

# LA VALENTÍA DE LOS QUE AMAN. ANÁLISIS FÍLMICO Y PRESUPUESTOS EPISTEMOLÓGICOS DE *ORDET* (CARL THEODOR DREYER)

Pedro Jesús Teruel

**O***rdet* nos deja con la impresión de habernos acercado a un enigma. La sobriedad escénica de la película contrasta con la riqueza de las cuestiones que plantea. Se trata de una trama narrativa que ha de ser abordada —tal y como decía Ortega y Gasset de los textos filosóficos— vertical y no horizontalmente. En las páginas que siguen voy a intentar llevar a cabo esa lectura vertical, sirviéndome para ello del análisis de la estructura cinematográfica de *Ordet* y de la dilucidación filosófica de los presupuestos del film.

## I. Una película para un mensaje

*Ordet* es el penúltimo film de la carrera cinematográfica del director danés Carl Theodor Dreyer (Copenhague, 1889-1968)<sup>1</sup>. Tras haberse dado a conocer internacionalmente con *El amo de la casa* (1925), *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Dies irae* (1948), Dreyer obtuvo con *Ordet* (1955) un clamoroso éxito de crítica, enormemente favorecido por la obtención del León de Oro en el festival internacional de cine de Venecia y por el Globo de Oro al mejor film extranjero. No se trata, sin embargo, de una obra comercial o al uso. Recordemos que 1955 es el año de estreno de películas como *Sonrisas de una noche de verano* (Ingmar Bergman), *Al Este del Edén* (Elia Kazan), *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray) o el film de animación *La dama y el vagabundo* (Walt Disney); de hecho, Dreyer coprotagonizó una ceremonia de entrega de los Globos de Oro en la que la atención estaba centrada en James Dean (protagonista de la galardonada *Al Este del Edén* y él mismo premiado por su interpretación). Poco tiene que ver con ellas una obra que, en varios sentidos, constituye una arriesgada apuesta de estilo.

Desde el punto de vista narrativo, *Ordet* es una obra estructuralmente sencilla. Gira en torno a tres líneas argumentales, a las que me referiré

PEDRO JESÚS TERUEL, Profesor de la Universidad Católica de Murcia, Unidad Central de Humanidades.

a continuación. Sus respectivos desarrollos están narrados de forma clásica, con respeto casi absoluto por la unidad de espacio (las estancias de

---

*Los desarrollos están narrados de forma clásica, con respeto casi absoluto por la unidad de espacio (las estancias de la casa familiar) y en un margen temporal relativamente breve (apenas tres jornadas).*

---

la casa familiar) y en un margen temporal relativamente breve (apenas tres jornadas). La trama carece tanto de *flash-backs* como de *flash-forwards*, y las escasas alusiones al pasado —necesarias para entender algunos

factores que explican las circunstancias presentes— aparecen en el transcurso de las conversaciones.

El film se desarrolla en el contexto de una pacífica aldea danesa, de la que apenas alcanzamos a ver algunos planos (el aspecto exterior de una granja y de la iglesia, algunos prados)<sup>2</sup>. Aunque inicialmente no aparece ninguna indicación temporal explícita, se puede imaginar que nos encontramos en las primeras décadas del siglo XX. De hecho, el ambiente —extremadamente rural— donde se sitúa la acción ofrece detalles de modernidad (el automóvil del médico, la fotografía de la esposa fallecida, el teléfono) que sólo podrían haber aparecido en una aldea ya entrado el siglo XX<sup>3</sup>. A la vez, la vestimenta de los personajes presenta una imagen casi decimonónica (y, aquí, resulta particularmente reveladora la golilla que adorna el atuendo litúrgico del párroco). Estas hipótesis quedan confirmadas por el certificado que aparece en el plano 64<sup>4</sup>.

La trama se ubica, fundamentalmente, en interiores. La referencia básica se halla en la casa del anciano Morten Borgen, situada junto a la iglesia —cuya entrada se divisa desde la ventana— y ubicada —así se colige de los diálogos— en la parte de arriba de la aldea. En las distintas dependencias de Borgensgaard asistimos a la apacible vida de la familia Borgen, compuesta por el abuelo viudo, sus tres hijos (Mikkel, Johannes y Anders), y su nuera Inger, esposa de Mikkel, junto con las dos niñas de ambos<sup>5</sup>. El matrimonio de Mikkel e Inger transcurre en una serena dicha, sólo empañada por la diferente sensibilidad de cada uno hacia la fe religiosa, vivida íntimamente por Inger, rechazada por Mikkel. Ella está

embarazada de su tercer hijo. Por lo que respecta a Johannes, el segundo hermano, gracias a los sucesivos diálogos venimos a saber que estudió Teología para convertirse en pastor, y que las muchas lecturas — así lo afirma su hermano mayor — le trastornaron. La inquietante figura de Johannes y sus relaciones con los demás personajes — en particular, con sus sobrinas — centra la que podría considerarse primera línea narrativa del film.

El segundo *leitmotiv* se desarrolla en torno a una historia de amor. El hermano menor (Anders) desea casarse con Anne, hija del sastre de la parte de abajo de la aldea; en su camino se interpone el inveterado conflicto entre sus respectivos padres, enfrentados por su diferente visión de la fe (mientras que Borgen se había mantenido fiel a la fe tradicional, que deseaba reavivar, el sastre había encabezado la segregación de un grupo que se reúne periódicamente en su casa). Mikkel e Inger deciden coadyuvar a la unión de la joven pareja, sin conseguir, sin embargo, que los dos cabezas de familia olviden sus antiguas desavenencias.

La tercera línea narrativa — y desencadenante de los hechos principales — gira en torno a la joven Inger. Llegado el momento de dar a luz, el alumbramiento se complica. Es entonces cuando entra en escena el médico de la aldea; se le suma el nuevo párroco, que recientemente se había presentado a la familia. El trastornado Johannes vaticina negros presagios para la joven, a la que viene a buscar «la muerte con su guadaña». Esa misma noche, Inger fallece. Su padre — que había confiado, sin embargo, en el poder de la oración — acepta su muerte con resignación serena frente al dramático abatimiento del marido. Johannes intenta reanimarla milagrosamente, sin lograrlo; poco después huye, sin que nadie de la familia sea capaz de localizar su paradero. Tras el velatorio, en el que participan numerosos habitantes de la aldea — incluido el grupo religioso liderado por el sastre — tiene lugar un responso oficiado por el párroco. Los dos enemigos se reconcilian («¡Cuánto me consuela!», suspira Borgen), y se abre el camino para el matrimonio de sus hijos.

En ese momento reaparece Johannes, visiblemente curado. A pesar de su restablecimiento — repentino, tal y como lo había anunciado el médico —, sostiene que Inger ha muerto porque no había nadie que hubiese rezado por ella con fe viva. Ante la insistencia de la pequeña Maren, le pide que se una a él en una oración por su madre. Bajo la mirada atónita

de los que se encuentran en la sala, Inger revive. Exultante de gozo, su marido la abraza, y, con ella, abraza la fe cristiana. El primer plano de los emocionados esposos clausura el film<sup>6</sup>.

Las tres líneas narrativas que he destacado quedan expuestas en cuatro unidades secuenciales, que se corresponden con la estructura de la obra teatral<sup>7</sup>. La primera unidad secuencial incluye la presentación de la familia Borgen, centrada en las respectivas problemáticas de los tres hermanos y la impotencia del patriarca ante ellas. En la segunda se desplaza la acción a casa de Peter Petersen, donde se muestra a los miembros de su familia y —tras algunos desarrollos paralelos en Borgensgaard— asistimos al servicio religioso de la comunidad disidente, así como a la conversación fallida entre los cabezas de ambas familias. La tercera unidad secuencial está centrada en el trágico parto de Inger y en las conversaciones que tienen lugar en las estancias de Borgensgaard a lo largo de esa dramática noche. Finalmente, el velatorio y el sorprendente desenlace del film ocupan la cuarta unidad secuencial, ambientada en un amplio y diáfano salón de la granja.

Los personajes de *Ordet* están perfilados de forma esquemática pero eficaz. A ello contribuye muy particularmente el guión, basado en la pieza teatral homónima de Kaj Munk<sup>8</sup>, adaptada posteriormente por Dreyer<sup>9</sup>. El propio Dreyer relata su encuentro con la obra de Munk; tuvo lugar con ocasión del estreno teatral, al que asistió en calidad de crítico literario:

Quedé cautivado y sorprendido por el atrevimiento con el que Kaj Munk enfrentaba unos problemas con otros. No pude evitar quedar fascinado por la tremenda facilidad con la que el autor formulaba sus afirmaciones paradójicas. Cuando salí del teatro, estaba totalmente convencido de que en aquella obra había un material estupendo para una película<sup>10</sup>.

Hay que notar que la suya fue la segunda versión cinematográfica de *Ordet*<sup>11</sup>. La adaptación consistió, fundamentalmente, en una tarea de simplificación de la trama argumental; a ella añadió Dreyer secuencias completamente nuevas, como la correspondiente al parto de Inger, y distintos matices relativos a la concepción de los personajes<sup>12</sup>. La descripción propiamente narrativa —a través de dichos y hechos— está eficien-

temente apoyada por la caracterización de los actores; así, por ejemplo, el vestuario resalta el carácter femenino y laborioso de Inger, la moralidad un tanto rígida de los dos patriarcas o la cándida ingenuidad de los jóvenes enamorados. A pesar de estar presididas por la sobriedad, las interpretaciones dosifican los gestos y la mímica; en particular, a la hora de crear el ambiente propio de las escenas de intimidad (entre Mikkel e Inger o entre el padre y la nuera).

Mención aparte merece la construcción fílmica de las secuencias. Dreyer privilegia la utilización de largos planos secuencia y planos generales y medios, en los que participan varios personajes a la vez; el pausado relato se concentra, de este modo, en la interacción y los diálogos, restando importancia a la penetración en la psicología de los protagonistas. Se trata de una marca de estilo del director: «El ojo es seducido involuntaria-

---

*Mención aparte merece la construcción fílmica de las secuencias. Dreyer privilegia la utilización de largos planos secuencia y planos generales y medios, en los que participan varios personajes a la vez.*

---

mente por los cuerpos en movimiento [...]. Así se explica el hecho de que se siga con agrado el movimiento continuado de la cámara, sobre todo cuando es suave y rítmico [...]. Como norma general, se dice que la película debería mantenerse en un movimiento deslizante continuo»<sup>13</sup>. Sólo en la cuarta unidad secuencial se recurre a primeros planos en alternancia relativamente veloz —lo cual contribuye a la agilidad de la escena—, hasta llegar al primerísimo primer plano final<sup>14</sup>. En esta última unidad secuencial cobra de nuevo un papel relevante la música, que había estado prácticamente ausente durante la sección central del film y subraya ahora el dramatismo de la narración.

La angulación suele ser horizontal, excepto en casos muy particulares (por ejemplo, el contrapicado de la escena protagonizada por Johannes en los prados o el picado sobre el ataúd en el velatorio). Los movimientos de la cámara siguen un patrón clásico (se trata, fundamentalmente, de panorámicas horizontales de seguimiento de los personajes). Encontramos, con todo, una excepción sobresaliente: el lento *travelling* circular en torno al grupo compuesto por Johannes y la niña

Maren, en el transcurso de una conversación nocturna que ocupa un lugar central en el film.

Hay que notar que la composición del encuadre y la estructura de los decorados se refuerzan mutuamente. En aquélla prima la horizontalidad, que se corresponde con el escenario donde se desarrolla la mayor parte de las escenas: las diferentes estancias que integran el interior de Borgensgaard. Esta opción impregna la película de un cierto aire teatral. Puesto que la decoración del hogar de Borgen resulta muy sobria, la impresión general —acorde con la tradición religiosa de la familia— es de austeridad; esta característica se acentúa hasta el extremo en la escena final, de una desnudez estética —reforzada por el contraste entre la blancura de las paredes y los ropajes del féretro, por un lado, y los atuendos de luto, por otro— que sirve para resaltar la acción. Los personajes quedan recortados sobre un fondo casi intemporal, que contribuye a poner de manifiesto su carácter de arquetipos: de la incredulidad y de la esperanza, del igualamiento de las diferencias ante la muerte, de la fe; de la condición humana, en suma. La relación entre el cuidado tratamiento fotográfico de la iluminación y la ambientación de interiores recuerda, entre otras, a la obra del pintor danés, admirado por Dreyer, Vilhelm Hammershøi (1864-1916); merece ser destacado en este sentido el trabajo de un joven director de fotografía, Hennig Bendtsen —en los inicios de una prometedora carrera—, asistido por John Carlsen y Eric Willumsen.

La cuidada interacción entre los diferentes elementos del film —estructura narrativa, guión, caracterización de intérpretes, planificación y movimientos de cámara, encuadre, ambientación, decorados— revela la mano firme de un maestro. No es *Ordet* una película que destaque por innovaciones expresivas (piénsese que un film diegética y expresivamente tan complejo como el bergmaniano *Fresas salvajes* es sólo dos años posterior). Todo está puesto al servicio de una historia sencilla e inquietante, de un enigma que Dreyer presenta con exactitud de cronista.

## II. El enigma de la fe

Se podría considerar *Ordet* como una indagación concéntrica en torno a la fe. Las primeras escenas presentan el fenómeno de lo religioso

en su faceta más externa: en cuanto forma de vida culturalmente señalada, que se refleja en dichos y actitudes incorporados a la existencia cotidiana. Es ahí donde se ubican, inicialmente, los usos de la familia Borgen y la figura del párroco. Incluso se realiza un recorrido por formas de hacer y de decir que *no son fe*; lo comprendemos a la luz del final, pero también merced a los detalles caracteriológicos que acompañan a los personajes. Comencemos por individualizar esta primera gama de posturas, para pasar después a la caracterización de *lo que es fe*.

### *Lo que no es la fe*

Hay dos personajes que ejemplifican la ausencia de fe. Se trata del hermano mayor, Mikkel, y del médico. No conocemos las causas de la incredulidad de Mikkel, aunque podemos barruntar que se trata de motivos existenciales (quizá, la contradicción experimentada ante la división de los cristianos en la aldea, o cierta rebeldía contra la omnipresente figura del padre). Sea como fuere, parece que es el personaje que Munk (y Dreyer) necesita para ejemplificar, en la última escena, la conversión de aquel que *ha visto y ha tocado con sus propias manos*.

Más explícita, y con mayor enjundia intelectual, resulta la postura del médico. Se la podría calificar de agnosticismo práctico. El doctor encarna con cierta precisión el tipo humano surgido de la revolución científica y, más concretamente, del auge de la mentalidad positivista difundida durante la segunda mitad del siglo XIX. Parece negar la existencia de milagros —incluso en el caso de Cristo—, aunque no se declara ateo. Desde el punto de vista teológico, se podría poner en relación esta postura con los movimientos de «desmitificación» de la figura de Jesús llevados a cabo por autores señeros de la teología liberal protestante: Friedrich Schleiermacher (1768-1834), que atribuía los milagros de Jesús a su especial conocimiento de las leyes de la naturaleza y a dotes mentales por encima de lo común<sup>15</sup>; David Friedrich Strauss (1808-1874), que consideró los relatos milagrosos como un ropaje mítico creado por la interpretación de ciertos dichos de Jesús por parte de sus discípulos<sup>16</sup>; o Ferdinand Christian Baur (1792-1860), figura central de la escuela protestante de Tubinga, que abundó en la postura de Strauss<sup>17</sup>. Esta corriente desmitificadora hunde sus raíces en un proceso de seculariza-

ción cuyos inicios pueden ser rastreados en la baja Edad Media; en él juega un papel importante tanto el auge dieciochesco del deísmo como la disolución de lo específicamente religioso en lo moral. La controversia entre Albrecht Ritschl (1822-1889) y Eduard Zeller (1814-1908), discípulo de Baur, en torno al análisis histórico-teológico de los milagros ejemplifica adecuadamente el enfrentamiento entre dos modos de entender la intervención divina en la Historia<sup>18</sup>. Zeller escribía al respecto que el milagro «contradice tanto las leyes de nuestro pensamiento como la analogía con la experiencia» y que, por lo tanto, los relatos bíblicos que contienen milagros deben ser tratados como lo son las narraciones fantásticas transmitidas por Heródoto o Tito Livio<sup>19</sup>.

El conflicto entre ambas tendencias sobre la comprensión histórica del cristianismo configura el trasfondo sobre el que se sitúan tanto la

---

*El conflicto entre ambas tendencias sobre la comprensión histórica del cristianismo configura el trasfondo sobre el que se sitúan tanto la pieza teatral de Munk como el film de Dreyer.*

---

pieza teatral de Munk como el film de Dreyer<sup>20</sup>. Para el médico de *Ordet*, la creencia en una intervención divina en la Historia habría de ser calificada de superstición; los procesos mundanos se explican con causas

inmanentes —precisamente esas causas que son objeto de estudio de las ciencias naturales—, y la salud de la pobre Inger dependerá *exclusivamente* de lo avanzados que estén los remedios médicos con los que él intenta aliviarla.

Hay que notar que el positivismo cientificista del médico no encuentra una gran oposición en el párroco. En una breve y diegéticamente eficaz conversación de salón, ambos dialogan en torno a la posibilidad de los milagros. El joven párroco se muestra más interesado en mantener las formas —se encuentra de visita en Borgensgaard— y en el tiro de su puro. Parece admitir tácitamente que los milagros no han de hallar cabida en la cosmovisión del hombre moderno; a instancias del médico, sostiene que en el caso de Cristo se habrían dado «circunstancias especiales». Es decir —podríamos ampliar nosotros—, el hecho de que Cristo era Hijo de Dios permitió que realizase milagros y que resucitara; pero



se trata de una singularidad en la Historia. Notemos que el párroco es un hombre bienintencionado y creyente, tal y como se pone de manifiesto en las emocionadas palabras que dirige a la familia durante las exequias de Inger. A la vez, ejemplifica cierta forma de entender la fe religiosa, centrada en la moralidad de la vida y la confianza en el amor (trascendente) de Dios. Por otra parte, no resulta descabellado identificar en su postura una cierta influencia de la desmitificación teológica en curso, con la que —dada su edad y posición— no había podido no entrar en contacto.

La diatriba entre los padres de familia ofrece un nuevo esbozo sobre lo que no es la fe. Se trata de dos patriarcas que mantienen un severo control sobre sus respectivas familias y que se enemistaron a raíz de la escisión de sus caminos de fe: Morten Borgen se había mantenido fiel a la tradición recibida, que pretendía reavivar; Peter Petersen había encabezado una *rebelión* que congregó al grupo espiritual que lidera y que se reúne en su casa. A la vez, cada uno representa un cierto estatus social, identificado respectivamente con la parte alta y la zona baja del pueblo. El film proporciona escasa información sobre la inspiración de los respectivos credos. Tanto uno como otro encarnan un tipo de creyente profundamente convencido, de sólidas opciones morales; sin embargo, Borgen conjuga esa solidez con la apertura a los sanos goces de la vida, frente a la cual su vecino Petersen se le antoja un rígido puritano. Sobre la base de estos rasgos caracteriológicos, y sin ulteriores informaciones, se podría quizá identificar en los dos padres de familia la tensión entre la fe católica y la protestante. Sin embargo, esta hipótesis topa con el hecho de que el hijo de Borgen estaba estudiando para «pastor». La primacía de la Iglesia del Pueblo Danés tanto en el siglo XIX como a lo largo del siglo XX hace pensar que Borgen adhiere a esta confesión dominante, de inspiración luterana. Apoya esta interpretación el hecho de que el hermano menor de Johannes se refiera despectivamente a sus lecturas de Kierkegaard (el filósofo fue reprobado por la Iglesia del Pueblo Danés, que difundió una imagen negativa de sus obras, debido a sus críticas explícitas a la confesionalidad del Estado). Se habría de pensar entonces que Petersen encabeza un grupúsculo de reforma interna de la Iglesia en Dinamarca.

La consulta de la obra de Munk y del guión confirma o matiza varias de las hipótesis anteriores y despeja las dudas. Así, venimos a saber que

Morten Borgen forma parte del grupo protestante de los grundtvigianos<sup>21</sup>. Por su parte, en la pieza teatral queda claro que el sastre encabeza la Iglesia de la Misión interior<sup>22</sup>. Por otra parte, la biografía de Dreyer muestra conexiones evidentes con la trama<sup>23</sup>.

Independientemente de la mayor precisión con la que pueda estar tratado el tema en la pieza teatral, el guionista ha preferido no dar más detalles. No es, pues, intención del film ejemplificar tensiones propias del desarrollo histórico de la religiosidad danesa, sino emplear la diatri-

---

*No es, pues, intención del film ejemplificar tensiones propias del desarrollo histórico de la religiosidad danesa, sino emplear la diatriba religiosa entre Borgen y Petersen con un fin.*

---

ba religiosa entre Borgen y Petersen con un fin. El objetivo, en este sentido, parece claro si se atiende al modo en que es presentado el conflicto. Tanto el contexto en el que aparece —el amor entre los hijos de

ambas familias, al modo de nórdicos Romeo y Julieta, que inmediatamente atrae el favor del espectador— como los trazos particulares de las conversaciones entre sus padres —que rozan el ridículo y componen los raros momentos cómicos de la película— muestran con claridad que su mutua oposición *no es fe*. En efecto, el conflicto no sólo da lugar a antagonismos moralmente reprobables sino que deriva en maniobras de persuasión que repugnan a la conciencia religiosa. Su antagonismo no resistirá la prueba de los hechos: frente a la tragedia de la muerte, Borgen y Petersen bajan las espadas y se reconcilian.

Queda aún por examinar un protagonista decisivo: el joven Johannes. Se trata de un personaje ambiguo. Su fervor religioso, y sus muchas lecturas —entre ellas, las obras de Kierkegaard— le habían llevado a un estado enfermizo de sublimación religiosa<sup>24</sup>. Su perturbación mental queda descrita en rasgos ambivalentes. Por un lado, resulta claro que durante la mayor parte del film no encarna plenamente un ideal de vivencia religiosa: cree ser Cristo, y arenga a inexistentes multitudes en una escena pastoril —inteligentemente resaltada con el contrapicado— contemplada con amargura por sus familiares. El tono usual de su voz, histriónicamente resaltado por Preben Lerdoff, produce desasosiego y

cierto rechazo en el espectador<sup>25</sup>. Por otro lado, sin embargo, Johannes es capaz de hablar sabiamente. Y lo hace a los niños: en la memorable escena en la que anuncia a Marek el inminente fallecimiento de su madre y su posterior vuelta a la vida — en el contexto de un pausado y hermoso *travelling* circular—, habla con ternura a su sobrina sobre la muerte, la vida futura y la confianza en Dios. Quizá se le podría considerar como un precursor de la fe: su confianza incondicionada en la palabra divina le acredita para ello.

Resulta oportuno que nos preguntemos aquí sobre el motivo de la opción dreyeriana por este personaje —psicológicamente perturbado— para encarnar la disponibilidad absoluta ante Dios. Creo que la respuesta se encuentra tanto en las posibilidades de la narrativa cinematográfica como en la complejidad misma del objeto. Desde el punto de vista cinematográfico resulta cuando menos difícil encarnar caracteriológica y diegéticamente la vivencia religiosa. Cuando se intenta, se la suele traducir en vivencias morales o afectivas o en prácticas externas de piedad: éstas sí resultan transportables, con relativa facilidad, a la estructura de un guión<sup>26</sup>. Pero no es eso lo que se busca en *Ordet*. Dreyer está interesado en mostrar la estructura específica del acto de fe, que no se reduce a vivencias morales o afectivas ni tampoco a prácticas de piedad. En Johannes se pone de manifiesto, con meridiana claridad, un elemento básico de la experiencia de fe: el abandono a Dios.

Johannes cree incondicionalmente en *la Palabra (Ordet)*. A su padre dirá, poco antes de la muerte de Inger, que «todo depende de una palabra»; su oración en la escena final es una plegaria a Jesucristo: «Si es posible, dale permiso para volver a la vida. Dame la palabra. La palabra que pueda resucitar a la muerta». El periplo vital de Johannes se deja conectar con los pasajes del Evangelio dedicados a la imitación de Cristo: como seguidor suyo, acogerle a él será acoger a Jesús; dado que los discípulos no son más que su maestro, es consciente de que ha de ser perseguido y rechazado; cree que, teniendo fe, hará milagros como los de Cristo y aun mayores. La fe incondicional en estos aspectos de la *imitatio Christi* no podría ser encarnada por una persona corriente: sólo un loco —de loco tacha Festo a Pablo de Tarso<sup>27</sup>— podía mostrarlos eficazmente.

Esta elección provoca, al mismo tiempo, una dicotomía en el núcleo de la trama: el joven encarna el abandono supremo en Dios, pero lo hace

a costa de su salud mental. Que tal escisión no es necesaria queda mostrado al final, cuando un Johannes mentalmente recobrado está —ahora sí— en condiciones de hacer obras como las de su maestro, mientras que su intento previo (justo después del fallecimiento de Inger) se había saldado con el fracaso y un colapso repentino de Johannes. Dreyer subraya eficazmente esas dos etapas por medio de la iluminación: durante la mayor parte de la película, y a diferencia de los demás personajes, Johannes no recibe iluminación en el rostro; sólo en la escena final aparece iluminado con nitidez.

Se nos plantea entonces un interrogante: ¿Por qué no optó Munk —y Dreyer— por esta versión del personaje desde el comienzo de la obra? Me parece que se puede dar la siguiente respuesta: Si Johannes hubiese estado mentalmente sano desde el principio, habría sido narrativamente más difícil mostrar la intensidad de su abandono a Dios, un abandono tan grande que habría de conducirle a la desmesura. Se hubiera debido recurrir a otros apoyos narrativos (de índole moral o afectiva, o relacionados con las prácticas de piedad), que hubieran diluido lo específico del acto de fe. Y es aquí —en la especificidad de la creencia religiosa— donde reside el auténtico objeto de la obra de Dreyer. Qué duda cabe de que una opción tan arriesgada trae consigo ciertos peligros, de los que me ocuparé más adelante.

#### *Lo que es la fe*

Pero ¿qué indicaciones nos da la película en orden a entender mejor el significado de la fe? Ahora sería necesario retomar el camino andado y recuperar aquellos elementos del film que, si bien no constituyen por sí solos la vivencia religiosa, sí forman parte de ella como índices elocuentes.

En primer lugar, la piedad religiosa y la vida moral están mutuamente imbricadas. Las encontramos unidas, de modo particularmente vivo, en el personaje femenino central: Inger, esposa de Mikkel Borgen y nuera de Morten. Que se trata de una mujer de profundo sentimiento religioso queda patente por su íntimo sufrimiento a causa del alejamiento de su marido respecto de la fe. A la vez, Inger es una mujer de acción: pese a lo avanzado de su embarazo, la vemos trabajar en la sala o en la

cocina y sacar tiempo para interceder por el incierto futuro matrimonial de su cuñado. Lejos de un espiritualismo desencarnado, Inger vive apasionadamente<sup>28</sup>. Su perfil moral coincide con el de la *mujer fuerte* descrito en la tradición bíblica<sup>29</sup>. La íntima conexión entre moralidad y fe da lugar a una dinámica que se retroalimenta: la primera es índice de la segunda y, a la vez, la auténtica vivencia religiosa nutre la atención desinteresada por los demás. Que esta dinámica es genuinamente evangélica se deja demostrar con facilidad<sup>30</sup>. Comentando unos versos compuestos por Immanuel Kant (1724-1804) con motivo del fallecimiento de Theodor Christoph Lilienthal<sup>31</sup>, Alberto Caracciolo reconoció en esa mutua implicación de moralidad y fe «la indicación del círculo ‘no vicioso’ que conduce más allá del nihilismo»<sup>32</sup>. Se trata de un auténtico «círculo virtuoso», que requiere una atención que no podemos dispensarle aquí<sup>33</sup>.

Más allá de esa conexión entre moralidad y vivencia religiosa, lo específico de la fe se revela en el abandono confiado en Dios. La referencia en este punto es, además de Inger, Johannes. El hijo de Borgen estaba mentalmente perturbado, al parecer, a causa de un continuado estudio que se había convertido

---

*Más allá de esa conexión entre moralidad y vivencia religiosa, lo específico de la fe se revela en el abandono confiado en Dios.*

---

en obsesión religiosa. Es casi inevitable establecer un paralelismo con figuras señeras de la historia de la literatura, como nuestro Alonso Quijano o, en otro orden de cosas, el Príncipe Mishkin. El Quijote de Miguel de Cervantes (1547-1616) llega a su estado de enajenación a causa de las muchas lecturas de libros de caballerías; qué duda cabe de que el espíritu indómito y generoso de sus andanzas se encontraba ya prefigurado en la personalidad del pobre y sosegado hidalgo castellano, de la que pudieron brotar gracias al aliciente que proporcionó a su imaginación la lectura de gestas heroicas. El joven y perturbado protagonista de la novela de Fiodor Dostoievski (1821-1881) *El idiota* constituye, por su parte, un prototipo de piedad profunda e íntimo abandono a la Providencia. En *Ordet*, la sincera piedad de Johannes fue suplantada —bajo condiciones patológicas de las que la película no ofrece dato

alguno— por una sublimación religiosa que le hizo creerse Jesucristo, arengar en un prado a muchedumbres ausentes (en una escena que un eficaz contrapicado convierte en paralelo del sermón de la Montaña) y escapar de casa aludiendo en una nota a su ocultamiento<sup>34</sup>. Que el abandono confiado y radical en la Providencia pertenece a la estructura específica de la fe resulta evidente a la luz de la tradición bíblica y, en particular, del Evangelio<sup>35</sup>.

La fe cuya esencia consiste en el abandono confiado en Dios y cuyo índice evidente reside en la vida moral se desvela, de modo particularmente llamativo, en las obras de la fe. *Ordet* culmina en un acontecimiento que contraviene las leyes naturales: la revocación del colapso vital de un organismo, como consecuencia de la plegaria llena de fe de un ser humano. Ya vuelto a la cordura, Johannes hace acto de presencia en el responso por la recién fallecida Inger. Reprocha a los presentes su incredulidad y, correspondiendo a la fe de la niña que se lo pide, intercede para que su madre vuelva a la vida. La escena posee numerosos paralelismos bíblicos: por lo que respecta a su estructura objetiva, está emparentada con la resurrección de la hija de Jairo<sup>36</sup> y del hijo de la viuda de Naím<sup>37</sup> o con la resurrección de Lázaro<sup>38</sup>; en su estructura significativa está relacionada con los pasajes en los que se ensalza el poder de la fe<sup>39</sup>, que es capaz de llevar a cabo obras mayores que las realizadas por Cristo mismo<sup>40</sup> y que tiene que ver con la disposición confiada propia de un niño<sup>41</sup>.

Se trata del punto diegética y teológicamente más delicado del film. La narración deja fuera de duda que ha sucedido un milagro: aun en el caso muy improbable —hubiera sido detectado por el médico— de que la joven se hallase en estado cataléptico, hay que notar que su vuelta a la consciencia coincide en el tiempo exactamente con la oración de Johannes. Por otra parte, Dreyer se cuida de mostrar —hasta en tres ocasiones— que la muerte de Inger ha quedado convenientemente certificada<sup>42</sup>. Constituye, pues, una obra que excede tanto los márgenes estructurales de la acción humana como el marco de la dinámica natural: según la clasificación de Tomás de Aquino, se trataría de un milagro en el sentido propio del término<sup>43</sup>. «Morten, sí», exclama Peter, el que era su enemigo, testigo asombrado del acontecimiento, «es el antiguo Dios, el Dios de Elías, eterno e igual»<sup>44</sup>.

¿Encontramos aquí una crítica «kierkegaardiana» al párroco, que no creía en la intervención divina — más allá de la Encarnación — en la Historia de los hombres? Para Søren Aabye Kierkegaard (1813-1855), el paso del estadio ético al estadio religioso requiere el abandono radical de la propia voluntad, a imagen del patriarca Abraham, dispuesto a sacrificar a su hijo Isaac<sup>45</sup>; a la vez, sólo la existencia religiosa permite dar un sentido pleno a la vida. La fe no consistiría en la adhesión lógica a una verdad cuya evidencia o probabilidad haya sido descubierta por la razón; en tal caso, no sería fe en absoluto. Kierkegaard individualiza el núcleo de la vivencia religiosa en el compromiso vital con el Dios hallado en la existencia individual: «El asunto es encontrar una verdad que sea cierta para mí, encontrar la idea por la cual yo sea capaz de vivir y de morir»<sup>46</sup>. Se puede poner en relación sin dificultad este *salto* hacia el compromiso vital incondicional con la trayectoria de Johannes Borgen. Recogiendo así la herencia kierkegaardiana, Dreyer se adhiere al movimiento de recuperación del filósofo iniciado a finales del siglo XIX por el investigador literario danés Georges Brandes, autor del primer estudio moderno sobre Kierkegaard<sup>47</sup>.

#### *Hermenéutica de Ordet*

Varias han sido las interpretaciones que se han realizado de *Ordet*. José María Monzó recoge tres tendencias hermenéuticas, que considero oportuno reseñar aquí. La primera contempla el film como exponente de un pensamiento apologético. Así, por ejemplo, Pedro de Silva afirma:

*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. Un género que se inicia y se agota en *Ordet*<sup>48</sup>.

En una órbita hermenéutica similar se mueven José Andrés Dulce<sup>49</sup> o Enrique Castaños<sup>50</sup>. La segunda interpretación encuentra en *Ordet* una defensa de la vida espiritual en sentido amplio. Fernando Lara, entre otros autores, aboga por que se acepte

que el deseo de profundizar en la dimensión espiritual de la persona no es sinónimo de elogio de la irracionalidad ni de defensa de la existencia divina [...]. La capacidad transformadora del amor, la creencia de que la vida es una suma de circunstancias que a menudo escapan de nuestra comprensión racional, la necesidad de cierta dimensión metafísica, ya no pueden ser ignoradas ni despreciadas por una visión laica de la vida [...]. Porque, en último término, lo que genera la resurrección de Inger es el amor que despierta en cuantos conviven con ella y que se irradia desde la pantalla<sup>51</sup>.

Existiría incluso una interpretación naturalista, que vería en el desenlace un alegato puramente inmanente a favor de la vida. Manuel Vidal Estévez estima que

de lo que *Ordet* habla no es sino justamente de la situación en la que se encuentra el sujeto una vez ha perdido la apoyatura ontológica, epistemológica y ética que tenía en Dios, pérdida provocada por la irrupción de la razón, o, si se prefiere, por la modernidad<sup>52</sup>.

Llevando a Dreyer a un particular lecho de Procusto, Miguel Marías ha llegado a calificarle de autor «materialista»<sup>53</sup>. Junto con Monzó<sup>54</sup>, considero que no se puede desligar *Ordet* de su trasfondo teológico sin violentar gravemente el texto del film. A la vez, la estructura narrativa de la película nos previene de entenderla como un alegato apologético: la postura de la fe —internamente compleja, como hemos visto— se perfila tanto en el rechazo de la herencia racionalista como en la crítica a las instituciones eclesiales. En este sentido, bien se puede calificar de *profética* la intención del film: se trata de despertar las conciencias de un cristianismo adormecido, poco consciente de sí mismo, alejado del vigor prístino del Evangelio. «Tú; hombre de fe, en realidad no la tienes», se dirige Johannes al pastor, «los hombres creen en el Cristo muerto, no en el vivo. Creen en los milagros de hace dos mil años, pero ya no creen en mí [...]. Así es como habla mi iglesia terrestre, la iglesia que me traiciona, que me ha asesinado en mi nombre»<sup>55</sup>. Si éste es el objetivo del film, entonces se entiende —aunque no se legitime por ello— la desmesura final de *Ordet*.



*Los problemas del milagro*

Y es que *Ordet* concluye con una desmesura. Atrevida resulta la última escena, en la que Johannes lleva a cabo aquello por cuyo anuncio todos habían desesperado de su salud mental: la resurrección de Inger. No sólo quedan en entredicho las posturas del médico —reacio a creer en milagros distintos de los que produce su ciencia— y del párroco —que atribuía las obras milagrosas de Cristo a las circunstancias especiales que le concernían—, sino también la reacción del patriarca Borgen, que había confiado en el designio divino pero sin esperar en lo que parecía imposible. Qué duda cabe de que la trama fílmica plantea profundas cuestiones de alcance teológico, relacionadas con la comprensión específicamente cristiana de los milagros. Es mi intención presentarlas a renglón seguido, tal y como aparecen en el film, como paso previo al examen filosófico de las cuestiones que de aquí brotan.

En primer lugar, ¿hasta qué punto resulta compatible la creencia en los milagros con la fe en la Creación? En la resurrección de Inger, la causa ontológicamente primera del fenómeno reside en la acción de Dios, movido a compasión por la plegaria de Johannes y de la pequeña Maren. El Creador contraviene de este modo las leyes biológicas de su propia obra, revirtiendo el proceso de desagregación molecular y haciendo de nuevo viable el sistema orgánico<sup>56</sup>. Quedaría en entredicho, consiguientemente, el principio escolástico de la actuación divina a través de las causas segundas, que guía la reflexión teológica cristiana en torno a las relaciones entre Dios y el mundo (y que en el film aparece implícitamente en la argumentación del pastor)<sup>57</sup>.

En segundo lugar: ¿Resulta compatible la actualización de los milagros con la dinámica misma de la fe? Ante la evidencia palmaria de la resurrección, el marido de Inger desecha sus propias dudas religiosas y declara su conversión; el primer plano de los esposos abrazados clausura emocionadamente el film. Ahora bien, en la dinámica propia de la fe —religiosa o no— se encuentra la ausencia de intuición sensible de su objeto: en principio, aquello que se ve no es objeto de creencia, sino de conocimiento cierto. A esto se podría objetar que la trascendencia de Dios no queda desvelada a través del milagro. Ahora bien, parecería ser que el milagro aporta pruebas empíricamente evidentes de la existencia de Dios. Que, en esas condiciones, la fe persista en su estructura prís-

tina —y que la adhesión de Mikkel al Evangelio pueda ser considerada propiamente un acto de fe— queda, cuando menos, sujeto a duda.

La última escena de *Ordet* da así pábulo, como mínimo, a dos problemas de fondo. El primero de ellos concierne a la coherencia teológico-objetiva del milagro (a su compatibilidad con la noción cristiana de Dios); el segundo guarda relación con su coherencia teológico-subjetiva (compatibilidad entre la existencia de milagros y la estructura intencional del acto de fe).

Sería necesario dilucidar estas cuestiones por medio del examen del concepto cristiano de fe, que constituye el marco de sentido desde el que ha de ser entendida esta problemática. Sin duda, se trata de problemas que exceden las posibilidades de una contribución como la presente: deberemos conformarnos, pues, con desbrozar la perspectiva epistemológica desde la que resulta posible afrontar con sentido las cuestiones de fondo. Nos ocuparemos ahora, pues, de examinar el acto de fe desde el punto de vista de la teoría del conocimiento.

### III. Hacia la noción cristiana de fe. Fundamentos epistemológicos

La vivencia de fe constituye un tipo de acto intencional particularmente complejo. Vamos a procurar ubicarlo en su contexto. Hay que hacer notar, en primer lugar, que se trata de un acto de naturaleza espuria: por un lado, y en la medida en que presenta un objeto a la subjetividad cognoscente, pertenece a la esfera epistemológica; por otro, y puesto que incluye una relación personal —emotivamente cualificada— con su objeto, se encuadra en la esfera afectiva. Esta ambivalencia del acto de fe contribuye a la dificultad a la hora de interpretarlo adecuadamente; por otra parte, da lugar a una dualidad típica en los modos de vivenciar la experiencia religiosa a lo largo de la Historia, que oscilan entre la mera creencia intelectual, de corte deísta o dogmático, y la pura adhesión emocional, de sesgo fideísta.

Comencemos por identificar la estructura epistemológica del fenómeno. El acto de fe es un tipo de creencia. Frente al conocimiento natural dotado de certeza, la creencia se caracteriza por la ausencia de evidencia plena de su objeto. La evidencia constituye la ocasión objetiva para esa

firme adhesión personal que se traduce en el sujeto cognoscente como certeza.

Trazar las características específicas propias de la evidencia objetiva excede los límites de esta contribución. Se puede establecer, con todo, que está ligada a la experiencia sensible, a su posibilidad o a la congruencia del fenómeno en cuestión en el marco de una serie de intuiciones sensibles, de sus condiciones y de los principios que las rigen. Es cierto que se puede conocer con certeza sin intuición sensible; de hecho, el grado más alto de certeza

epistemológica —asociada a la máxima evidencia objetiva— lo ostenta el conocimiento propio de lo *a priori*, como sucede en el ámbito de las matemáticas o la geometría.

También las ciencias

naturales poseen formas de conocimiento cierto no equivalentes a la intuición sensible, promovidas históricamente gracias a la introducción del método hipotético-deductivo. Baste un ejemplo astronómico: piénsese en el descubrimiento del planeta Neptuno, antes de que fuera observado al telescopio, gracias a la constatación de irregularidades orbitales en la trayectoria de Urano y a su resolución matemática con ayuda del modelo newtoniano<sup>58</sup>. Finalmente, las ciencias humanas y la filosofía han asistido al desarrollo de modelos apriorísticos, en los que el conocimiento cierto no equivale a la intuición —piénsese, por ejemplo, en la epistemología trascendental kantiana—. En los tres niveles indicados hallamos conocimiento dotado de certeza y referido a fenómenos que no son objeto de experiencia sensible, pero que están relacionados con sus condiciones (formales, naturales o trascendentales) de posibilidad. Si existe o no una certeza análoga en el acto de fe, o si resulta necesario distinguir una certeza objetiva de una certeza subjetiva, es una cuestión que retomaremos en breve.

Hemos dicho que la fe constituye una forma de creencia. Podríamos denominarla «creencia religiosa», frente a la forma común de creencia cotidiana. Ejercitamos diariamente esta segunda forma de creencia, en

---

*Es cierto que se puede conocer con certeza sin intuición sensible; de hecho, el grado más alto de certeza epistemológica lo ostenta el conocimiento propio de lo a priori.*

---

circunstancias banales o existencialmente relevantes: así, creemos que el autobús nos llevará efectivamente al lugar anunciado en sus paneles luminosos; de manera análoga creemos en la bondad de nuestros seres queridos o en la honradez de las instituciones (y es, justamente, la realidad de esta creencia la que provoca nuestra decepción ante determinadas derivas políticas). La creencia religiosa, en cambio, está cualificada por su objeto intencional, por la meta a la que se dirige: Dios o lo divino, en sus distintas manifestaciones y sea cual sea el modo específico bajo el que se comprenda.

El acto de fe constituye, pues, la variante religiosa de la creencia. Se halla, bajo este punto de vista, en la esfera epistemológica. Para avanzar en este sentido será preciso que nos detengamos en las características de su objeto intencional y de su estructura.

#### *Objeto intencional y estructura del acto de fe*

«Dios» o «lo divino» puede ser entendido de distintos modos. Podríamos individualizar, en líneas generales, tres formas básicas de intelección, cada una de las cuales incluye, a su vez, distintas variantes:

(a) Dios o lo divino en cuanto ser o trasfondo metafísico de la existencia. Esta acepción se identifica, pues, con «lo trascendente», sea cual sea el modo en que esto se entienda. Describir, siquiera someramente, las posibilidades de comprensión aquí implícitas —desde el concepto hilo-zoísta que recorre la historia del pensamiento (de los presocráticos hasta los posdarwinistas) hasta las nociones personalistas, pasando por las interpretaciones inmanentistas o por la comprensión trascendente en sentido débil— excede los límites de este texto. Sí me parece relevante hacer notar que ésta es la comprensión de lo divino que aparece implícitamente en la figura del médico de *Ordet*, y que, en este caso, dificulta la aceptación de una intervención divina en la Historia.

(b) Dios como ser metafísico y revelado. Aquí se enmarcan las cosmovisiones propias de las religiones que incluyen el concepto de «Revelación», sea cual sea su modulación específica. Tal concepto implica, de suyo, la posibilidad de intervención divina en la Historia y su actualización, al menos, en determinadas circunstancias (por muy exclusivas que

sean), de las cuales la fundamental es la Creación. Ésta es la postura, por ejemplo, del joven pastor de *Ordet*.

(c) Dios como ser metafísico, revelado y actuante. Que el Dios trascendente de la Creación y de la Revelación actúe de forma continua en la historia de los hombres constituye una noción más específica. No se trata sólo de que el ser humano tenga la posibilidad de abrirse a lo divino —sea por medio de la contemplación o a través de ritos litúrgicos—, sino también y sobre todo de que Dios hace acto de presencia en la Historia, rompiendo la dualidad neta entre lo trascendente y lo inmanente. Hay que notar que ésta es la comprensión cristiana del sacramento como actualización de la obra llevada a cabo por Cristo en la Historia. Aquí se enmarca la vivencia religiosa del patriarca Borgen, de su nuera Inger o del perturbado Johannes<sup>59</sup>.

Quedan así presentados, a mi juicio, los modos básicos de entender el objeto de la creencia religiosa. Fijémonos ahora en la estructura intencional del acto de fe. ¿Cómo se podría describir el tipo de relación que se establece entre sujeto y objeto? También aquí podemos describir varios niveles:

(a) El primer nivel consiste en la creencia básica de que *Dios existe*. Se trata de lo que san Agustín, y posteriormente la tradición escolástica, ha denominado *credere Deum*<sup>60</sup>.

(b) El segundo nivel incluye la creencia en aquello que ha sido revelado por Dios: creer a Dios, en cuanto que es digno de credibilidad (*credere Deo*).

(c) Finalmente, encontramos la confianza en Dios como núcleo afectivo del acto: no sólo se cree que Dios existe (*credere Deum*) y en lo que Dios revela (*credere Deo*), sino que la belleza, la bondad, la credibilidad y la amabilidad de Dios<sup>61</sup> suscitan la adhesión personal propia de la vinculación amorosa. Entra aquí en juego la dimensión afectiva, constantemente imbricada en el acto de fe con la esfera cognoscitiva. Agustín de Hipona (354-430) habla aquí de *credere in Deum* para indicar la continuidad existencial de la relación con Dios. La creencia en Dios es, también, una vivencia *en Él*: «*In Deum credere* quiere decir: amar creyendo, dirigirse a Él creyendo, depender creyendo de Él, estar unido a Sus Miembros»<sup>62</sup>. Nosotros lo podríamos denominar, con expresión intuitivamente más cercana, *confidere in Deo*.

Todos estos niveles se encuentran representados en *Ordet*. Mientras parece ser que el médico se mueve en el primero de ellos, los demás personajes incorporan la creencia en aquello que ha sido revelado por Dios, y de la interpretación de lo revelado brotan, justamente, los problemas hermenéuticos que dan lugar a la separación de los dos bandos religiosos en liza. Algunos de los protagonistas —y son los que atraen nuestra atención— muestran una íntima confianza personal en la Providencia, viven «en Dios»: el patriarca Borgen y, en particular, su nuera Inger o, de forma señera y problemática, el joven Johannes.

Se echa de ver que existe un paralelismo básico entre estos tres niveles intencionales y los tres niveles de comprensión del objeto de la fe. La mera afirmación de la existencia del Dios trascendente correspondería, sin más, al *credere Deum*; la creencia en la Revelación divina incorpora a aquél el *credere Deo*. Finalmente, la presencia actuante de Dios en la Historia posibilita el cotidiano y amoroso *credere in Deum* (*confidere in Deo*). El magisterio de la Iglesia católica considera estos elementos como partes integrantes e inseparables de la noción de fe<sup>63</sup>.

#### *Certeza asociada a la fe*

Sobre la base de lo anterior, cabe preguntarse qué tipo de certeza corresponde a la experiencia religiosa y, en particular, a la fe cristiana. En mi opinión, se puede hablar de una insuficiente certeza objetiva y de una incondicionada certeza subjetiva.

Desde el punto de vista de su objeto, la fe no posee la certeza suficiente para constituir un acto cognoscitivo análogo al que tiene lugar en el dominio de las ciencias (formales, naturales o humanas). El motivo de que esto sea así reside tanto en la índole de su objeto intencional como en las características epistemológicas del sujeto del acto. Veámoslo.

La meta propia del acto de fe excede las posibilidades cognoscitivas del sujeto humano. Independientemente de la postura que se adopte en relación con los problemas del conocimiento (de que se adhiera a una epistemología aristotélico-tomista, kantiana o husserliana, por poner algunos ejemplos destacados), queda fuera de duda que un *objeto* de conocimiento como la esencia divina se halla, por definición, más allá de las posibilidades de un ser finito como el humano. Bellamente lo

expresó Agustín de Hipona al afirmar, refiriéndose a Dios: *Si comprehendis, non est Deus*<sup>64</sup>. Índice específico de la esencia divina es su resistencia a ser abarcada por una mente finita; permanece siempre —tal y como subrayó Anselmo de Canterbury (1033-1109)— en el horizonte de la experiencia, sin poder ser objetivada al modo de un ente<sup>65</sup>. Cada vez que intentamos captarla a través del conocimiento, la esencia divina se nos escapa, queda reducida a un compendio de características cuya trazación última no alcanzamos a abarcar con evidencia intelectual plena: así se refiere Edith Stein (1891-1942) a esa peculiar experiencia del filósofo cristiano, que tiene lugar en la cúspide de la ascensión al sentido del ser<sup>66</sup>. La razón conduce hasta el umbral del conocimiento de lo divino, y nos deja allí desasistidos; apunta a Dios, pero sin poder aferrarlo. Desde otro punto de vista, pero coincidente en la captación de esta paradoja estructural, Kant hace referencia a la incapacidad humana de colmar una idea trascendental:

En efecto, ¿cómo puede venir dada alguna vez una experiencia que haya de ser adecuada a una idea? En esto reside precisamente lo específico de esta última: en que nunca puede concordar con ella experiencia alguna. La idea trascendental de un necesario y autosuficiente ser primigenio es tan sobremanera grande, tan elevada sobre todo lo empírico —siempre condicionado—, que jamás se podrá reunir en la experiencia materia suficiente para colmar un tal concepto...<sup>67</sup>.

En otro lugar alude, de forma muy significativa, a la imposibilidad de abarcar intelectualmente el objeto de la fe, al que la creencia apunta «sin llegar a penetrarlo» (*ohne Sie doch einzusehen*)<sup>68</sup>.

A pesar de esa insuficiencia objetiva, el sincero acto de fe lleva asociada una profunda certeza subjetiva. Kant alude precisamente a esta dualidad —insuficiente certeza objetiva y suficiente certeza subjetiva— para caracterizar el acto de fe (*Glaube*) frente al conocimiento (*Erkenntnis*) y a la opinión (*Meinung*)<sup>69</sup>. La razón de esto —más allá de Kant— ha de ser buscada, a mi entender, en el triple nivel estructural característico de la creencia religiosa. No se trata únicamente del *credere Deum* y del *credere Deo*, sino también del *credere in Deum* (*confidare in Deo*): puesto que abarcan los tres ámbitos específicos de la persona humana —inte-

lectual, volitivo y afectivo—, los motivos que llevan a la fe son de índole tan profunda que no sólo traen consigo una adhesión intelectual, sino también un compromiso vital y un abandono existencial. La Escritura afirma en este sentido que «la fe es garantía de lo que se espera; la prueba de las realidades que no se ven»<sup>70</sup>.

Muy significativamente lo ha expresado Edith Stein, en carta a su amigo Roman Ingarden —poco sensible hacia los valores del ámbito de la fe—, refiriéndose a la experiencia religiosa:

Si por fe entendiera «actos» que pudieran homologarse con actos del conocimiento, entonces yo también desconfiaría. Pero la fe, cuya fuerza creadora y transformadora experimento realísimamente en mí y en otros, la fe que ha levantado las catedrales de la Edad Media y la no menos maravillosa obra de la liturgia eclesial, la fe, a la que santo Tomás llama «el principio de la vida eterna en nosotros», ante ella todo escepticismo se me hace trizas<sup>71</sup>.

De ahí que la certeza (subjetiva) que acompaña a la fe sea causa suficiente de esperanza y, a través de ésta, motor de la acción. La conexión entre fe, esperanza y acción —que pasa a través de la certeza, personal y profunda, de aquello en lo que se cree— ha sido puesta de manifiesto recientemente por Joseph Ratzinger<sup>72</sup>.

Esta dualidad constituida por la insuficiente certeza objetiva y la incondicionada certeza subjetiva explica, a mi modo de ver, que la fe haya sido calificada de *luz oscura*. Se trata de una hermosa expresión, cercana a la mística carmelita. Con ella se significa la íntima aporía a la que conduce la inadecuación objetiva del concepto y la absoluta certeza personal:

Acceptando la fe según el testimonio de Dios, adquirimos conocimientos sin comprenderlos; no podemos aceptar las verdades de la fe como evidentes, como verdades necesarias de la razón o como hechos de la percepción de los sentidos: no podemos tampoco deducirlas de verdades inmediatamente evidentes según las leyes lógicas.

Es el motivo por el que a la fe se la llama «luz oscura». Y hay que añadir que en cuanto «credere Deum» y «credere in Deum»



trata ella siempre de superar todo lo que es verdad expresada, es decir, la verdad formulada por Dios a la manera del conocimiento humano expresada en conceptos y en juicios, en palabras y en frases. La fe quiere de Dios más que verdades particulares, ella quiere a Dios mismo, que es *la* verdad, el Dios entero; le capta sin ver «aunque es de noche». Es la profunda oscuridad de la fe frente a la claridad eterna hacia la cual se dirige. Nuestro santo padre san Juan de la Cruz habla de esta doble oscuridad, cuando escribe «[...] el ir adelante el entendimiento es irse más poniendo en fe, y así es irse más oscureciendo, porque la fe es tiniebla para el entendimiento». Sin embargo, es un ir adelante: un salirse de todo conocimiento particular obtenible por conceptos para entrar en la simple aprehensión de la verdad única. Por eso la fe está más cerca de la sabiduría divina que toda ciencia filosófica o aun teológica<sup>73</sup>.

La dualidad a la que me he referido constituye, en cierto sentido, el trasunto del dúplice origen de la fe: «Luminosa por aquel en quien cree, la fe es vivida con frecuencia en la oscuridad»<sup>74</sup>. En cuanto acto humano, la fe tiene su origen en el sujeto cognoscente, afectivo y volitivo (siempre limitado). Ahora bien, en cuanto acto que apunta hacia un objeto absolutamente trascendente, la fe sólo es posible en la medida en que dicho objeto se muestra al intelecto, al afecto y a la voluntad<sup>75</sup>. Entra aquí en juego la triple revelación divina: a través de la Creación, de la Encarnación y de la propia existencia individual.

Se ubica en este contexto el concepto de fe como don divino o como gracia<sup>76</sup>. En este marco se podrían plantear diversas cuestiones relativas a la noción de «don»; por ejemplo, si ha de ser entendido en cuanto «favor actual», concedido a cada creyente, o como «favor intrínseco», ofrecido en calidad de disposición potencial implícita en la estructura de la subjetividad humana. Me parece que, desde el punto de vista filosófico, la segunda opción aventaja a la primera por motivos de simplicidad y por su coherencia con la dinámica propia de la Creación; con todo, la noción bíblica de «elección» exige la individualidad de la concesión de la gracia, aspecto que se entrelaza con la actualización de la libertad del creyente<sup>77</sup>. Transitar ulteriormente por esta vía nos llevaría a argumentos de índole teológica, que exceden el ámbito propio de estas reflexiones.

*La problemática ubicación del milagro*

No será superfluo detenernos brevemente, antes de concluir, en el lugar que ocupa el milagro en el contexto epistemológico que hemos descrito. La fe cristiana es creencia en el Dios trascendente, revelado y actuante, en su existencia y en su Revelación, y es íntima confianza en Él; pese a su inevitable insuficiencia objetiva, proporciona una certeza subjetiva incondicional y generadora de esperanza y acción. Nos hemos preguntado ya sobre el problemático enlace entre la contemplación del hecho milagroso y la posibilidad de adherirse (o no) libremente a la fe; ante la conversión de Mikkel, en el plano conclusivo de *Ordet*, hemos detectado una posible incongruencia interna: ¿Hasta qué punto se puede ser libre de aceptar una manifestación evidente de lo divino? Dicho de otra forma: a través del milagro, ¿revelaría el objeto de fe su existencia de forma innegable, tan innegable como los axiomas matemáticos, el Neptuno de Adams y Le Verrier o la estructura trascendental de la subjetividad humana? No se nos oculta que, de ser así, no tendría sentido seguir hablando de la fe como *luz oscura*: se trataría de una luz tan clara como la que arrojan las ciencias, de una *Aufklärung* similar a la que puede proporcionar el conocimiento humano.

¿Es el milagro una fuente de tal evidencia epistemológica?

Mi respuesta es negativa. Por su propia estructura, el milagro sólo puede ser entendido como manifestación o signo de una realidad trascendente. Pero dicha realidad trascendente queda siempre más allá. Y esto, por dos motivos: en primer lugar, el milagro no revela lo trascendente en su plenitud (y no puede ser de otro modo). En segundo lugar, y puesto que se encuentra insertado en el contexto de la naturaleza —de la serie de conexiones, sistemáticas y causales, entre los seres existentes de hecho—, el milagro puede ser interpretado como efecto de causas (naturales) desconocidas y, consiguientemente, ninguneado. En la propia estructura de lo milagroso se encuentra, pues, su potencial pasar desapercibido. Éste es, a mi juicio, el motivo de que en el Evangelio se aluda explícitamente a la necesidad de la fe para los milagros: cuando no hay fe, Jesús no puede obrar (puesto que el signo no sería tal, no conduciría a la persona —internamente mal dispuesta— a Dios)<sup>78</sup>.

En *Ordet* se recoge este asunto en similar sentido, cuando Johannes reprocha que la curación de Inger no ha podido actualizarse a causa de la

falta de fe de su familia. De hecho, se dispone a dejarla («Inger, debes pudrirte porque nuestro tiempo está podrido»)<sup>79</sup> cuando la petición de su sobrina Maren le convence de que es posible realizar el milagro. No se trata aquí, a mi entender, de fe en sentido propio (se requeriría previamente aquello que ha de venir después, lo cual es un contrasentido): lo que Cristo requiere para poder obrar es una cierta apertura espiritual, una ausencia suficiente de prejuicios, una confianza —aun incipiente— en su persona; de no ser así, cualquier hecho

---

*Lo que Cristo requiere para poder obrar es una cierta apertura espiritual, una ausencia suficiente de prejuicios, una confianza en su persona.*

---

—por muy extraordinario que fuese— podría venir malinterpretado o despreciado<sup>80</sup>. Este margen objetivo para la adhesión personal, característico del milagro, se traduce en el sujeto como condición suficiente para el ejercicio de la libertad<sup>81</sup>. Se plantea aquí la consiguiente problemática sobre la responsabilidad del ser humano en la increencia consciente y voluntariamente elegida<sup>82</sup>.

Esta concepción de lo milagroso coincide, a mi modo de ver, con la noción bíblica. En particular, el Evangelio de san Juan ha subrayado la comprensión del milagro como signo. El fenómeno milagroso no tiene en sí mismo su sentido, ni se agota en proporcionar el beneficio que trae consigo. Su razón de ser consiste en apuntar hacia una realidad trascendente, en la que encuentra su origen. En sí, la curación de un paralítico o la resurrección de un muerto no expresan un poder ilimitado: uno y otro habrán de morir finalmente. San Juan se ocupa una y otra vez de conectar la realización de signos extraordinarios con su función soteriológica: sirven para llevar a las personas a Dios<sup>83</sup>. La conexión de *Ordet* con este Evangelio está fuera de duda: es la fuerza de la palabra (*Ordet*) la que permite el milagro, esa palabra por la que fueron hechas todas las cosas, en la que se encuentra la vida y la luz de los hombres<sup>84</sup>.

Me parece relevante subrayar este asunto, puesto que una comprensión errada del papel de lo milagroso puede desenfocar la noción misma de fe. De hecho, los milagros sólo han ocupado un papel importante en la Revelación fundacional del cristianismo: la vida, pasión, muerte y

resurrección de Jesucristo. Se podría afirmar incluso que la fe cristiana ha traído consigo una dinámica secularizadora (en éste y en otros sentidos): frente a la instrumentalización de lo divino propia de los cultos animistas o de la religiosidad natural en general (*do ut des*), en el cristianismo el milagro no es querido por sí mismo. En la fe cristiana, lo que interesa no es el favor o el beneficio que se puede obtener de la divinidad a cambio de un sacrificio o de una ofrenda, sino la relación amorosa misma. Puesto que el fenómeno milagroso no constituye el objeto del acto de fe, se comprende que el milagro haya pasado —ya desde los inicios del cristianismo— a un segundo plano. El milagro físico ha cedido así su puesto a la transformación interior del creyente, auténtico núcleo existencial de la fe. Se habla en este sentido del *milagro moral*<sup>85</sup>.

Estas consideraciones concuerdan con el lugar que distintos pensadores cristianos atribuyen a los signos en el contexto de la experiencia de fe. En carta a Roman Ingarden, Edith Stein reflexiona en estos términos:

Creo que se puede y se debe hablar de *experiencias religiosas*; pero con ello no se trata de una «contemplación directa» de Dios. Una cosa así sólo se da en casos muy excepcionales (en éxtasis y similares), con lo cual nunca es posible una demostración rigurosa de que se trata de *auténtica* revelación. El camino normal discurre sobre efectos que uno nota en sí, en otros y en los acontecimientos, etc., en la naturaleza y en la vida de los hombres, de los cuales ninguno —tomado en sí mismo— remite tan claramente a la autoridad divina, de modo que ya no fuera pensable otra explicación; sin embargo, todos ellos contienen en sí una tal indicación, algunos tan fuerte en su aislamiento, que es imposible rehuirla, en todo caso su impacto es tal que metodológicamente uno puede dudar, pero no realmente. [...] No es necesario que al final de nuestra vida llegemos a una prueba convincente de la experiencia religiosa. Pero sí es necesario que tomemos una decisión a favor o contra Dios. Esto es lo que se nos exige: decidirnos sin una prueba de garantía. Éste es el gran desafío de la fe. El camino va de la fe a la visión, no al revés. Quien es tan orgulloso como para pasar por esta portezuela estrecha, ése no logra entrar. Pero el que entra, ése alcanza ya en esta vida una claridad cada vez más resplandeciente y experimenta la legitimación del *credo ut intelligam*<sup>86</sup>.

También es ésta la perspectiva kierkegaardiana. Para Kierkegaard, el motor de la fe se encuentra en la experiencia del abandono de sí a Dios. Tras pasar por la absoluta resignación, el caballero de la fe —cuyo prototipo es Abraham— cree contra toda esperanza, y esta fe constituye el mayor de los milagros: «La fe es un milagro del que, sin embargo, nadie está excluido, pues toda existencia humana encuentra su unidad en la pasión, y la fe es una pasión»<sup>87</sup>. La fe verdadera puede producir milagros: «Todo milagro, desde luego, es un milagro de la fe. ¿Qué extraño, pues, que junto con la fe hayan desaparecido también los milagros?»<sup>88</sup>. Eso sí, el acento no recae sobre los fenómenos milagrosos: por muy evidentes que fuesen, no podrían transformar a una persona que no se hallase espiritualmente abierta a acoger la novedad espiritual que aquéllos traen consigo; a lo sumo, podrían servir como signos que le llamasen la atención sobre la esfera de lo religioso.

Permítaseme que aluda ahora a un punto que puede haber pasado desapercibido, y que constituye, a mi juicio, el origen de una divergencia entre la noción bíblica de fe y la comprensión reflejada —*volente o nolente*— en *Ordet*. El milagro, como hemos visto, es signo: tiene la función de llevar a la fe; a la vez, requiere una cierta ausencia de prejuicios (que pueden hacer imposible toda adhesión personal) y deja un margen, dada su propia estructura fenoménica, a la libertad del que lo contempla: libertad de adherirse a la creencia a la que el milagro apunta, libertad de rechazarla sobre la base de la propia cosmovisión o de prejuicios instalados. Pues bien: en la escena final de *Ordet*, el hijo —perdido y recobrado— reprocha a los presentes en las exequias su falta de fe: si hubiesen creído con la fe suficiente, Inger no estaría muerta.

A mi modo de ver, este reproche introduce un elemento de distorsión. El milagro no puede ser exigido como contraprestación de la fe; exigirlo sería síntoma de una errada comprensión de la relación con Dios, de una soberbia que contaminaría la disposición espiritual que lo podría hacer posible. De hecho, el patriarca Borgen suplica ese milagro pero, una vez que ha fallecido su nuera, acoge lo sucedido como expresión de la amorosa voluntad divina (con Job, reconoce que «Dios me lo dio, Dios me lo quitó»)<sup>89</sup>. La aceptación humilde y serena de los males ha sido considerada un índice de auténtica piedad tanto desde el pensamiento clásico como en la Escritura, del Antiguo Testamento hasta la Nueva Alianza. Tachar a Morten Borgen, sobre la base de la ausencia de la curación, de

*hombre de poca fe* me parece una desmesura. Pero quizá encontremos aquí, precisamente, una nueva pista sobre las intenciones últimas del director.

Es posible que este íntimo desajuste revele —aún más, si cabe— el propósito de Dreyer. «Todo milagro», hemos leído antes en Kierkegaard, «es un milagro de la fe. ¿Qué extraño, pues, que junto con la fe hayan desaparecido también los milagros?». Dreyer recoge aquí el testigo del pensador de Copenhague para criticar la fe tibia de sus contemporáneos. Paga por ello un precio que no le debe ser pasado por alto: el ofrecernos una imagen desenfocada del lugar que lo milagroso ocupa en la fe cristiana.

### Conclusión

El análisis de *Ordet* nos ha servido de ocasión para aproximarnos al acto de fe desde puntos de vista complementarios. Hemos identificado la estructura narrativa del guión, así como su reflejo en la concepción fílmica. Desde la indagación caracteriológica en los personajes hemos puesto de relieve los comportamientos que se alejan de la creencia religiosa, así como las actitudes que ponen de relieve lo que es la fe. Esto nos ha permitido introducirnos en el estudio de la estructura epistemológica del acto de fe, tanto en lo referente a su objeto como en lo relativo a su dinámica intencional; ambos aspectos encuentran su reflejo en los protagonistas del relato de Munk y Dreyer. Finalmente, hemos hallado lo que me parece un íntimo desajuste entre el desenlace de *Ordet* y la noción cristiana de fe, desajuste que viene provocado por la centralidad diegética del milagro conclusivo.

Por su ambivalencia estructural —*luz oscura*—, la fe sigue constituyendo un enigma. No es de extrañar, pues, que resulte difícil verter la experiencia religiosa en moldes cinematográficos. Sin embargo, *Ordet* constituye un valioso intento. Si la pasión que anima a Johannes es propia de la valentía de los que aman o de la temeridad de los imprudentes, ésta es una cuestión que confío al juicio del amable lector.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre la trayectoria vital y cinematográfica del director danés se puede consultar distintas monografías en castellano: Gómez García, J.A., *Carl Theodor Dreyer*, Fundamentos, Madrid 1996; Vidal Estévez, M., *Carl Theodor Dreyer*, Cátedra, Madrid 1997; Dulce, J.Á., *Dreyer*, Nickel Odeon, Madrid 2000.

<sup>2</sup> Indicaciones expresas procedentes de la obra de teatro sobre la que se basa el guión sitúan la trama en la zona occidental de Jutlandia (denominación general del territorio ocupado por la península danesa y el norte de la provincia alemana de Schleswig-Holstein).

<sup>3</sup> Se trata de avances técnicos que sólo hallan difusión tras las innovaciones introducidas durante el último tercio del siglo XIX: así, la comercialización del carrete de papel fotográfico (cámara Kodak, 1888) había permitido el abaratamiento y simplificación de las técnicas asociadas a la industria fotográfica. Por su parte, el teléfono (inventado por Antonio Meucci y patentado en 1876 por Alexander Graham Bell) desarrollaría una lenta expansión en Europa durante las últimas décadas del siglo, y el automóvil no aumentaría su difusión hasta la creación de la cadena de montaje (Henry Ford, 1910). Todo esto lleva a situar la acción de *Ordet* no antes de la primera o segunda década del siglo XX.

<sup>4</sup> En dicho plano (93', 42") se recoge el certificado de defunción de Inger, fechado el 14 de agosto de 1925. A partir de aquí aludiré al número de plano tal y como éstos vienen indicados en la *Guía para ver y analizar Ordet* de José María Monzó García, Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona 2008.

<sup>5</sup> En el elenco de actores destacan Henrik Malberg (Morten Borgen), Preben Lerdoff Rye (Johannes), Emil Hass Christensen (Mikkel) y Birgitte Federspiel (Inger), cuyo padre (Ejner Federspiel) aparece también en la obra encarnando al sastre. Lerdoff Rye había aparecido como joven galán en la notable *Dies irae*. Tanto él como Birgitte Federspiel trabajarían de nuevo juntos en la exitosa *El festín de Babette*, dirigida por el danés Gabriel Axel y estrenada en 1987.

<sup>6</sup> El papel central concedido a la muerte en la trama narrativa constituye un recurso habitual en la obra de Dreyer. Así sucede, por ejemplo, en el desenlace de la anterior *Dies irae*, en una escena que por su composición —en torno a un catafalco— recuerda a la conclusión de *Ordet*.

<sup>7</sup> Sigo en esta división el detallado análisis de J.M. Monzó en *Guía para ver y analizar Ordet* (cf. nota 4).

<sup>8</sup> Kaj Harald Leininger Munk (1898-1944), pastor luterano danés, fue conocido por sus obras de teatro, protagonizadas por personajes de marcado carácter. Contrario a la ocupación alemana de Dinamarca, escribió algunos dramas de contenido crítico hacia los invasores; en 1938 publicó en el *Jyllands-Posten* una carta abierta a Benito Mussolini en la que censuraba la persecución de los ju-

díos. Fue asesinado por la Gestapo en su parroquia de Vederso. Precisamente en ese lugar están realizadas las tomas exteriores del *Ordet* dreyeriano, en el que aparecen además algunos pescadores y habitantes de la zona.

<sup>9</sup> Escrita en 1925, *Ordet* fue estrenada en el teatro Betty Nansen de Copenhague en 1932.

<sup>10</sup> Extracto de una entrevista radiofónica concedida por el director danés a Johannes Allen (09/1954). Cit. en Dreyer, C.Th., *Sobre el cine*, Semana Internacional de Cine, Valladolid 1955, p. 133.

<sup>11</sup> La primera fue estrenada en 1944 — por lo tanto, ya como homenaje póstumo a Munk — por el director de cine sueco Gustav Molander. Se trata de una de las figuras señeras del cine escandinavo, relacionado tanto con los primeros pasos de destacadas actrices (Greta Garbo, Ingrid Bergman) como con relevantes directores: Victor Sjöström o Moritz Stiller (para los que escribió guiones) e Ingmar Bergman (que fue guionista en dos de sus películas: *Eva* y *Frånskild*).

<sup>12</sup> Cf., por ejemplo, nota 20. José María Monzó hace notar que durante la redacción del guión se produjo un proceso de distanciamiento respecto de Munk y de apropiación personal del relato por parte de Dreyer. Dicho distanciamiento procedería de la diferencia «entre el mundo de Munk, hombre profundamente religioso, pastor de la iglesia luterana, y el mundo de Dreyer, un artista interesado por una obra literaria» (*Guía para ver y analizar Ordet*, pp. 102-103). Es en este contexto en el que hay que entender las declaraciones explícitas de Dreyer al respecto: «Tuvo que pasar todo un año. Yo vi las ideas de Kaj Munk desde otra perspectiva», Dreyer, C.Th.: *Sobre el cine*, Semana Internacional de Cine, Valladolid 1995, pp. 133-134.

<sup>13</sup> Dreyer, C. Th.: artículo en *Politiken* (diciembre 1943) citado en *Sobre el cine*, op. cit. (nota 10), pp. 109, 110.

<sup>14</sup> José María Monzó hace notar que esta cuarta unidad secuencial integra 51 de los 114 planos de *Ordet*, es decir, un 44 por ciento de toda la planificación (cf. *Guía para ver y analizar Ordet*, op. cit., p. 53).

<sup>15</sup> Cf. Schleiermacher, *Leben Jesu. Vorlesungen*, publicadas póstumas en Berlín en 1864.

<sup>16</sup> Particularmente influyente fue su *Leben Jesu*, cuya primera edición apareció en 1835.

<sup>17</sup> Sobre la escuela de Tubinga y sus presupuestos filosófico-teológicos se puede consultar, entre otros, el estudio colectivo editado por Ulrich Köpf, *Historisch-kritische Geschichtsbetrachtung. Ferdinand Christian Baur und seine Schüler*, Jan Thorbecke Verlag, Stuttgart 1994.

<sup>18</sup> Dicha controversia fue desarrollada casi íntegramente en las páginas de la revista *Historische Zeitschrift*. En ella publicó Zeller un artículo anónimo bajo



el título «Die Tübinger historische Schule» (*Historische Zeitschrift* 4 [1860], 90-173) al que respondió Ritschl en «Über geschichtliche Methode in der Erforschung des Urchristenthums» (*Jahrbücher für Deutsche Theologie* 6 [1861], 429-459) calificando a Zeller de «no-teólogo» (*Nichttheologe*) por su incapacidad de captar lo específico del conocimiento religioso. Zeller contestó, de nuevo anónimamente, en «Die historische Kritik und das Wunder. Ein Sendschreiben an den Herausgeber» (*Historische Zeitschrift* 6 [1861], 356-373), artículo al que siguió la respuesta de Ritschl en el mismo lugar: «Einige Erläuterungen zu den Sendschreiben: 'Die historische Kritik und das Wunder'» (*Historische Zeitschrift* 8 [1862], 85-99). Finalmente, Zeller contestó — esta vez, indicando su autoría — en «Zur Würdigung der Ritschl'schen 'Erläuterungen'» (*Historische Zeitschrift* VIII [1862], 110-116).

<sup>19</sup> Zeller, E., «Die historische Kritik und das Wunder. Ein Sendschreiben an den Herausgeber», *Historische Zeitschrift* 6 (1861), 366. La traducción es mía.

<sup>20</sup> La adaptación dreyeriana simplifica, con todo, algunos elementos de la confrontación. Así, por ejemplo, en la obra de Munk la locura de Johannes había sido provocada por la muerte repentina de su novia, que había tenido lugar después de asistir a la obra teatral *Más allá de nuestras fuerzas*, de Bjørnstjerne Martinius Bjørnson. Es ésta una pieza de profundo talante anticlerical, estructurada en torno a la súplica de un milagro. José María Monzó analiza la relación entre esta obra teatral y el *Ordet* de Munk en *Guía para ver y analizar Ordet*, op. cit., pp. 98-99.

<sup>21</sup> Se trata de un grupo fundado por el reformador Nicolai Frederik Severin Grundtvig (1783-1872), influyente pensador y político danés. Su retrato aparece en lugar destacado en el hogar de Borgen, tras la mesa situada en el centro del salón y a la izquierda de la imagen de la difunta esposa de Morten.

<sup>22</sup> La «Misión interior» constituyó una de las respuestas del cristianismo nórdico contra el espíritu racionalista de la Ilustración. Su fundador, el alemán Johann Heinrich Wichern (1808-1881), hizo hincapié en la necesidad de una renovación interior del pueblo cristiano, que había de mostrarse en el auge de las obras de caridad. En la dieta eclesiástica de Wittenberg (1848), la Misión interior quedó constituida como asociación independiente en el seno de la Iglesia evangélica. Como en el caso de Grundtvig, el retrato de Wichern se encuentra en ubicación preferente en casa de Petersen: tras la mesa que hace las veces de presidencia del servicio religioso.

<sup>23</sup> Hijo de Josefine, madre soltera, tras ser cuidado por cinco parejas distintas fue acogido en casa del matrimonio Dreyer y bautizado con el nombre del padre. La relación del joven con sus padres adoptivos fue poco cordial debido, al parecer, a la rígida tradición religiosa y educativa que profesaban (de hecho,

abandonó el hogar paterno a los dieciséis años). El matrimonio Dreyer formaba parte de la Misión interior fundada por Wichern.

<sup>24</sup> José María Monzó hace notar que, en la obra de teatro, Munk atribuye la locura de Johannes al dolor provocado por la muerte repentina de su novia (véase nota 20; cf. *Guía para ver y analizar Ordet*, op. cit., p. 34). La relación establecida entre la lectura de Kierkegaard y la perturbación del joven constituye, pues, una opción de Dreyer.

<sup>25</sup> Hay que notar que el doblaje castellano sustituye el ahogado y a la vez agudo susurro de Preben Lerdoff por una hermosa voz, varonil y contenida. Se trata de una opción que no recoge el espíritu interpretativo original.

<sup>26</sup> Tras la dificultad cinematográfica citada se esconde un problema propiamente filosófico, que se podría sintetizar en algunas preguntas: ¿hasta qué punto existe un valor *específicamente* religioso? ¿No se podría entender lo religioso a la luz de la integración de los valores de orden superior (epistemológico, ético y estético)? Se trata de una cuestión que puede ser afrontada desde la teoría fenomenológica de los valores. Es posible que el análisis de *Ordet* proporcione indicaciones válidas en este sentido.

<sup>27</sup> En el contexto del diálogo mantenido entre el procurador romano y Pablo, cf. Hch 26,24; ver también 1 Cor 12,11.

<sup>28</sup> El primer plano conclusivo del film refleja con gran plasticidad esta característica de Inger: no sólo besa a Mikkel, sino que con su ademán parece casi querer comérselo físicamente (plano 113). Poco antes, y ante la perspectiva de que se cubriese para siempre su ataúd, su marido había llorado amargamente: «También amo su cuerpo» (plano 89).

<sup>29</sup> «Abre su boca con sabiduría, lección de amor hay en su lengua. Está atenta a la marcha de su casa, y no come pan de ociosidad» (Proverbios 31,26 y s.; los versículos 10-31 están dedicados íntegramente al elogio de la «mujer completa»).

<sup>30</sup> Cf. Mt 5,1-12; Mc 12,28-31; Lc 10,29-37; Rm 13,8; 1 Cor 13; Ga 5,22; Col 3,1 y ss.; St 2,18; Jn 2,3 y ss. Cf. en este sentido *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 162.

<sup>31</sup> Se trata de un poema que Kant dedicó a Theodor Christoph Lilienthal tras el fallecimiento de éste, el 17 de marzo de 1782: «Profunda oscuridad cubre lo que sigue tras la muerte;/ de lo que nos corresponde hacer: sólo de eso estamos ciertos./ No hay muerte que pueda arrebatarnos la esperanza a quien —como Lilienthal—/ cree para obrar rectamente, obra rectamente para creer con alegría». El poema está recogido en el volumen XII de las Obras completas editadas por la Real Academia Prusiana de Ciencias [a partir de aquí, *Akademie-Ausgabe*], p. 397; la traducción es mía.

<sup>32</sup> La cita de Alberto Caracciolo está extraída de un mensaje de correo electrónico que me dirigió Domenico Venturrelli, discípulo de Caracciolo y profesor de Filosofía Moral en la Universidad de Génova, el 6 de marzo de 2005.

<sup>33</sup> La perspectiva kantiana sobre Dios y la vida futura está fundamentada en dicha conexión mutua entre moralidad y fe. Me he ocupado de este asunto en mi obra *Cuerpo, alma e inmortalidad en Kant. Del problema psicofísico a la pneumatología dogmático-práctica* (en proceso de edición). Cf. también Teruel, P.J.: «Una conversación con Kant en 1789. El postulado de la inmortalidad a la luz de una carta de N.M. Karamzín», *Thémata. Revista de filosofía* 32 (2004), 203-224; «Una nota a pie de página de la *Crítica de la razón práctica*. La polémica entre Thomas Wizenmann e Immanuel Kant», *Thémata. Revista de filosofía* 38 (2007), 205-224.

<sup>34</sup> Johannes reproduce literalmente una cita del Evangelio homónimo: Jn 16,16 y ss.

<sup>35</sup> Cf., por ejemplo, Mt 6,25-34; 7,7-11; 19,27-29; 28,20; Mc 10,23-27; Lc 10,20; Jn 15,15.

<sup>36</sup> Cf. Mt 9,18 y ss.; Mc 5,21 y ss.; Lc 8,40 y ss.

<sup>37</sup> Cf. Lc 7,11 y ss.

<sup>38</sup> Cf. Jn 11,1-44.

<sup>39</sup> «Porque yo os aseguro: si tenéis fe como un grano de mostaza, diréis a este monte: ‘Desplázate de aquí allá’, y se desplazará, y nada os será imposible» (Mt 17,20b); ver también Mt 21,21 y s.; Mc 9,23. Particular interés tiene aquí la versión de Marcos: «Por eso os digo: todo cuanto pidáis en la oración, creed que ya lo habéis recibido y lo obtendréis. Y cuando os pongáis de pie para orar, perdonad, si tenéis algo contra alguno, para que también vuestro Padre, que está en los cielos, os perdone vuestras ofensas» (Mc 11,24-25). Hay que recordar que el milagro conclusivo de *Ordet* se produce tras la reconciliación entre Borgen y Petersen.

<sup>40</sup> Resulta aquí particularmente significativa la cita del Evangelio de san Juan, encuadrada en el contexto de la última cena: «En verdad, en verdad os digo, el que crea en mí, hará él también las obras que yo hago, y hará mayores aún, porque yo voy al Padre. Y todo lo que pidáis en mi nombre, yo lo haré, para que el Padre sea glorificado en el Hijo» (Jn 14,12-13).

<sup>41</sup> Cf. Mt 19,13 y ss.; Mc 10,13 y ss.; Lc 18,15 y ss.

<sup>42</sup> En el plano del certificado de defunción (núm. 64), las esquelas mortuorias (núm. 73) y el mantel bordado con el nombre de Inger y las fechas de nacimiento y muerte (núm. 75).

<sup>43</sup> Cf. nota 56.

<sup>44</sup> Plano 111.

<sup>45</sup> Cf. Gn 22.

<sup>46</sup> Kierkegaard, S., *Diarios*. Aforismo escrito el 1 de agosto de 1835. Traduzco de la transcripción inglesa de los diarios, llevada a cabo por Alexander Dru (*The Journals of Søren Kierkegaard*, Oxford University Press, 1938).

<sup>47</sup> Georges Brandes (1842-1927) es el autor de la influyente semblanza *Søren Kierkegaard. En kritisk Fremstilling i Grundrids* (1877). Brandes desempeñó también un papel importante en la difusión de la obra de autores escandinavos como Henrik Ibsen (1828-1906) y Selma Lagerlöf (1858-1940). Fue precisamente Ibsen uno de los autores que introdujo a Kierkegaard en Escandinavia: tras conocer la relación implícita entre su pieza *Brand* y el pensamiento del filósofo, puesta de relieve por Brandes, Ibsen leyó *Ni lo uno ni lo otro* y *Temor y temblor*; la influencia del filósofo danés resulta, pues, mayor en la posterior *Peer Gynt*. Por esta vía se puede trazar el arribo de Kierkegaard a la obra del director sueco Ingmar Bergman (1918-2007).

<sup>48</sup> Silva, P. de, extracto de *Nickel Odeon* 8 (1997), 64.

<sup>49</sup> Cf. a este respecto, por ejemplo, Dulce, J.A., *Dreyer*, Nickel Odeon, Madrid 2000.

<sup>50</sup> Así, según Castaños, *Ordet* sería «una de las más altas cimas de la espiritualidad contemporánea y, casi con toda seguridad, la película más profundamente religiosa de la historia del cine». Cf. Castaños Alés, E., «Lenguaje, significado y heterodoxia. Consideraciones sobre *Ordet* (*La palabra*), de Carl Theodor Dreyer», *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga* 18 (1997), 399-417. Fuente disponible en línea: <http://www.enriquecastanos.com/ordet.htm>.

<sup>51</sup> Lara, F., extracto de *Nickel Odeon* 8 (1997), 78-79.

<sup>52</sup> Vidal Estévez, M., *Carl Theodor Dreyer*, Cátedra, Madrid 1997, cf. pp. 279-290.

<sup>53</sup> «Curiosamente, hay pocos ejemplos de cine que —a mi entender— merezcan con mayor motivo el calificativo de ‘materialista’ (entendido no como un elogio, sino descriptivamente) que el del Dreyer de las últimas décadas, desde luego con mucha mayor justificación que el de ningún cineasta autoproclamado marxista o aceptado como tal.» Marías, M., «La obra final de Dreyer», en *El cultural*, suplemento del diario *El mundo* (14/07/2005).

<sup>54</sup> Comentando la postura de Vidal Estévez, José María Monzó señala: «Es cierto que la película refleja un tiempo de modernidad, y es cierto que cuestiona a la Iglesia y sus creencias, pero no lo es tanto en cuestionar a Dios ni a una fe personal desligada del dogma. [...] Vidal no analiza a fondo las tesis doctrinales que enfrentan a las dos familias y que conducen al dogmatismo e intolerancia de los dos patriarcas, que descalifican la creencia pero no la fe». Monzó, J.M., *Guía para ver y analizar Ordet*, op. cit., p. 105.

<sup>55</sup> Plano 29. ¿Se puede evitar pensar en el Cristo enfrentado al gran Inquisidor por un milagro en el relato de Ivan Karamazov, en *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski?

<sup>56</sup> Se trata del segundo tipo de milagro descrito por Tomás de Aquino (1225-1274). El primero estaría constituido por los fenómenos admirables que superan las posibilidades propias de la causalidad natural (por ejemplo, que dos cuerpos ocupen simultáneamente el mismo lugar); podríamos calificarlos, con Zeferino González, como milagros *quoad substantiam facti*. Constituirían el segundo tipo aquellos hechos que, no superando las posibilidades de la causalidad natural, sí exceden las del sujeto (por ejemplo, dar vida): milagros *quoad subjectum*. En el tercer tipo (*quoad modum*) se encontrarían aquellos fenómenos que no van más allá de la dinámica de la Naturaleza ni exceden las capacidades del sujeto, pero cuyas circunstancias no concuerdan con el modo natural de su realización (por ejemplo, la curación extraordinaria de una fiebre). Sobre este punto se puede consultar la *Summa contra los gentiles* (BAC, Madrid 2007); la clasificación citada se halla reproducida en González, Z., *Filosofía elemental* (1876<sup>2</sup>), libro V, III, 1. Fuente en línea: <http://www.filosofia.org/zgo> (consulta: 16/02/2009).

<sup>57</sup> Esta contradicción con la dinámica intrínseca de la Creación forma parte del concepto de milagro. Así lo describe el filósofo escolástico Zeferino González (1831-1894): «Y aquí encontramos otro de los caracteres propios del milagro, a saber, que sea un efecto procedente de Dios como de su única causa suficiente y eficiente, y como agente cuya eficacia y actividad dista infinitamente de la eficacia y actividad de las causas y leyes que obran y se revelan en la naturaleza. ‘Aquellas cosas se deben decir milagros propia y absolutamente, dice santo Tomás, que son hechas por virtud divina fuera del orden que en las cosas se guarda comúnmente». González, Z., op. cit., V, III, 1.

<sup>58</sup> El descubrimiento fue realizado en paralelo, y con desconocimiento mutuo, por John Couch Adams en 1843 y por Urbain Jean Joseph Le Verrier en 1846. La observación telescópica de Johann Gottfried Galle el 23 de septiembre de 1846 fue la primera confirmación explícita de los cálculos de Le Verrier, que demostraron ser los más cercanos a la ubicación exacta del planeta.

<sup>59</sup> Se podría establecer un paralelismo entre esos tres niveles de comprensión de lo divino y la noción cristiana de la Santísima Trinidad: el Padre como Dios trascendente, fundamento de inteligibilidad de la Creación; el Hijo como Dios revelado, Palabra divina pronunciada en la Historia; finalmente, el Espíritu santo como Dios actuante, don y presencia viva en quien lo acoge.

<sup>60</sup> Cf. Agustín de Hipona, *Enarr. in Psalmos* 77, 8 (en Migne, J.-P., *Patrologia latina* [a partir de aquí, PL] 36, 988); *In Johannis Evangelium*, Tract. 29, 6 (en PL 35, 1630); *Sermo de Symbolo*, cap. 1 (PL 40, 1190).

<sup>61</sup> Nótese que se trata aquí de las cualidades de valor de más alto rango, de modo semejante a como aparecen en la jerarquía axiológica de Max Scheler (cf. *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, 1913; trad. castellana de Hilario Rodríguez Sanz, revisada y editada por Juan Miguel Palacios, *Ética. Nuevo ensayo de fundamentación de un personalismo ético*, Caparrós, Madrid 2001).

<sup>62</sup> Cit. en Pieper, J., *Las virtudes fundamentales*, Rialp, Madrid 2003<sup>8</sup>, p. 339.

<sup>63</sup> «La fe es ante todo una adhesión personal del hombre a Dios; es al mismo tiempo e inseparablemente el asentimiento libre a toda la verdad que Dios ha revelado», *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), art. 150.

<sup>64</sup> Agustín de Hipona, *De Trinitate* VIII, 8, 12. Ver también Sermo LII, 16 (PL 38, 360): «Quid ergo dicamus, fratres, de Deo? Si enim quod vis dicere, si cepisti, non est Deus: si comprehendere potuisti, aliud pro Deo comprehendisti. Si quasi comprehendere potuisti, cogitatione tua te decepisti. Hoc ergo non est, si comprehendisti: si autem hoc est, non comprehendisti. Quid ergo vis loqui, quod comprehendere non potuisti?». Cf. Sermo CXVII, 3, 5.

<sup>65</sup> Dios no es sólo Aquel de quien no se puede pensar nada mayor, sino también aquello mayor de lo cual nada se puede pensar, sin que nuestro pensamiento sobre él pueda aferrarlo en Su existencia extramental: «Ergo, Domine, non solum es quo maius cogitari nequit, sed es quiddam maius quam cogitari possit», Anselmo de Canterbury, *Proslogion* (1078), n. 15 (cf. PL 158, 223-224, 226, 235).

<sup>66</sup> Cf. Stein, E., *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Seins* (1936), cf. pp. 154-155 de las pruebas de imprenta del primer tomo; pp. 718-719 de la traducción castellana de Alberto Pérez, revisada y corregida por Julen Urkiza, *Ser finito y ser eterno. Ensayo de una ascensión al sentido del ser*, en *Obras completas*, vol. III (Monte Carmelo-Espiritualidad-El Carmen, Burgos-Madrid-Vitoria 2002).

<sup>67</sup> Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica de la razón pura*), A 621/B 649. Con la sigla A se alude, en este contexto, a la primera edición de la *Crítica* (1781), recogida en el volumen IV de la Akademie-Ausgabe (véase nota 31); con la sigla B se alude a la segunda edición (1787), publicada en el volumen III de la colección de la Academia. La traducción es mía.

<sup>68</sup> Kant, I., *Kritik der praktischen Vernunft* (*Crítica de la razón práctica*, 1788), Akademie-Ausgabe V 4. En otro lugar he analizado este pasaje, en el contexto del concepto kantiano de «conocimiento práctico». Cf. Teruel, P.J.: *Mente, cerebro y antropología en Kant*, Tecnos, Madrid 2008, pp. 204-205.

<sup>69</sup> Cf. *Kritik der reinen Vernunft*, A 820/B 848-A 830/B 859; *Kritik der praktischen Vernunft*, Akademie-Ausgabe V 142-146; *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica de la facultad de juzgar*, 1791), Akademie-Ausgabe V 467-474; *Logik* (*Lógica*, 1800), Akademie-Ausgabe IX 65-73. Hay que notar que Kant se refiere aquí a la creencia en el contexto de la esfera teórica. La fe práctica posee, en cambio, un estatuto propio, que la aproxima a la certeza objetiva; Kant habla incluso de un conocimiento práctico, *praktische Erkenntnis*, que procede de las exigencias de la razón pura práctica y proporciona la única plataforma adecuada para fundamentar *a priori* los objetos de la metafísica. Se trata de una delicada cuestión hermenéutica, sobre la que se puede consultar el capítulo III de mi obra *Mente, cerebro y antropología en Kant*, pp. 171-206.

<sup>70</sup> Hb 11,1.

<sup>71</sup> Stein, E., Carta fechada en Espira el 28 de noviembre de 1926, en *Briefe an Roman Ingarden (1917-1938)*, Herder, Freiburg 1991. Traducción castellana de Jesús M. García Rojo, *Cartas a Roman Ingarden (1917-1938)*, Editorial de Espiritualidad, Madrid 1998, p. 195. Ver también cartas del 10-10-1918, 15-10-1921, 13-12-1921, 19-06-1924, 29-11-1925, 13-12-1925, 08-11-1927, 20-11-1927.

<sup>72</sup> Cf. Benedicto XVI, *Spe salvi*, n. 35.

<sup>73</sup> Cf. Stein, E., *Ser finito y ser eterno*, p. 47 de las pruebas de imprenta del primer tomo; pp. 638-639 de la traducción castellana (véase nota 66).

<sup>74</sup> Cf. *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 164.

<sup>75</sup> Cf. *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 156, 157, 164.

<sup>76</sup> Cf. Hch 2,1 y ss.; Rm 8,14-16; Ga 4,4-7; *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 152, 153.

<sup>77</sup> Cf. *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 154, 155.

<sup>78</sup> Cf., por ejemplo, Mt 16,1-4; 13,57-58; Mc 6,4-6; 8,11-13.

<sup>79</sup> Plano 96.

<sup>80</sup> De hecho, los fariseos y autoridades eclesiásticas de Jerusalén eran conscientes de la potencia taumatúrgica de Cristo. A pesar de eso, no creyeron en Él; más aún, la admiración popular que se había granjeado gracias a los milagros fue la que les aconsejó la necesidad de eliminarlo (cf. Jn 11,45 y ss.). El milagro, de suyo, no garantiza la fe.

<sup>81</sup> Cf. *Catecismo de la Iglesia católica* (1992), n. 160.

<sup>82</sup> A este respecto se puede identificar dos extremos: la postura que atribuye una ignorancia culpable (cf., por ejemplo, Rm 1,18-23) y el reconocimiento de la buena voluntad como condición suficiente para la salvación (cf., por ejemplo, Mt 9,10-12). Aunque a mi juicio resulta filosófica y teológicamente más adecuada la segunda postura, no es éste el lugar para dilucidar este tipo de cues-

tiones: exceden el ámbito de esta contribución y requieren, en última instancia, el concurso de la reflexión teológica sobre la Revelación.

<sup>83</sup> Cf., por ejemplo, Jn 5,21; 36-38; 10,25; 37-38; 12,44-45.

<sup>84</sup> Cf. Jn 1,1-4.

<sup>85</sup> Esta modificación en el concepto de *signo* tiene su origen en el Evangelio. El propio Cristo pone el acento sobre el amor y la unidad entre los creyentes como signo elocuente de la presencia de Dios: «Como tú, Padre, en mí y yo en ti, que ellos también sean uno en nosotros, para que el mundo crea que tú me has enviado» (Jn 17,21b).

<sup>86</sup> Stein, E., Carta fechada en Espira el 20 de noviembre de 1927, en *Cartas a Roman Ingarden* (véase nota 71), pp. 211-212. Al final de este pasaje, Stein reproduce un conocido lema escolástico, *credo ut intelligam* («creo para entender»). Se suele remitir esta expresión al inicio del *Proslogion* de Anselmo de Canterbury (véase nota 65) y a distintos pasajes de Agustín de Hipona (por ejemplo, serm. 43, 7, 9).

<sup>87</sup> Kierkegaard, S., *Temor y temblor* (1843). Traducción, estudio preliminar y notas de Vicente Simón Merchán, Alianza Editorial, Madrid 2001, p. 126.

<sup>88</sup> Íd., *Las obras del amor. Meditaciones cristianas en forma de discursos* (1847). Traducción de Demetrio García Rivero, Ediciones Guadarrama, Madrid 1965, segunda parte, p. 147 (existe una edición más reciente en Sígueme, Salamanca 2006).

<sup>89</sup> Cf. Jb 1,21b.