

Ordet o la reconstrucción del Verbo

BASILIO CASANOVA

***Ordet* or the word reconstruction**

Abstract

In this paper, we address how the artistic text (the text film, in the case we are dealing with) would be able to materially construct a miracle by staging it. To this end, we analyze the film *Ordet* by Carl Theodor Dreyer. The Real first comes on stage when the main character gives birth to a stillborn son, then again when her mother dies. These dreadful events challenge the whole family's faith, and particularly try Morten's faith, the family patriarch. The miracle will consist of being able to symbolize the presence of Death. Such symbolization will be fruitful, for it permits the creation and acknowledgement of a place for a living son.

Key words: Miracle. Son. Faith. Patriarch. Death. Symbolization. The real.

La luz y las tinieblas

Al comienzo la cámara recorre Borgensgaard. Recorre, también, las letras de la casa de los Borgen escritas sobre la pared. Letras éstas sólo parcialmente vistas, ya que una línea de sombra oscurece la parte superior de las mismas (F1, F2, F3).

Se escribe así en *Ordet* con toda literalidad la que probablemente sea su principal clave enunciativa: aquélla que enfrenta a la luz y las tinieblas.



F1



F2



F3

Y si las tinieblas pueblan Borgensgaard, una luz, entonces, aguarda ser alumbrada: la de la palabra, o, como reza el título mismo del film, la de la palabra masculina, el verbo.

Despuntando el día, Anders, el más joven de los hijos del patriarca Morten Borgen, despierta y descubre vacía la cama donde duerme su hermano Johannes (F4, F5). Este ha salido de la casa camino de las dunas, desde donde se dedica a hablar a los hombres, exhortándoles a que crean (F6).



F4



F5

F6

Pero antes veremos a Johannes subir las escaleras que comunican la casa Borgen con el exterior. Está oscuro y el único blanco del plano lo pone la ropa blanca tendida, batida por un fuerte viento (F7). Las cuerdas del tendedero que Johannes aparta con la mano parecen constituir el límite mismo de la casa en tanto que construcción humana, allí donde ésta da paso a una naturaleza cuya inclemencia nos hace sentir ese viento que golpea sin cesar la ropa.



F7

Más tarde Johannes, con dos velas en la mano, pronuncia en el interior de la casa, junto a una de las ventanas, las siguientes palabras:

Yo soy la luz del mundo, pero las tinieblas no lo conciben. Nací en mi casa, pero los míos no me aceptaron. (F8)

Como señala Luis Martín Arias, *con ese gesto inicial, Johannes parece sugerir la necesidad de añadir a la luz natural de la ventana, la luminosidad simbólica, ceremonial, de las velas*¹.



F8

El universo familiar que *Ordet* presenta es un universo roto, fracturado, en crisis: el de un padre con un hijo loco, Johannes, que se cree Jesucristo, y un hijo que reprocha a su padre su falta de fe.

Oigamos lo que dice el hijo acerca de sí mismo (F9):

¹ MARTÍN ARIAS, Luis (2004): "C. Th. Dreyer: El triunfo sobre la cámara", en *El camino del cine europeo. Siete miradas*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio Libros de cine y Artyco, Pamplona, p. 48.

Johannes: *Construyo casas, pero los hombres se niegan a vivir en ellas. Quieren construirlas ellos mismos. Lo quieren a pesar de que no pueden. Por eso algunos viven en tugurios a medio acabar, otros en ruinas, pero la mayoría vagan sin casas ni hogar.*



F9

Y ahora oiremos al padre lamentar, en la cuadra donde una cerda acaba de parir, su falta de fe ante Inger, esa mujer embarazada, y su nuera, que le escucha (F10):

Morten Borgen: *No era culpa de Dios; era culpa mía. Si hubiera rezado con fe se hubiera producido el milagro. Pero no rezaba más que porque pensaba que podría valer la pena intentarlo. Pero cuando un padre no saber rezar con fe por su propio hijo, no se producen milagros.*



F10

Borgen sabe, pues, que la existencia de la palabra depende de su voluntad y de su valor para sustentarla y que si esa voluntad y ese valor no existen, ningún milagro es posible. Sabe también, de alguna manera, que la locura de su hijo Johannes está en relación con su falta de fe.

El verbo y el falo

Johannes describe ahora delante de su padre y de Inger una visión. Habla de la presencia de un cadáver en el salón de la casa. Y añade:

...y así mi padre que está en los cielos será glorificado.

A la derecha de Johannes, en la parte inferior de una estufa reluce, fuertemente iluminado, un grabado de una sorprendente explicitud sexual (F11, F12).



F11

Y es que el *falo* y el *verbo*, esa palabra-acción todavía ausente en el universo de *Ordet*, guardan sin duda una muy estrecha relación.



F12

El padre terrenal de Johannes, no obstante, interviene:

Morten: *Ya está bien, ya está bien, Johannes.*

Y es ahora el propio padre quien, pipa en mano, se sitúa precisamente junto a la puerta del hijo que él mismo ha cerrado (F13). La pipa parece dibujar sobre ésta una interrogación.



F13

En todo caso, es evidente que Morten da la espalda, no escucha lo que su hijo dice.

El parto



F14

La hora del parto se acerca. El doctor pone todo su esfuerzo -pero el suyo es sólo un esfuerzo científico- en que aquel salga adelante, en que esa mujer llamada Inger pueda dar a luz (F14).

Sin embargo eso -el esfuerzo del doctor- no será para nada suficiente. Se necesita algo más, algo del orden de la palabra para que esa cría humana pueda llegar a ser algo más que eso, para que pueda llegar a ser un hijo.



F15

Y por eso hay ahí un padre con una lámpara en la mano, una lámpara que se diría metáfora de esa otra luz -la de la palabra- necesaria para que el alumbramiento de un nuevo ser pueda producirse (F15).

Los gestos que vemos realizar al doctor parecen indicar, sin embargo, lo contrario. Es decir: que ningún hijo va realmente a partir.

Escena central



F16

Mikkel, el esposo de Inger y padre del niño, le ha dicho por teléfono a Peter el sastre, el otro gran patriarca del film, que Inger está gravemente enferma. El deseo de Peter es que la nuera de Morten muera, el único modo, según él, de que Dios toque con dureza su corazón. Ese preciso instante en que Peter enuncia su deseo de muerte para Inger, y en el que Morten lo oye -oye enunciar dicho deseo-, constituye la escena central de *Ordet*, la escena que ocupa el centro justo de su metraje (F16).

Punto central donde se enfrentan dos visiones antagónicas que el film intentará no obstante reconciliar: la que defiende Morten Borgen, empeñado en ver sólo "el calor de la vida", y la que defiende Peter el sastre, preocupado por ver únicamente "la frialdad de la muerte". La primera defiende un cristianismo, en palabras del propio Dreyer, claro, alegre, luminoso; la segunda uno severo, sombrío y a menudo fanático. Éste, declaraba el director danés, es *el antagonismo que encarnan el rico granjero y el pobre sastre*².

² Declaraciones de Dreyer a Michel Delahaye: "Entre el cielo y la tierra" (*Cahiers du cinéma*, nº 170, septiembre de 1965), en Carl T. DREYER, *Reflexiones sobre mi oficio, Escritos y entrevistas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 110.

El cuerpo y la palabra

El rostro de Inger es ahora mostrado en primer plano sufriendo, padeciendo, saboreando la cercanía de la muerte (F17). Una imagen, ésta,

llena de carnalidad, que nos remite a las imágenes de las mujeres sufrientes de la mística.

Se diría que cierto acto, en la mujer, aguarda ser culminado. Un acto doloroso y gozoso a la vez.

Del otro lado, la luz de la palabra que ilumina a quienes a ella prestan oídos. Una luz, un texto, una foto del padre –en este caso de Peter el sastre: todo ello nos es mostrado en un plano despojado de todo elemento accesorio, de todo lo que en él no es esencial (F17). Sin embargo ningún sujeto comparece sustentando realmente ese texto, esa palabra: el plano está vacío.

Una escisión radical atraviesa, hasta desgarrarlo, *Ordet*. El cuerpo -femenino, real-, por un lado; el signo proferido -la palabra-, por otro. El cuerpo de la mujer aguarda ser pues habitado por aquello que le es más radicalmente otro: la palabra masculina.

Ese que constituye, como ha señalado Jesús González Requena en su libro sobre *Los tres Reyes Magos*, “uno de los núcleos más densos de la mitología occidental”:

A un lado lo masculino identificado como portador de la palabra y encarnado por aquellos destinados a enunciarla, transmitirla y sustentarla; del otro, lo femenino en tanto cuerpo real del que todo individuo procede pero, a la vez, destinado a recibir y encarnar la palabra: para que el individuo que así nace pueda ser sujeto, pueda estar sujeto a la palabra, ser su hijo, hijo de Dios.

Una palabra y tres negaciones

Johannes, ese hijo no reconocido por su padre como tal, es decir, como hijo, sino como loco, dice por eso que todo depende de una *palabra*, lo que provoca la desesperación de su padre, que niega una y otra vez dicha posibilidad. La niega tres veces, como hiciera Pedro.

Johannes se sitúa detrás, al fondo de la figura de Morten. Desde ese lugar que es también el del inconsciente, es de donde proceden esas palabras del hijo que hablan, una y otra vez, también de la muerte (F19).

Pero si el lugar de Johannes es el fondo, será necesario que ese lugar ocupe finalmente un lugar en la conciencia de Morten, es decir, como apuntaba Freud, que “Yo esté donde ello estuvo”.



F17



F18

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica*, Akal ediciones, Madrid, p. 62.



F19

La muerte, enviada de Dios



F20

Pero no es todavía el momento en *Ordet* para ello. Porque si es cierto que la muerte comparece en el discurso de Morten como una enviada de Dios -*Dios, no nos envíes la muerte, le oiremos decir*-, ésta en un primer momento no será aceptada, sino negada, rechazada (F20). De ella la familia Borgen no quiere saber nada.



F21

Pero la muerte irrumpirá, pese a todo, en Borgensgaard. Y lo hará anunciada de nuevo a través de las palabras de Johannes, cuya figura ocupa ahora en el plano el lugar central (F21):

Johannes: *El hombre del reloj de arena ha vuelto para llevarse a Inger.*

Y visualizada en el film como esa luz que recorre de izquierda a derecha el interior del salón comedor de la casa (F22).



F22

La muerte irrumpe en Borgensgaard con la fuerza misma de un shock traumático acompañado de las proféticas palabras de Johannes, pronunciadas por ello al borde mismo de lo real (F23):

He venido de Dios, Yo Cristo, permaneceré cerca de Dios sobre las nubes del cielo.

La muerte se escribirá en *Ordet* en forma de cadáver femenino -el de Inger-, de acta de defunción o de nota mortuoria. Y en todas estas formas el color dominante será siempre el blanco. Porque "*el blanco, como señala André Bazin, es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida*"⁴.

⁴ BAZIN, André (1956): "*Ordet*", en *El cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, p. 47.

Tres palabras: *Jeg Gaar Bort*



F23

Muerta Inger, Johannes abandona Borgensgaard dejando sobre el alfeizar, es decir, donde antes depositara los cirios encendidos, una carta de despedida (F24, F25):

Me marchó y tendréis que buscarme, pero allá donde voy no podréis entrar.

Así reza el versículo 33 del capítulo 13 del *Evangelio de San Juan*.

El número tres se repite pues tres veces en esta cita evangélica que parece hablarnos del lugar mismo de la Palabra y de su encarnación en Verbo.

Al comienzo del capítulo trece del Evangelio de San Juan, éste nos dice que *“sabiendo Jesús que había llegado su hora de pasar de este mundo al Padre, como amaba a los suyos que estaban en este mundo, los amó hasta el extremo”*.

Se nos adelanta así la verdadera índole de ese tránsito que aguarda a Jesús, así como la índole de ese *“allá”* donde Jesús va y donde sus discípulos, los apóstoles, no pueden todavía entrar. Jesús, se nos dice, va a pasar de este mundo al Padre, pero sabemos, porque nos hallamos en los preparativos de la Pasión, que ese tránsito pasa necesariamente por su muerte.

La frase de Jesús que Johannes deja escrita en el alféizar de la ventana es, sin duda, una frase de despedida, la frase que precede a la enunciación, en el texto evangélico, de un nuevo mandamiento:

Que os améis unos a otros, y de tal manera os améis los unos a los otros como Yo os he amado.

Ahora bien, no hay que pensar ese lugar al que van Jesús como Johannes, como un lugar inaccesible. Así se lo hará saber a Simón Pedro un poco más tarde. A la pregunta de Pedro, *“Señor, ¿adónde vas?”*, Jesús responde:

A donde Yo voy, tú no puedes seguirme ahora; pero me seguirás después.

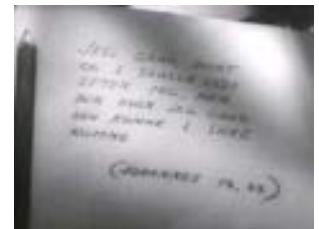
No *“ahora”*, entonces, pero sí *“después”*. No se trata, pues, de un lugar, el del Padre, vedado para los que no son Cristo. Sus palabras constituyen, por eso, una promesa, la promesa de que en el futuro acceder a ese lugar, hacer esa travesía -la de la Pasión misma-, será posible para cualquier hombre que esté dispuesto a pasar por ello. He ahí una de las grandes enseñanzas del cristianismo.

La imagen del escrito de Johannes encadena con la imagen del padre llamando a su hijo (F26). El padre y junto a él tres palabras escritas en danés (F27): JEG GAAR BORT -*“Yo me marcho, o yo me voy”*. Casi las mismas letras, por cierto, que forman la palabra *Borgensgaard*.

Leámoslo al pie de la letra: quien se va es el yo. Se diría, pues, que el Sujeto del inconsciente es, entonces, quien habla, quien toma la palabra.



F24



F25



F26



F27



F28

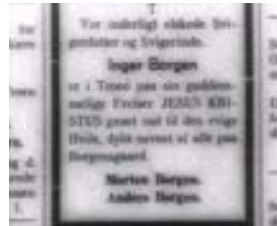
Algo que vendría a confirmar el hecho de que ese lugar que compararía al comienzo del film como vacío (F5), ahora, cuando Johannes se ha ido, lo ocupa su hermano Anders, al que vemos profundamente dormido (F28).

La secuencia finaliza de nuevo con Morten Borgen, esta vez de espaldas, llamando a su hijo. Ahora ya no hay ropa blanca colgada en el tendedero. Tal vez porque el blanco ha pasado a ser definitivamente el color de Inger, la muerta. El color mismo de la muerte.

Muerte que ahora habrá de visitar realmente Borgensgaard (F29, F30, F31).



F29



F30



F31

Luz natural, luz ritual

A ambos lados, flanqueando el féretro con Inger, Anders y Morten, sentado ahora cada uno en una silla. Al fondo una tenue luz se filtra por las ventanas cubiertas con cortinas blancas (F32). Está, además de la luz natural que entra por las ventanas, la luz artificial -ritual- de las velas, siete en cada uno de los dos candelabros que flanquean también el féretro de la mujer y que parecen una prolongación de las figuras de Morten y Anders.



F32

Luis Martín Arias describe así la asombrosa belleza de este plano:

La luz natural que entra por las ventanas se confunde y anuda con la luz ritual y artificial de las velas, conformando un contraluz simbólico que dota de una inexplicable y sublime belleza a este plano de composición absolutamente geométrica. El signo se eleva sobre su mera condición significativa para alcanzar a ser, milagrosamente, símbolo⁵.

En todo caso, la otra cara del símbolo es lo real de la muerte. Porque sin duda se trata de la hora de la muerte, tal y como lo demuestra ese otro no menos asombroso plano, también él absolutamente simétrico y presidido por la cifra tres, que parece responder al punto de vista de Inger.

⁵ MARTÍN ARIAS, Luis (2004): "C. Th. Dreyer: El triunfo sobre la cámara", en *El camino del cine europeo. Siete miradas*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio Libros de cine y Artyco, Pamplona, p. 48.

El reloj, en el centro, marca las doce (F33), la hora de la muerte, pero también, como muy pronto tendremos ocasión de comprobar, la hora de la palabra simbólica, es decir, de la palabra que llega en el momento justo para nombrar lo real.

La cifra tres preside de manera hegemónica la escena. Tres son, en efecto, las vigas del techo que vemos en la parte superior de la imagen, como tres son los vértices del triángulo que forman el reloj y las dos sillas que lo enmarcan.

La muerte, como escribiera André Bazin, es nombrada una y otra vez en el film:

Nunca hasta ahora en el cine, y muy pocas veces en las demás artes, habíamos tenido la muerte tan cerca, es decir, en su realidad y a la vez en su sentido⁶.

Y ante esa presencia material, real, de la muerte, los dos patriarcas, Morten y Peter, se piden mutuamente perdón por haber olvidado la palabra de Dios (F34).

La cámara regresa, se diría que imantada, a ese lugar central que ocupa ahora el féretro con Inger. Y junto al cadáver de la mujer, del que se han ido despidiendo Anders, Karen y Mikkel, Morten ve entrar a su hijo Johannes por la puerta (F35). A éste lo vemos salir de la oscuridad - de las tinieblas- a la luz (F36), a la luz del reconocimiento del padre (F37). Johannes, por su parte, reconoce en ese hombre a su padre, puesto que es la primera vez que le llama así.



F33

6 BAZIN (1956), *op. cit.*, p. 48.



F34



F35



F36



F37

El Verbo

Y llega, entonces, el momento del acto, el auténtico clímax del film, el momento, también, de la reconstrucción: aquel en el que Johannes toma la palabra después de haberle pedido a Cristo que se la dé -que le dé la palabra- para a continuación ordenar a Inger que se levante, igual que hiciera el propio Cristo con Lázaro.

Y es el momento también, sobre todo, del hijo: *el niño vive*, dirá Mikkel en respuesta a la pregunta de su mujer resucitada, después de que Morten y Peter hayan reconocido en el acto milagroso al Dios eterno e imperecedero del profeta Elías. *El niño vive, vive junto a Dios* (F38): reconocimiento, pues, por parte del padre de que su hijo es algo más que ese trozo de carne que Inger acabara pariendo. Que el hijo es hijo de Dios, hijo de la palabra, hijo del Verbo.

La labor de reconstrucción ha sido, pues, culminada, puesto que ahora sí que hay lugar en *Ordet* para el hijo, como lo hay también para el tiempo y para el amor (F39, F40).



F38



F39



F40