: 581) apunta en su artículo “Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial” algunas de las tipologías más comentadas a la hora de regular las relaciones interdiscursivas entre los dos medios. Por ejemplo, Siegfried Kracauer distingue entre las adaptaciones que trasladan directamente la intriga de la representación teatral a la pantalla y aquellas en las que la intriga resulta ampliada. André Helbo, basándose en una dimensión más espectacular, diferencia entre la captación directa de una representación teatral y la creación cinematográfica de un suceso teatral no tributario de una representación u obra preexistentes. La primera categoría puede comprender tanto una grabación de la representación teatral, su reconstitución a partir de fragmentos filmados de un mismo montaje, o bien una reelaboración creativa a través del discurso cinematográfico sobre un material escénico previo (Pérez Bowie, 2004: 581).

Patricia Trapero, por otro lado, valora tres alternativas teniendo en cuenta la noción de “género”: el texto teatral puede convertirse en un guion cinematográfico que respeta el género al que pertenece el relato original, puede tomarse su argumento para ubicarlo en el dominio de un género diferente o “como

excusa de secciones argumentales o configuración de situaciones o personajes” (cit. en Pérez Bowie, 2004: 581) de una obra determinada.

Resulta interesante ubicar el caso de *Ordet* en cada una de estas propuestas. En la tipología de Kracauer, *Ordet* formaría parte de aquellas adaptaciones que se apropian directamente de la intriga teatral sin ampliarla, manteniendo la disposición cerrada de la escena teatral y prescindiendo de cualquier elemento que no contribuya a la construcción del relato. En su lugar, se opta por centrar la atención en las relaciones entre los personajes y reducir las “elaboraciones cinematográficas” que pueden llegar a producir un debilitamiento de la intriga (Pérez Bowie, 2004: 580-581). Por lo que respecta a la clasificación de Helbo, la adaptación de Dreyer se enmarca dentro del grupo de obras fílmicas que trasladan un texto literario preexistente al medio cinematográfico sirviéndose del discurso fílmico; mientras que para Trapero, *Ordet* sería el caso de un texto teatral llevado al cine por medio de una adaptación que, aun dentro del discurso cinematográfico, respeta las convenciones genéricas del texto original.

Sin embargo, sería la tipología propuesta por Virginia Guarinos la que clasifique de forma más certera a la película de Dreyer en su relación con el texto de Munk. Guarinos descarta el concepto de “teatro filmado”, aludiendo que los mecanismos enunciativos y semióticos del cine poco tienen que ver con los de la escena. Al no ser un género narrativo, en el teatro no pueden encontrarse “similitudes de estructuras con la sintaxis de la narración fílmica”, de forma que este “no existe como evento escénico filmado, sino como temática para una historia recompuesta o reescrita para la pantalla” (cit. en Pérez Bowie, 2004: 580), acorde con procedimientos estructurales y de transición espacio-temporal estrictamente fílmico-narrativos (como los fundidos, la elipsis y, en definitiva, todas las posibilidades que ofrece el montaje y que sustituyen en la organización secuencial a los cambios de escenas y actos de la representación teatral). Es por esto que

Guarinos prefiere el concepto de “reescritura” frente al de “adaptación”, y al de “teatro filmado” el de “cine teatralizado”, una forma intermedia entre un cine narrativo y poético, en la que el montaje “cede su protagonismo a la puesta en escena, por lo que predominan los planos secuencia, el uso de la profundidad de campo, el movimiento interno, etc.” (cit. en Pérez Bowie, 2004: 576).

Esta concepción coincide con la visión dreyeriana del cine como una “forma dramática concentrada e independizada del original escénico” (Abuín, 2012: 28). *Ordet* toma el plano secuencia de larga duración como unidad narrativa básica, dejando en un segundo plano al montaje y al primer plano, procedimientos sobre los que se cimienta la filmicidad en oposición al teatro. En el plano tipo de la película, la cámara muestra a dos personajes dialogando para después seguir a uno de ellos, que comienza otra conversación con un personaje distinto.

La película se compone únicamente de ciento catorce planos, de los cuales cincuenta y cinco son largos planos secuencia¹. Este dato resulta significativo si se compara con el promedio de 1500 planos que forman un filme estándar. Anxo Abuín (2012: 29) señala que la duración media del plano en la película es de sesenta y cinco segundos, si bien hacia la mitad del metraje (especialmente en la segunda y tercera unidades secuenciales señaladas por Monzó), el plano puede llegar a los siete minutos de duración. Para Abuín, este uso predominante del plano secuencia reinvierte los fundamentos del relato cinematográfico clásico apoyado en el montaje, apostando en su lugar por una solución más dramática. La preferencia por el plano secuencia se identifica con la adopción de una “gran sintagmática” (2012:

¹ La predominancia del plano secuencia es casi total y solamente en la cuarta unidad, en la que tiene lugar el milagro, se superpone el plano corto para acelerar el ritmo del relato.

47), que antepone al montaje y al uso de la elipsis una concepción de la acción continua y unitaria.

De esta forma, en lugar de rehuir el origen teatral del relato, Dreyer lo reafirma mediante la adopción del plano secuencia como unidad dramática básica, que hace que “el tiempo y el espacio condicionen la interpretación de los actores y la tensión escénica” en lo que Abuín ha considerado una especie de retorno a la dramaturgia aristotélica clásica (2012: 47-48). A través del plano secuencia, *Ordet* confiere al espectador un papel reflexivo, “capaz de dar significado a un conjunto que se le presenta siempre de modo tan completo como neutral” (2012: 48). En lugar de fijar de forma autónoma las relaciones entre lo mostrado y el espectador por medio de primeros planos, limitando así antiteatralmente la perspectiva dramática, Dreyer utiliza el plano secuencia para captar las relaciones de los personajes con respecto al espacio y el tiempo del relato, siguiendo sus movimientos por el decorado como si la cámara adoptase la perspectiva de un espectador cómplice. En este sentido, Bazin (1951: 92-93) señala que los efectos dramáticos antiguamente conseguidos con el montaje “nacieron aquí del desplazamiento de los actores dentro del encuadre”, en el “respeto hacia la continuidad del espacio dramático, y, naturalmente, también de su duración”.

El uso del plano secuencia resulta por ello decisivo a la hora de trasladar al discurso fílmico otro rasgo esencialmente teatral, la transformación del espacio en escena cerrada. Los movimientos de cámara siguen a los actores en un espacio dotado de entidad propia, en interiores en los que “volúmenes, muebles, objetos y cuadros se hacen presentes en la composición del plano, con una lectura que amplía o señala distintas direcciones” (Monzó García, 2008: 70). Destacan, sobre todo, dos espacios principales en la acción, los salones de las dos familias enfrentadas, en los que se respetan generalmente las entradas y salidas de los personajes de otros espacios complementarios o anexos. Especialmente teatral resulta la secuencia del

parto, durante la cual se crea un contraste dialéctico entre la habitación en la que se encuentra Inger, y el salón, núcleo espacial del cual salen y entran los personajes manifestando sus pensamientos y emociones ante la tragedia venidera en la habitación de al lado.

Asimismo, abundan los espacios interiores frente a los exteriores, que se limitan a las escenas de transición de los personajes entre los dos espacios principales de Borgensgaard y la casa de Peter el Sastre (los desplazamientos en carreta entre una casa y otra, pero también dos breves planos en los que un carruaje fúnebre se dirige a Borgensgaard para recoger el cadáver de Inger), y las escenas en las que los demás personajes buscan a Johannes en las dunas. Estas escenas exteriores ocupan solo dieciocho planos cortos y no figuran en el texto de Munk. Su incorporación en la película atiende a la necesidad de un contrapunto rítmico con lo que sucede en los espacios interiores.

A la primacía de interiores se suma otra característica de la escena, la sencillez de decorados. Abuín señala que la realización de películas con decorados abstractos y fondos completamente blancos rara vez funciona (si bien cita como excepción *La pasión de Juana de Arco*), dado que el realismo de la fotografía no permite descuidar el contexto espacial en el que enmarcamos a un personaje en la pantalla. Mientras que en la escena la imaginación compone el espacio, el cine es necesariamente figurativo, “lo representa todo y exige que todo lo que aparece se relacione de una manera lógica y coherente” (Abuín, 2012: 65). Igualmente, Bazin indica que “la ilusión en el cine no se funda como en el teatro en las convenciones tácitamente admitidas por el público, sino por el realismo innegable de lo que se le muestra” (1951: 185), llegando a equipararse las imágenes mostradas en pantalla con la misma naturaleza. Si los decorados abstractos de *La pasión de Juana de Arco* resultan efectivos es porque la película está filmada enteramente con primeros

planos que “reconvierten la expresión humana en naturaleza”, en lo que Bazin llama “un drama visto al microscopio” (1951: 187).

La sencillez de decorados de *Ordet* no equipara en radicalidad a la austeridad de *La pasión de Juana de Arco*, si bien llega a rozarla en la escena final, durante el velatorio, en la que el espacio se compone básicamente por el féretro, un par de sillas y un reloj de pared. Igualmente, en el resto de la película los espacios también destacan por la blancura de las paredes y la disposición estratégica de unos pocos muebles. Pero, al contrario que *La pasión de Juana de Arco*, *Ordet* cuenta con pocos primeros planos, de modo que la simpleza teatral de decorados no obedece en ningún momento a resaltar las potencialidades del rostro humano como paisaje. Por el contrario, la austeridad de decorados en *Ordet* atiende más a la construcción de una *mise-en-scène*, que, además de permitir localizar la acción narrativa, enfatiza el movimiento coreografiado de los intérpretes por el espacio, pues son las relaciones entre estos y sus desplazamientos lo que mueve la acción en detrimento del montaje.

David Bordwell (1981: 153) afirma que la sencillez de decorados obedecería también a una concepción del tiempo interna al plano secuencia, en la que “la austeridad de los espacios, los movimientos de cámara y personajes y la inclusión de sonidos nos permite considerar al plano como un bloque temporal autónomo”. En este sentido, Bordwell destaca que dos sonidos ayudan a subrayar la duración del plano: por un lado, el tictac del reloj, que mide el tiempo consumido por un movimiento de cámara o el desplazamiento de un personaje; y por otro, el ruido del propio equipo de filmación. El teórico afirma que el chirriar del travelling o *dolly* es integrado como estrategia formal para acompañar rítmicamente la duración de la toma (1981: 153).

Con respecto a esta última idea, Bordwell incide especialmente en cómo este recurso de explicitación del sonido extradiegético de la cámara invita a considerar la naturaleza performativa del filme de Dreyer. El autor considera que *Ordet* es un ejemplo de “teatralización” cinematográfica, en el que la película se aleja de su original teatral remarcando la distancia entre el texto de Munk y el filme como una representación del mismo, acorde con sus propios recursos de estilo cinematográficos: el plano secuencia de larga duración como unidad espacial y temporal básica, el uso del sonido para acompañar la duración de la toma, etc. Estos procedimientos estilísticos ayudan a “marcar la distancia entre el texto teatral y una representación cinematográfica de este” (1981: 149), preservando su autonomía fílmica.

Este carácter performativo de la película como representación del texto teatral acorde con los propios recursos estilísticos del medio se acompaña de las declamaciones casi teatrales de los actores, cuyas interpretaciones están más próximas de la escena que del cine. Los frecuentes monólogos (el monólogo inicial de Johannes en las dunas, el sermón de Peter el Sastre, etc.), así como la mayoría de diálogos, en los que el intercambio entre personajes se produce sin que estos se miren directamente, vuelven a subrayar el carácter representacional de la película en tanto que reescritura fílmica de un texto dramático.

Ya adelantábamos antes que la teatralidad de *Ordet* se debe en gran medida a su concepción de la palabra como acción, la “palabra-teatro” de la que habla Michael Chion (1990) y de la cual el filme de Dreyer es un buen ejemplo. Y es que la película no está narrada por un narrador omnisciente intradieético o extradiegético, sino que la acción se desarrolla a través de los diálogos entre personajes. Monzó (2008: 76) señala que el punto de vista narrativo no es exclusivo para ninguno de ellos, “cada uno dialoga con los otros para compartir pensamientos, sensaciones, amores o para marcar las distancias”.

Pérez Bowie afirma que la pretensión globalizadora del cine se resuelve necesariamente en una fragmentación del espacio que introduce al espectador en la propia diégesis fílmica “en cuanto que es poseedor de una mirada interna a la misma” (2007: 25). Simone Trecca (2015), por su parte, alude que, aunque el plano/contraplano pueda hacer más realista el diálogo entre personajes, este conlleva un efecto de inverosimilitud de la perspectiva del espectador, pues la voz del narrador fílmico guía así la atención del espectador de una forma no natural, al contrario que en el teatro, en el que “la mirada es producto de un trabajo perceptivo del espectador en todos los momentos de la representación” (Pérez Bowie, 2007: 25). Trecca destaca que aquellas películas que, como *Ordet*, muestran el diálogo fílmico en un plano fijo que recoge a los interlocutores y a una porción de su entorno, resultan muy teatrales “porque en ellas se atenúa la percepción de la voz del narrador fílmico” (2015: 163).

El estudio de la transposición medial exige, por otro lado, atender a la relación que el film de Dreyer mantiene con la pintura. El uso continuado del plano secuencia en la película se acompaña de la ausencia de profundidad de campo, de modo que se consigue “un aplanamiento de la imagen” (Monzó García, 2008: 70) que facilita la identificación de los planos con imágenes pictóricas o cuadros. Monzó (2008: 91) destaca tres elementos principales de composición estética en *Ordet* en este tratamiento pictórico de las imágenes: el uso de espacios interiores, la calidad, dirección y distribución de la luz y la presencia de la figura humana como elemento arquitectónico, valores fácilmente reconocibles en la pintura holandesa del XVII.

Dreyer puede ser considerado como uno de los mejores exponentes del *tableau vivant*, al crear en sus películas modelos de obras pictóricas a partir de la distribución de la luz y la figura humana. En muchas imágenes es notable cómo los intérpretes parecen posar como si fuesen a ser retratados en una pintura. En este

sentido, destaca por ejemplo el parecido entre la secuencia de la reunión de los jueces inquisidores en *Dies Irae* con la *Lección de anatomía* (1632) de Rembrandt.

Del mismo modo, en *Ordet* Dreyer perfila a los personajes sirviéndose de los contrastes de la iluminación. Monzó cita como posible influencia a Vermeer, cuya pintura establece una relación “espacio-luz-figura” (2008: 91) tomando a la figura humana como centro de la imagen. El autor encuentra también esta relación en la escenografía de *Ordet*, en cuyos espacios interiores se crean contrastes entre luz y oscuridad alrededor de los personajes, reflejando sus conflictos interiores. Dreyer compartiría con Vermeer, asimismo, el retrato de interiores en los que tienen lugar escenas de la vida cotidiana. Resulta fácil comparar, por ejemplo, *La lechera* (1658) con la escena en la que Inger amasa en la mesa de la cocina, dado que en ambas imágenes la luz concentra la atención en la figura femenina y la labor que está realizando. Asimismo, en *Ordet* los personajes se adecúan en su centralidad perfectamente al decorado, otra de las características clave de la pintura de Vermeer.

Igualmente, *Ordet* se acerca a la obra de dos pintores daneses, Vilhelm Hammershøi y Niels Bjerre. Hammershøi es conocido por sus cuadros de espacios interiores sin presencia humana, en los que emplea una gama de colores muy limitada cercana al blanco y negro. Monzó (2008: 93) señala que también en muchas secuencias de la película aparecen interiores sin ninguna figura humana, en “momentos de transición temporal donde el espacio vacío tiene significado”, dentro de una concreción naturalista en sintonía con lo simbólico que comparte con la pintura de Hammershøi. Asimismo, sus obras retratan también la luz exterior como elemento dinamizador del espacio interior, como en el caso de la pintura *Luz solar* (1900).

Por su parte, la mención a Bjerre resulta obligada al tratarse de un pintor que basó gran parte de su obra en el retrato de las gentes de Jutlandia, donde la película se desarrolla. Entre otros temas pictóricos, en los cuadros de Bjerre aparecen a menudo las reuniones religiosas de la Misión Interior, grupo al que pertenece la familia de Peter el Sastre. Concretamente, Monzó (2008: 94) compara las secuencias de las reuniones en casa de Peter y del velatorio de Inger con *Los hijos de Dios* (1897), una pintura que comparte con estas escenas la atención a los rostros de los fieles, “que siguen con atención y temor las distintas ceremonias religiosas, envueltas en el contraste de luz y oscuridad del cuadro pictórico y cinematográfico”. Tanto en la pintura de Bjerre como en la película de Dreyer aparecen rostros tristes que remiten al oscurantismo religioso.

Discurso

El esquema de Groensteen incluye en este apartado todas las ideas, valores, y temas de las obras, sujetos a variación en función de los cambios ideológicos, estéticos y de contexto que se produzcan. Dreyer se acerca al texto de Munk desde una perspectiva laica que da cabida a muy diversas interpretaciones de la fe y de la religión como vivencia espiritual personal. El director afirma que, antes de realizar la adaptación, tuvo que plantearse las ideas de su autor de una manera distinta, distanciándose del texto no como material dramático sino como “un *texto* que define unas ideas, unos pensamientos y unas convicciones ancladas en una situación concreta, en un tiempo determinado y desde una intención apologética de la fe” (Monzó García, 2008: 102). Monzó señala en este sentido las disparidades existentes entre Munk, un hombre religioso, Pastor de la iglesia luterana; y Dreyer, un intelectual interesado en una obra literaria. En cierto modo, la relación es similar al caso de cineastas que, como Pasolini y Scorsese, se acercaron a textos religiosos

desde su agnosticismo (con *El Evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Mateo, 1964)* y *La última tentación de Cristo (The Last Temptation of Christ, 1988)*, respectivamente).

Tanto en la obra de teatro como en la película, la religión supone el marco principal del que ambos textos derivan su discurso. En la obra de Munk, por un lado, el milagro se presenta como respuesta ante el radical racionalismo en el momento en que se escribe. Ello se comprueba en el tratamiento más estereotípico que recibe el personaje del Pastor como representante de la oficialidad de la Iglesia

“EL PASTOR: ¡Protesto! Suélteme, doctor. ¡Protesto! ¡Sáquenlo de aquí! Sigue siendo un demente. ¡Esto es un escándalo! Los milagros ya no existen. Tanto desde un punto de vista ético como religioso...” (Munk, 1925: 100)

así como en el planteamiento coral del final de la obra, enfocado a mostrar cómo cada uno de los escépticos personajes recupera la fe tras presenciar el hecho milagroso. Dreyer, por otro lado, consciente de las dificultades de abordar el tema del milagro durante su tiempo, se aproxima a este a través de una perspectiva diferente y más abierta, desde una experiencia de la fe como impulso vital y personal independientemente de cualquier doctrina o interferencia externa.

En consecuencia, el tratamiento del milagro en la película de Dreyer elude cualquier explicación inequívoca y suscita las más variadas interpretaciones desde todas las líneas de pensamiento. Críticos como José Andrés Dulce y Pedro de Silva han optado por considerar a *Ordet* una película religiosa y una exaltación de la fe cristiana. De tal forma, de Silva declara que “*Ordet* no es una película sobre la religión, es religión, es un acto de religión, tiene el valor de un sacramento, es la primera y última película-sacramento de la historia del cine.” (1997: 24).

En el otro extremo, Manuel Vidal Estévez aborda la película desde una mirada laica. Para el teórico, el filme testimonia cómo en la modernidad deja de

existir un sujeto colectivo homogéneo y se acrecienta la pluralidad de subjetividades como consecuencia del “abandono de las seguridades provenientes de instancias heterónomas a la razón” (1997: 276). Vidal señala que desde el comienzo de la película se muestra “un mosaico de actitudes frente a la religión, una pluralidad de posicionamientos divergentes, no cohesionados por una normativa religiosa común” (1997: 278).

Si en la obra de Munk el milagro devuelve a todos los personajes a la subjetividad común de la fe cristiana, Vidal considera que en la película la resurrección de Inger funciona más como un hecho simbólico que pone a prueba tanto la fe como la razón, como imagen de una coyuntura histórica en la que la espiritualidad es reemplazada por una nueva subjetividad racional que resulta insuficiente al intentar sustituirla. Es por esto que el milagro sirve como espejo desde el que interpelar al espectador “e interrogar aquellas instancias desde las que el sujeto construye su particular subjetividad” (Vidal Estévez, 1997: 281). Igualmente, el teórico descarta totalmente que la película sea una apología de la fe cristiana, teniendo en cuenta que Dreyer ya había abordado el cristianismo en *La pasión de Juana de Arco* y *Dies Irae* para retratarlo como una maquinaria intolerante y productora de una subjetividad sumisa.

El milagro, por otra parte, no es un tema que se haya tratado exhaustivamente en el cine al margen de las películas de temática bíblica. Dos excepciones serían el clásico de Rossellini *Te querré siempre* (*Viaggio in Italia*, 1954), en la que el milagro actúa como contrapunto simbólico a la reconciliación del matrimonio protagonista; y *Rompiendo las olas* (*Breaking the Waves*, 1995), del también danés Lars von Trier. *Rompiendo las olas*, al igual que *Ordet*, es un drama realista con un final sobrenatural. La película está protagonizada por Bess, una devota joven que se prostituye para satisfacer las perversiones de su marido, inmovilizado tras un accidente en una estación petrolífera. Tras su asesinato a

manos de dos hombres, la película termina con la imagen de unas campanas celestiales, que, contempladas de forma incrédula por todos, celebran el ascenso de Bess al Cielo.

Por otro lado, la intolerancia y el fanatismo religioso se presentan como un tema clave tanto en la obra de Munk como en la adaptación de Dreyer. Uno de los puntos argumentales principales, la separación de Anders y Anne, está motivado precisamente por la obcecación de los dos cabezas de familia, que se oponen a que sus hijos profesen una fe distinta a la suya. Quizás uno de los momentos en que la intolerancia religiosa se hace más patente en la historia es cuando Peter desea la muerte de Inger si ello es necesario para que Borgen se acoja a su fe:

“PETER: Ahora te deseo de todo corazón, querido Mikkel, que esta vez el Señor te llegue al corazón, por duro que haya de ser el golpe.

BORGEN: Pero ¿qué es lo que dices, desdichado? Me ha parecido entender, Dios no lo quiera, que le estabas deseando la muerte a mi nuera.

PETER: La salvación del alma está por encima de todo lo demás. Si es ese el único modo, sí querido Mikkel, se la deseo en el nombre de Jesús”. (Munk, 1925: 69).

El retrato de la intolerancia de las dos facciones en ambas obras forma parte de una actitud crítica hacia la institución eclesiástica. Peter y Borgen parecen más enfrentados por su rivalidad por el poder que por el hecho de profesar una fe distinta. Tanto en la obra como en la película el conflicto entre ambos por el liderazgo se refleja de forma irónica en el diálogo en el que hablan sobre sus animales de granja:

“BORGEN: El tocino sube, Peter.

PETER: Sí, pero los huevos bajaron ayer, Mikkel.

BORGEN: Ah, ¿sí? ¿Tienes muchas gallinas, Peter?

PETER: Pues sí, tantas como tú cerdos, creo” (Munk, 1925: 55).

Mismamente, en la obra de teatro se hace aún más hincapié en los intereses económicos de ambas familias:

“BORGEN: Yo aprecio a cada quien en su rango y profesión.

INGER: O sea, un sistema de castas como el que hay en los países cálidos.

BORGEN: Cada oveja con su pareja.

INGER: Abuelo, lo único, único, único que importa cuando la gente se casa es que se quiera.

BORGEN: El amor llega con los años” (Munk, 1925: 28).

En este sentido, resulta útil recuperar la crítica de Kierkegaard al cristianismo oficial de la Iglesia danesa. Para Kierkegaard, filósofo cuya influencia es declarada tanto en el caso de Munk como en el de Dreyer; el único propósito de la religión oficial es obtener beneficios materiales y tranquilizar las conciencias de la clase burguesa.

Paralelamente a esta crítica a la Iglesia y sus intereses, *Ordet* es sobre todo una reflexión sobre la relación entre fe y razón. Lo que antes interpretábamos como una pluralidad de subjetividades puede corresponderse también con una multiplicidad de modos de vivir la fe. Para Kierkegaard, el individuo se encuentra solo ante sí mismo y ante Dios, marcado por una existencia trágica que ya no está determinada, y en la que la elección provoca angustia y desesperación. Una desesperación, dice el filósofo, que solo podrá ser remediada por medio de la fe. El personaje de Johannes se erige como representante de lo que Kierkegaard llama el “estadio religioso”, un salto a la fe en el que el hombre establece una relación personal con Dios; no se fundamenta en sí mismo (“estadio estético”), ni en la comunidad y sus reglas (“estadio ético”), sino únicamente en Dios. Esta relación con Dios, afirma Kierkegaard, se vive en el terreno del absurdo, pues “la fe comienza precisamente allí donde la razón termina” (Kierkegaard, 1843: 44).

En este sentido, el loco Johannes alcanza el estadio religioso de una forma significativa en la obra de teatro. En su predilección por Kierkegaard, Munk no solo nombra a su personaje con uno de los pseudónimos del filósofo (*Temor y temblor* (1843), por ejemplo, está firmada como “Johannes de Silentio”), sino que además lo dota de una experiencia biográfica muy similar. La muerte traumática de su novia Agathe actúa como sacrificio en el abandono del estadio ético y el salto a la fe; del mismo modo que Kierkegaard abandonó a su novia Regina Olsen poco después de declararse. Precisamente, el filósofo considera el matrimonio como un símbolo de compromiso fiel a los valores de la universalidad ética, y, por tanto, un obstáculo que hay que superar para establecer una relación íntima y personal con Dios. El paralelismo entre locura y fe reflejado en el personaje de Johannes se entiende a partir de esta concepción de Kierkegaard, según la cual la fe se vincula a una decisión voluntaria que va más allá de la razón y la contraviene:

“Quien echa adelante por el estrecho sendero de la fe, no podrá encontrar nadie que pueda darle una mano, nadie que pueda comprenderle” (Kierkegaard, 1843: 56).

Texto

Este apartado comprende todo lo que conforma la superficie textual, tanto palabras como imágenes, sonidos, etc. En este caso, resulta interesante realizar un recorrido por el metraje del filme de Dreyer, poniendo en correlación aquello que lo une y lo separa del texto de Munk, así como destacando apreciaciones textuales que contribuyan a la comprensión de ambas obras en su transposición mediática.

La película comienza con un plano exterior que muestra la granja de Borgensgaard al fondo. Sobre esta, aparecen los únicos créditos de la película, el título y el nombre de Kaj Munk, ambos con la rúbrica del autor. David Bordwell (1981: 149) señala que esto subraya el carácter performativo de la película de

Dreyer en tanto que un filme que interpreta un texto anterior. La firma de Munk establece una distancia entre la obra de teatro original preexistente y la representación o reescritura de esta en el medio fílmico por parte de Dreyer.

Mediante una panorámica hacia la derecha se muestra la granja de los Borgen, anticipando ya su posición social elevada. La película traslada la acotación del texto teatral al mostrar en un plano cercano el nombre de la granja, “Borgensgaard”. El filme empieza introduciendo el conflicto dramático de la locura de Johannes, que ha escapado a las dunas para predicar. La unidad espacial del texto de Munk, circunscrita al salón de la casa, se sustituye aquí por la pluralidad de espacios, pues la cámara se introduce en las habitaciones de los personajes para mostrar sus distintas reacciones ante la huida de Johannes.

En la secuencia siguiente, la herencia del monólogo teatral se traduce en un plano medio y frontal, contrapicado, que muestra a Johannes en las dunas como subido en un púlpito, al modo de un profeta fundido con la naturaleza. La cámara se desplaza en el mismo plano para mostrar a su padre y hermanos escuchándolo atentos, en una gestualidad también muy propia de la escena. Esta escena exterior es otra novedad con respecto a la obra de Munk, y contribuye a la caracterización del personaje de Johannes, pues destaca su soledad y extrañeza (reflejada también en su ropa, su forma de andar y su rostro y tono de voz inexpresivos). Monzó (2008: 21) señala que esta puesta en escena está muy relacionada con el “contexto cósmico” que caracteriza a la presentación iconográfica y literaria habitual del profeta religioso.

La siguiente secuencia es ya un buen ejemplo del plano tipo de *Ordet*: un largo plano secuencia (de 5’ 41’’ de duración), en el que se marca un cambio de ritmo con respecto a las escenas anteriores. Esta ralentización del ritmo permite desarrollar el conflicto de la locura de Johannes e introduce el de la incredulidad

del hijo mayor, Mikkel. La disposición teatral de la escena convierte a la mesa en núcleo espacial. A partir de esta, la cámara se desplaza de derecha a izquierda siguiendo a los personajes, manteniendo la frontalidad y adoptando los desplazamientos lógicos de la mirada de un hipotético espectador teatral por el escenario. Como adelantábamos, los actores no se miran entre sí, lo que enfatiza el carácter representacional de sus interpretaciones.

Puede comprobarse en esta secuencia uno de los añadidos simbólicos de Dreyer al texto de Munk, el momento en que Johannes enciende los candelabros para iluminar a los demás personajes, siendo estos luego apagados y recogidos por Inger. Monzó (2008: 23) destaca cómo empieza a aludirse ya en la película a la “dialéctica “luz-oscuridad”, uno de los símbolos presentes en toda la película y que “tiene su anclaje en el tratamiento de la fotografía y la iluminación de la escena”.

El siguiente plano cuenta con una puesta en escena muy distinta, pues la toma se localiza en la habitación de Inger y Mikkel, integrados en el mismo encuadre sin que se produzca ningún corte o movimiento de cámara que separe a la pareja. El espacio se configura dentro de la intimidad de dos personas que se quieren y que la cámara no separa en ningún momento. La secuencia termina con un fundido en el momento en que ambos se desean buenas noches.

La secuencia siguiente se desarrolla en la cocina, y el espacio central vuelve a ser el de una habitación organizada en torno a la centralidad de una mesa en la que Inger prepara la comida. Esta secuencia introduce el conflicto de la relación entre Anders y Anne, si bien este es presentado en el drama de Munk desde la primera escena. Una planificación similar tiene la secuencia en la que Inger y el Abuelo discuten acerca de la relación entre los jóvenes.

Esta se trata también de una larga secuencia que “reivindica el presente de lo que sucede” (Monzó García, 2008: 29) y en la que Monzó señala, asimismo,

cómo ambos personajes se mueven por el espacio siguiendo distintos ritmos, contrastándose la lucidez y tranquilidad de Inger con el nerviosismo del Abuelo. De esta forma, sus posturas y gestos configuran la intensidad dramática y permiten leer la interioridad de los personajes. Este lenguaje gestual reemplaza a los procedimientos habituales del montaje y la cámara como elementos caracterizadores que centran la atención del espectador en unas imágenes determinadas para destacar rasgos concretos de personalidad, ánimo o pensamiento de los personajes. Con ello, la gestualidad teatral reemplaza así al primer plano como medio para la expresión de emociones.

Dentro de esta misma secuencia, especialmente significativa es la escena en la que los dos personajes dialogan en el establo, otro añadido de Dreyer al texto de Munk. La composición pictórica del plano sitúa a los personajes simbólicamente: Borgen está delante, sentado, lamentándose por su escepticismo y el destino de sus hijos; e Inger se encuentra detrás de él de pie, recibiendo la luz de una ventana que es la fuente de iluminación principal de la escena. A la oscuridad en que se encuentra el Abuelo se contrapone así la luminosidad de Inger, que profesa una fe sencilla y cercana. Borgen dice que Dios no lo ayuda debido a su falta de fe, a lo que Inger responde que los milagros suceden todos los días y que la acción de Dios está presente en lo cotidiano. En este momento, la banda sonora destaca el sonido de los gruñidos de los cerdos en la cuadra, lo cual es interpretado por Monzó como una manera inteligente de reflejar “la palpitación de lo vivo” (2008: 30) a la que Inger se refiere al hablar de la presencia de Dios.

Al igual que en el inicio de la película, en la escena siguiente, que da comienzo a la segunda unidad secuencial, la cámara muestra un letrero en el que se lee “Peter Petersen Skraeder” para advertir el cambio de localización. De nuevo la cámara traslada al lenguaje fílmico la acotación teatral por medio de un fundido y un plano corto. Esta unidad se basa en la alternancia de los dos espacios principales,

en los que la acción se desarrolla de manera paralela. La casa de Peter el Sastre es más humilde que la de los Borgen, y en ella tienen lugar las congregaciones de la Misión Interior. Mientras Peter cose sentado junto a la ventana, Anne entra en el cuadro por la derecha y coge una jaula con dos pájaros, símbolo de su relación frustrada con Anders. Después de advertirle de forma implícita que se aleje del hijo de Borgen, Anne sale del cuadro, respetándose en la secuencia tanto su entrada como su salida de escena.

El parto de Inger ocupa un lugar central en la película, determinando algunas variaciones en el ritmo narrativo y el trabajo de cámara. Se mantienen los planos secuencia de larga duración, especialmente en el salón de Borgensgaard, en el que las tomas construyen el tiempo del relato, marcado por el ruido del reloj en la banda sonora. Si la situación de incertidumbre se transmite en este espacio por medio del plano secuencia de larga duración, en la habitación de Inger, por otro lado, se observan algunos primeros planos que intensifican paralelamente la tensión del relato. Al reloj se suma igualmente otro elemento simbólico, el tablero de ajedrez, que anticipa también un juego cruel con la muerte en una posible relación intertextual con *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) de Ingmar Bergman.

Tras la marcha del Doctor y el Pastor, Mikkel informa a los demás de la muerte de Inger y la acción se ralentiza, adoptando un ritmo solemne y fúnebre. Esto cambia al entrar en la última unidad, la más breve en su duración (26' 06'') pero también la que más planos concentra, con un total de cincuenta y una tomas.

Ahora se recurre al plano/contraplano, alterando el planteamiento teatral de la película para crear un ritmo de desenlace rápido. Destaca también la aparición de un nuevo espacio, la sala donde colocan el féretro, el cual es tomado como eje narrativo de la secuencia. Monzó diferencia entre un espacio real común, la sala del féretro, y un espacio diferenciado para cada personaje dentro de esta. Los

personajes interactúan desde sus posiciones individuales siempre en relación al hecho que los convoca, la muerte de Inger, que “se hace omnipresente por la entrada en campo del cadáver de forma repetitiva” (Monzó García, 2008: 58).

La decoración de la sala es esquemática y austera, y se compone de un par de candelabros, dos sillas, el ataúd y un reloj de pared detenido, que, al ocurrir el milagro, vuelve a ser puesto en marcha. El mexicano Carlos Reygadas no oculta la presencia intertextual de *Ordet* en su película de 2007 *Luz silenciosa*, filme de temática religiosa que también concluye con una resurrección. La película de Reygadas, no obstante, desdeña el planteamiento dramático de la obra de Dreyer, aunque toma casi con exactitud los decorados de *Ordet* para sus secuencias finales.

Después de la vuelta de Johannes y la realización del milagro, la película acaba con un primer plano de Inger y Mikkel, que se abrazan después de un beso apasionado. La secuencia termina con un fundido en negro que no está seguido de créditos finales. La sencillez de las imágenes parece descartar cualquier interpretación que afirme la trascendencia, caracterizándose en su lugar por la apertura y el distanciamiento de toda apología. En palabras de Bazin, “nada hay en *Ordet* que se emparente con lo maravilloso. El sentido religioso del mundo trasciende la sensibilidad. *Ordet* viene a ser una tragedia teológica sin la menor concesión al espanto” (1977: 48)

Conclusiones

A la luz de la comparación entre ambas obras, la película reescribe el texto de Munk en varios sentidos. Por una parte, Dreyer se aproxima a la obra de teatro desde una perspectiva laica, abierta a la pluralidad interpretativa, que dota al texto de Munk de un carácter simbólico cuya ambigüedad acoge explicaciones que trascienden la mera apología cristiana. De hecho, la maestría de *Ordet* se debe en

parte a su capacidad para concluir un drama realista con un milagro resultando verosímil “ante nuestros ojos postweberianos, postmarxistas, postfreudianos y postmodernos” (Catalán, 2002: 179), interrogando todas las instancias sobre las que se sustenta nuestra subjetividad.

Por otro lado, *Ordet* es un buen ejemplo de reescritura fílmica de un texto literario. Ya se la considere una “teatralización” cinematográfica (Bordwell), “cine teatralizado” (Guarinos) o “teatro cinematográfico” (Bazin), *Ordet* consigue adaptar con éxito una obra de teatro sin prescindir por ello de las constantes de la puesta en escena cinematográfica. Es más, la película de Dreyer logra de forma pionera configurar una particular teatralidad en el cine que trae los procedimientos de la escena a primer término para disponer de ellos dentro de las posibilidades del medio fílmico, generando así recursos que se sitúan en una posición intermedia entre un medio y otro: el empleo del largo plano secuencia como una “cámara flotante” que recorre la escena atendiendo a las relaciones y movimientos de los personajes, las ejecución de interpretaciones y declamaciones de corte teatral sin caer en el maniqueísmo, la economía de planos y encuadres para preservar la unidad espacio-temporal dramática... Todos estos rasgos hacen que *Ordet* se erija como una de las películas que mejor representan la hibridez entre teatro y cine, un territorio que solo directores como Dreyer han frecuentado con éxito.

Referencias bibliográficas

ABUÍN, A. (2012). *El teatro en el cine*, Madrid, Cátedra.

BALLÓ, J.; PÉREZ, X. (1995). *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 2014.

BAZIN, A. (1951). “Teatro y cine” en *¿Qué es el cine?*, Madrid, RIALP, 2015, pp. 151-202.

- (1977). *El cine de la crueldad*, Bilbao, Editorial Mensajero.
- BORDWELL, D. (1981). *The Films of Carl Theodor Dreyer*, Londres, University of California Press.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del discurso cinematográfico)*, Madrid, Cátedra.
- CATALÁN, M. (2002). “Palabra y sanación: *Ordet* de Carl Theodor Dreyer” en *La filosofía y el cine*, Madrid, Verbum, p. 179.
- CHION, M. (1990). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Madrid, Paidós, 1993, pp. 160-171.
- DE SILVA, P. (1997). Revista Nickel Odeón 8, p. 24.
- DREYER, C.T. (1943). “A propósito del estilo cinematográfico” en *Politiken*, 1943. Citado en Vidal Estévez, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 48.
- (1954). Entrevista radiofónica concedida a Johannes Allen, septiembre 1954. Citado en *Sobre el cine*, Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1995, pp. 134-135; y en Vidal Estévez, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 45-46.
- (1955). *Ordet (La palabra) Guión cinematográfico*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2009, pp. 104-190.
- (1945). *Sobre el cine*, Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1995.
- (1939). “Técnica y desglose, algunas observaciones a Kjeld Abell”, en *B.T.* Citado en Vidal Estévez, *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 46.
- KIERKEGAARD, S. (1843). *Temor y temblor*, Barcelona, Altaya, 1994.
- MONZÓ GARCÍA, J.M. (2008). *Ordet: Carl Theodor Dreyer (1954)*, Barcelona, Editorial Octaedro.
- MUNK, K. (1925). *Ordet (La palabra)*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2009, pp. 19-102.
- PÉREZ BOWIE, J.A. (2007). “Notas sobre las categorías de espacio teatral y espacio cinematográfico”. *Las puertas del drama* 30, pp. 22-27.
- (2010). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

---- (2004). "Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial", *Arbor* CLXXVII, 699-700, 573-594 pp.

TRECCA, S. (2015). "Falsos amigos en la adaptación fílmica del texto dramático: El caso del diálogo" en Pardo García; Pérez Bowie (eds.) *Transescrituras audiovisuales*, Madrid, Sial Pígalión, pp. 157-169.

VIDAL ESTÉVEZ, M. (1997). *Carl Theodor Dreyer*, Madrid, Cátedra.

Filmografía

DREYER, C.T. *Dir.* (1964). *Gertrud*, Dinamarca.

---- *Dir.* (1955). *Ordet*, Dinamarca.

---- *Dir.* (1928). *La Passion de Jeanne d'Arc*, Francia.

---- *Dir.* (1919). *Praesidenten*, Dinamarca.

---- *Dir.* (1932). *Vampyr*, Alemania.

---- *Dir.* (1943). *Vredens Dag*, Dinamarca.

EISENSTEIN, S. *Dir.* (1925). *Stachka*, Unión Soviética.

GRIFFITH, D.W. *Dir.* (1917). *The Birth of a Nation*. Estados Unidos.

PASOLINI, P.P. *Dir.* (1964). *Il Vangelo secondo Mateo*, Italia.

REYGADAS, C. *Dir.* (2007). *Luz silenciosa (Stellet licht)*, México.

ROSSELLINI, R. *Dir.* (1954). *Viaggio in Italia*, Italia.

SCORSESE, M. *Dir.* (1988). *The Last Temptation of Christ*, Estados Unidos.

VON TRIER, L. *Dir.* (1995). *Breaking the Waves*, Dinamarca.

