

LA MIRADA DE LA INFANCIA

Maren *Ordet (La palabra)*

Juan Tébar*



En el film de Dreyer, Maren observa a su madre muerta, pero confía ciegamente en que su tío la resucitará.

En este recorrido por obras literarias y cinematográficas «clásicas» en las que niños o jóvenes miran o son mirados, le ha tocado el turno a Ordet, la película de Dreyer basada en una obra teatral de Kaj Munk. En ella, Maren, la niña, un personaje secundario pero muy importante contempla la muerte y la entiende como oportunidad de esperanza. Aquí la infancia es pura fe en la resurrección, sin dudas ni contradicciones.

La película que nos ocupa hoy es una de las mejores y más famosas de Carl Theodor Dreyer. ¹ La niña cuya mirada justifica este artículo, es un personaje secundario —aunque muy importante— de la historia. Pero esta historia y esta niña existieron antes de Dreyer, y vamos a empezar por contarlos.

Munk y Molander

Nuestra mirada parte hoy de una obra teatral y se encarna en imágenes cinematográficas. Una sonrisa infantil que contempla la muerte. Maren, la niña, entiende el suceso más trágico de la vida humana como oportunidad de esperanza. Aunque el papel infantil en el drama sea en este caso breve, es muy determinante. La potencia dramática de su momento, la belleza de esa intervención, merecerían por sí mismas todo este comentario.

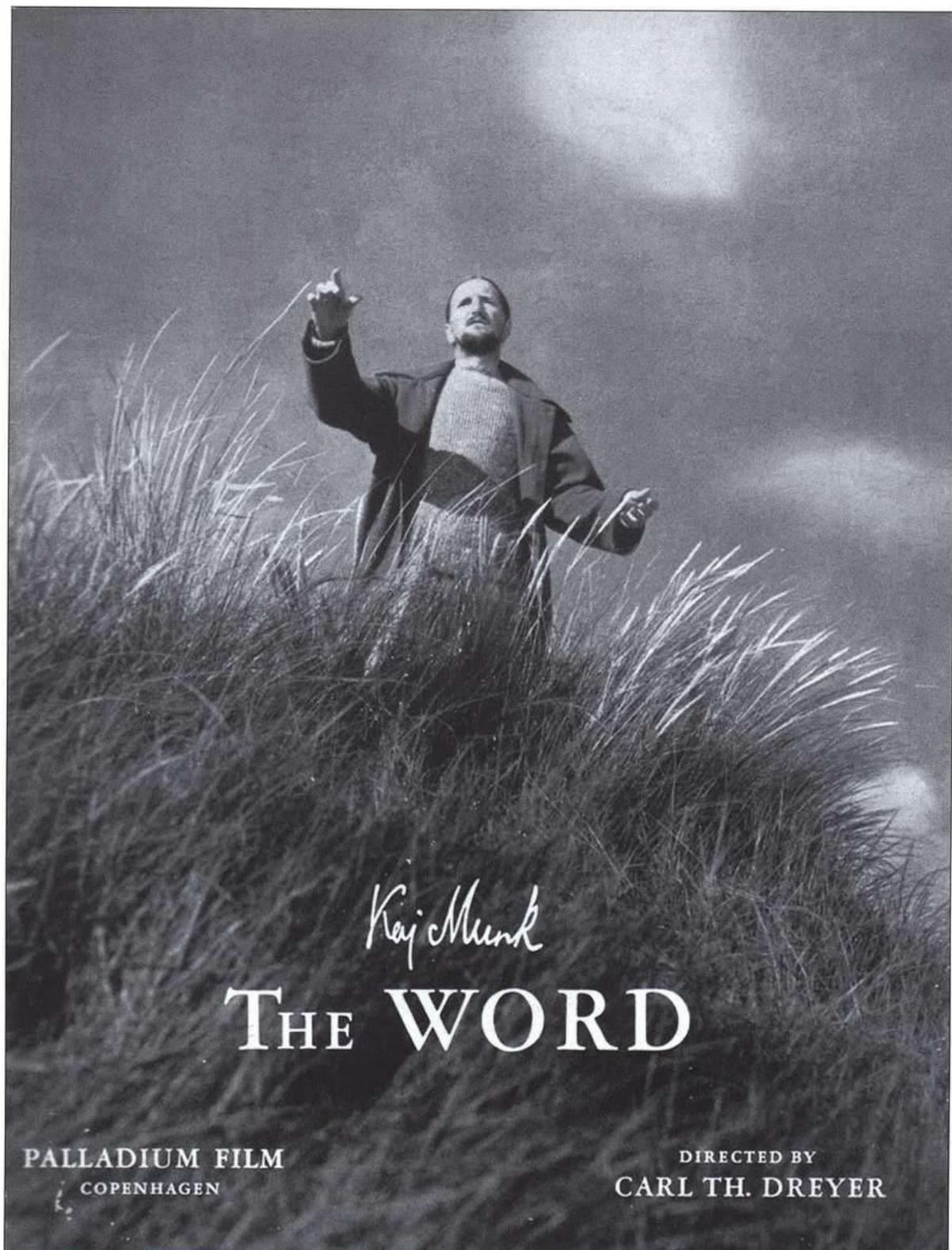
— Primero, el texto teatral: Kaj Munk (Dinamarca, 1898-1944).

En palabras de José Andrés Dulce, «No sería justo pasar por encima del cadáver de Munk... [aunque *Ordet*] por derecho propio ya pertenece al patrimonio artístico dreyeriano». ² Y es cierto, el sacerdote y escritor Kai Harald Leininger (Kaj Munk fue un seudónimo), jutlandés de infancia dickensiana (como la propia niñez de Dreyer), teólogo luego, y rebelde, ejercería su ministerio en tierras tan difíciles geográficamente como pobres, y entre sus obras más celebradas se cuenta *Ordet*, estrenada, con vibrante apoyo nacionalista, en Copenhague en 1932. Munk se enfrentó a cara descubierta —luchando íntimamente con algunas de sus propias convicciones políticas— a la ocupación nazi. Hasta que fue ejecutado por la Gestapo en 1944.

Munk no llegó a ver la primera versión cinematográfica de su pieza teatral. Su reciente asesinato, y el fervor patriótico de Dinamarca hacia todas las víctimas de la guerra, colaboraron, sin duda, en el éxito de esa película. Que no fue la de Dreyer que todo cinéfilo admira, que algunos reverencian, y sólo pocos desconocen o no valoran como se merece.

— Segundo, la primera película: Molander y Lindstrom.

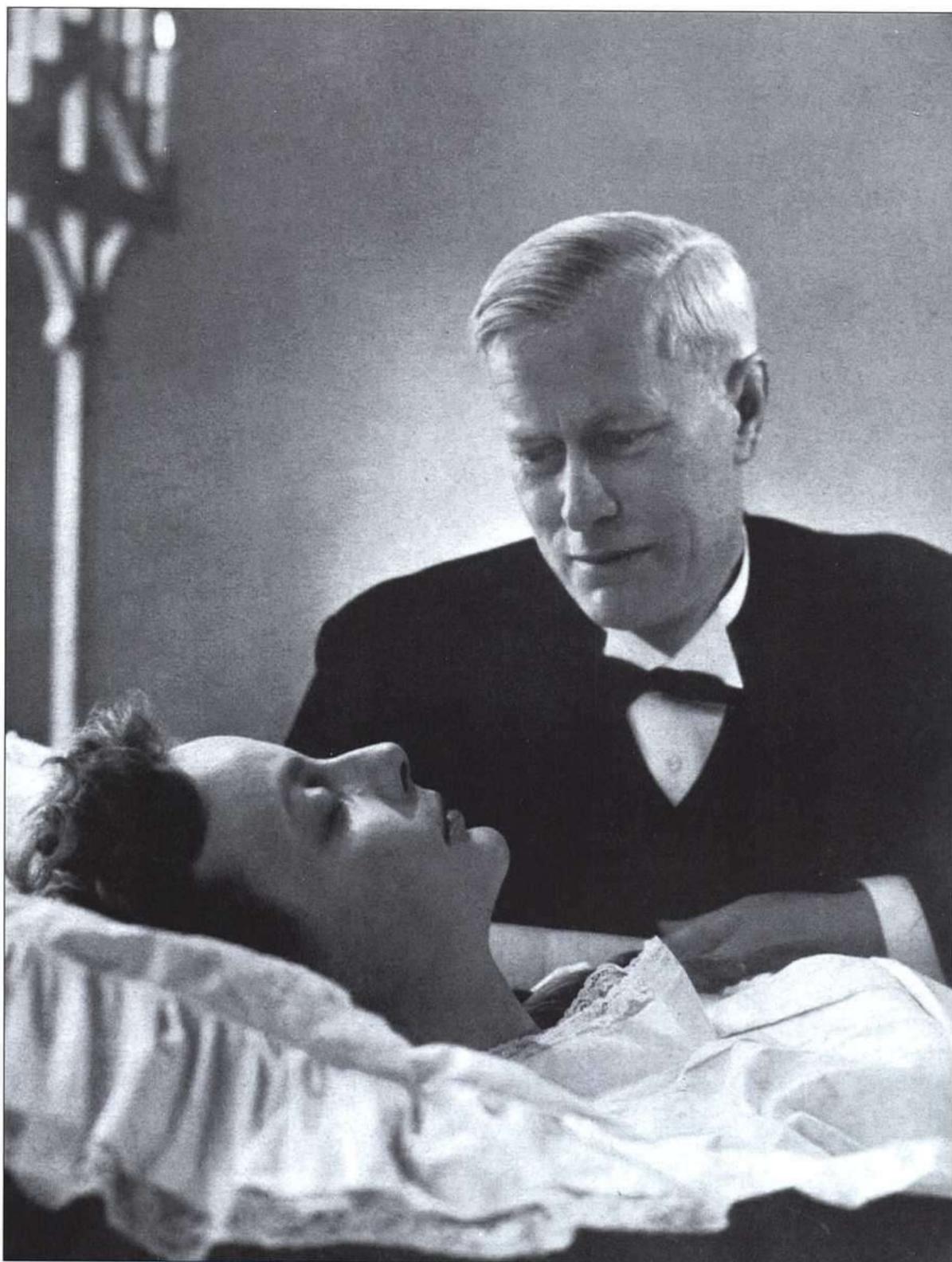
Esta primera versión fue realizada por



Gustav Molander ³ y Rune Lindstrom en Suecia. Es un filme que pocos han visto, y sobre el que quien firma este comentario ha de basarse para su juicio en opiniones ajenas documentadas. Vuelvo a citar a J. A. Dulce: «Se da por supuesto —aun sin haberla visto— que la película de Molander es infinitamente inferior a la de Dreyer. No puedo rebatir ese juicio, entre otras cosas porque el segundo *Ordet* me parece la cima artística del cine, pero sí debe señalarse que el trabajo

de Molander, convenientemente *suedizado* [*SIC*], alcanza una estimable cota, en cualquier caso por arriba de su fama.»

Desarrolla luego Dulce, véase el libro que cité en nota aparte, un análisis comparativo de ambos filmes. No es éste el lugar para profundizar en ello. Quisiera, de todas formas, anotar que el papel protagonista en aquella versión, el del patriarca Borgen, es interpretado por Victor Sjöström —el actor que lo incorporó



Dreyer, con el material de Kaj Munk, realiza un «milagro» filmico, una verdadera obra maestra.

en la versión dreyeriana, Henryk Malberg, es el mismo para quien Munk lo había escrito—. El motivo de mi subrayado, como no se le escapará a ningún cinéfilo, es que Sjöström, además del protagonista de *Fresas salvajes*, de Bergman, fue uno de los mejores directores cinematográficos de la época muda.⁴

Conviene ya, proporcionada la infor-

mación justa de los precedentes, ir a la película más conocida. Antes nos centraremos en la intervención infantil en el drama de Munk, sin el cual no hubiera podido Dreyer realizar su milagro, tanto religioso, en su argumento, como filmico. Nosotros también creemos que la magistral puesta en escena del cineasta danés hizo de esta adaptación una verdadera obra maestra. Y tómese el apela-

tivo en su exacto significado, a pesar de que en estos tiempos se utilice con excesiva prodigalidad. Magistral es aquello que enseña, que enriquece nuestro conocimiento o nuestra sensibilidad. Maestro es quien sabe y puede transmitirnos esas enseñanzas. Obra maestra es la que produjo el maestro. Dreyer, *Ordet*, lo son, y diría «sin lugar a dudas» si no creyera que la misma duda es acicate magistral de nuestra posible sabiduría.

Maren, la niña

Maren es la hija mayor de Inger y Mikkel, y aunque Munk no especifica su edad, viendo a la actriz de Dreyer y escuchando al personaje, no tendrá más de 10 años, si los ha alcanzado. Su primera aparición es en el tercer acto —la obra tiene cuatro— y habla con su abuelo del próximo hermanito que ha de llegar. Borgen prefiere un niño (su nuera ya ha tenido dos hijas), Maren no está segura de si sería mejor otra hermanita... Pero, de todas formas, posiblemente no vendrá ninguna criatura. Inger está gravemente enferma. La niña, poseedora de esa capacidad misteriosa de conocimiento o adivinación que suele adjudicarse a los niños, dice que su madre va a morir esa misma noche. Pero también asegura que su tío Johannes la resucitará. Poco después, tío y sobrina, solos, componen una hermosa escena, que será una de las mejores de la película que hará Dreyer veintitrés años más tarde.

La intervención posterior de Maren, en el último acto, ante el cadáver de Inger, es más o menos, la misma que la que veremos en su versión dreyeriana, aunque sin el aura, la profundidad y el hechizo que añadieron las imágenes. No retrasemos más nuestra evocación de esos momentos cinematográficos.

Envueltos por la cámara

¿La cámara o la mirada? En gran medida es lo mismo. El cineasta mira con el aparato que capta las imágenes, abraza en este caso. Nosotros miramos su mirada. Es la niña, Maren, nuestra protagonista de momentos elegidos, quien mira el drama. Como quien no se da



Los dos genios: Dreyer (izquierda) y Kaj Munk.

cuenta, sin darle la menor importancia. Y nos toca ahora a nosotros una tarea casi imposible: Transmitir, interpretar, glossar aquello que sólo está destinado para los ojos. Vean, por favor, la película,⁵ aquí sólo podemos limitarnos a describir las imágenes.

Los sucesos inmediatamente anteriores a la primera de las secuencias que destacaremos han sido: Inger, la madre, está de parto. El médico cree que, a pesar de sus dolores, sobrevivirá. Pero quizá el médico no sea lo suficientemente bueno, o la tragedia haya sido ya decidida. El abuelo teme lo peor. Y en la larga noche presidida por el temor de la muerte, la niña le asegura al viejo Borgen que su madre va a morir. Se lo ha dicho su tío Johannes. Johannes no vive en este mundo, delira creyéndose encarnación de Jesucristo. Pero la pequeña Maren confía ciegamente en el loco. No le preocupa la posible muerte de su madre, porque su tío la despertará, como en los milagros que cuenta la Biblia. La tragedia, pues, no le importa. Su mirada sobre

la muerte no es la misma que la del resto de los personajes. Aquí la infancia es pura fe en la resurrección, sin plantearse las dudas y las contradicciones que implican la posibilidad de un milagro. Sin asumir siquiera el milagro. Porque, para Maren, el que Inger duerma para despertar luego es absolutamente natural. Lo ha dicho el tío Johannes.

Ahora están solos tío y sobrina en el gran salón de la granja. Todos los dolores y los posibles acontecimientos de esta noche están ocurriendo fuera del ojo de la cámara. Ésta, como dijimos, recorre a los dos únicos personajes presentes, en el movimiento envolvente de un único plano⁶ que convierte los diálogos de una simple escena en momento mágico. Ahora, insistimos, sólo nos es posible describir:

Suena el tictac del reloj. Johannes, con su ligerísima vara apoyada en el suelo, está sentado en el centro. Entra la niña y se coloca detrás de su tío.

«—¿Se va a morir pronto mamá?

—¿Tú querrías que muriese?

—Sí, porque tú entonces la resucitarías.»

Los ojos de Dreyer, los de la cámara, los nuestros, se deslizan frente a los personajes muy lentamente, con la única música del reloj.

Johannes dice que los demás no le permitirían hacer eso.

«—¿Y qué pasará entonces con mamá?

—Pues que irá al cielo.

—Eso no me apetece.

—Tener a una madre en el cielo es una bendición.

—¿Es mejor que tenerla en la tierra?

—Contéstate a ti misma.»

La cámara no deja un momento de rodear a los personajes. La niña anima a su tío, le pide que no vacile, porque, si no, no tendrían una madre que les proteja.

El loco que ya no lo parece tranquiliza a Maren diciéndole que nadie puede

LA MIRADA DE LA INFANCIA

hacer daño a un niño que tiene una madre en el cielo.

«—... cuando una madre se muere siempre permanece a tu lado.

—También la tenemos cuando está viva.

—Sí, pero tiene que ocuparse de muchas otras cosas.»

Maren comprende que un muerto no tiene por qué estar pendiente de las labores del hogar, pero...

«—... de todas formas prefiero que la despiertes.

—... lo haré... si los demás me dejan...».

Maren dice entonces la frase más extraña que puede decirse ante la muerte: «¡Qué contenta estoy!».

Porque, a su mirada, la muerte no es definitiva.

El tío se la lleva en brazos a la cama, rumbo a una de las habitaciones que nunca habrán de verse en esta película, centrada sobre todo en el salón donde se habla de aquellas cosas que suceden en otros ámbitos. El movimiento de la cámara se detiene y ya sólo vive ante nuestros ojos el péndulo del reloj, única criatura viva en la escena que se ha quedado por unos instantes sin seres humanos.

El reloj vuelve a andar

En la siguiente secuencia protagonizada, en cierta medida, por el punto de vista infantil, el reloj está parado. El viudo detuvo el péndulo, coincidiendo con la muerte de Inger.

Tras la desesperación de Mikkel, el marido —que ha pronunciado una de las frases definitivas de la obra: «Yo amaba también tu cuerpo», dejando claro que el erotismo es parte importante de la vida en un caldo de cultivo de sombrías disciplinas religiosas— y ante el bellissimo cadáver de Inger en el centro de la sala y del plano cinematográfico, la niña sonreirá mirando a su madre muerta. No sufre, no llora, porque espera. Espera poder sonreír.

Llega Johannes. Ya no parece que haya dejado de estar loco. Ya *no está loco*. Tan necesario como el certificado de defunción para disipar cualquier duda sobre la verdadera muerte de Inger es imprescindible que el milagro no provenga de un delirio. El propio Johannes duda, no se atreve. Es la niña, en su segunda gran escena, quien se acerca a su tío, le anima, y le recuerda su promesa. Incluso le apremia.

Ambos se miran. Él le dice que mire a su madre. Las miradas —todas— se concentran en el cadáver. Tío y sobrina se cogen de la mano. Hay tres primeros planos de la niña: de contemplación, de esperanza, de satisfacción final. Cuando Maren sonríe la primera vez, sucede el milagro ante nuestros ojos. Ante los ojos de tantos miles de espectadores de cine, que —creyentes o no— experimentan el mismo escalofrío frente a una de las escenas más delicadas y poderosas de toda la historia del cine. En la segunda sonrisa de la niña ya sabemos, aunque no lo hemos comprobado todavía, que Inger ha vuelto.

Maren mira a Johannes, todo se ha cumplido. De la forma más natural. Y la niña se va de la película con la misma

naturalidad. Ya sólo queda que Mikkel bese a su esposa, que la resucitada muerta (no es ninguna exageración) de apasionada felicidad a su esposo. Hay que devorar la vida.

Y Anders, el hijo más joven, pone en marcha el reloj. El péndulo vuelve a moverse.

Podríamos hablar mucho más de Dreyer, de sus otros filmes, de tantas otras cosas de esta rara película adorable. Pero hay que ir eligiendo la próxima mirada infantil que compartiremos dentro de poco. ■

*Juan Tébar es cineasta y escritor.

Notas

1. Carl Theodor Dreyer, cineasta danés (1889-1968). Aparte de *Ordet* (1955), sus películas más célebres son *La pasión y muerte de Juana de Arco* (1928), *Vampyr* (1930), *Dies irae* (1943) y *Gertrud* (1964). Como algunos otros grandes cineastas (Stroheim, Welles...), lamentablemente hizo muchas menos películas de las que hubiera querido, y de las que hubiésemos necesitado.
2. *Dreyer*, por José Andrés Dulce (Logroño, 1965), libro publicado por Nickel Odeon en 2000.
3. Gustav Molander (Helsinki 1888-Estocolmo 1973). Director de más de sesenta películas, del cine mudo y sonoro. También actor y guionista. En 1936 dirigió la primera versión de *Intermezzo*, que consagró a Ingrid Bergman en su versión norteamericana.
4. Victor Sjöström (Suecia 1879-1960). De su amplia y brillante filmografía como director, destacaremos una de sus obras maestras: *El viento*, rodada en USA. Protagonizada por una inolvidable Lillian Gish.
5. Puede adquirirse, en DVD, edición de Filmax. Como el muy recomendable documental *Carl Th. Dreyer, mi oficio*, también en la misma marca comercial.
6. Dicho plano ha sido varias veces comparado por críticos, especialistas y fans, con el plano envolvente de los enamorados en la ermita, de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock, en cualquier caso posterior al filme de Dreyer (1958). Manías de comparar de los cinéfilos.

VISITE NUESTRA PÁGINA WEB



- Consulte los sumarios de cada mes.
- Las ofertas de monográficos y números atrasados.
- El Índice 17 años de **CLIJ** en CD (con una *demo* de prueba).
- Las tarifas de publicidad.
- Las condiciones de suscripción.