

Diálogo de carmelitas (1960)

Javier Lozano^a

Ficha técnica:

Año de realización: 1960

Duración: 112 minutos

País: Francia

Dirección: Philippe Agostini y R. L. Bruckberger

Guión: Philippe Agostini y R. L. Bruckberger (adaptación de la obra “La última del cadalso”, de Gertrud Von Le Fort, y la obra teatral homónima de Georges Bernanos)

Música: Jean Françaix

Fotografía: André Bac

Intérpretes: Jeanne Moreau, Alida Valle, Madeleine Raneud, Pierre Brasseur, Jean Louis Barrault, Anne Doat y George Wilson

Coproducción: Champs-Elysées (Francia)-Titanus (Italia)

Género: Cine religioso-drama histórico (basada en hechos reales. S. XVIII. Revolución francesa)

INTRODUCCIÓN

Para Gustavo Bueno¹ el *cine religioso* es “una expresión, o un rótulo, que se utiliza ordinariamente para designar un cierto género cinematográfico en el que se incluyen series de televisión, películas o un conjunto de estas, de temática y orientación definida, sin duda, de un modo convencional”. Profundizando más en

^a Licenciado en Ciencias de la Educación, ramo en Educación Especial.

¹ Gustavo Bueno. “¿Qué significa cine religioso?”, *Revista Portuguesa de Filosofia* (enero-marzo), 1995, pp. 179-208.



la definición el filósofo precisa que el espectador también necesita una serie de referencias para saber a qué atenerse cuando busca elegir un film.

La película que nos ocupa cumple los requisitos de pertenencia a dicho género, pero además hay que considerarla como un drama histórico por el carácter trágico de la historia que se narra y por el momento histórico, concreto, en que sucedieron los hechos. Pero si hay algún rasgo destacable en ella es el de su *actualidad*, aquella que le confiere la persistencia de una serie de factores presentes en el film y que, con independencia del tiempo transcurrido y de quienes sean los que protagonizan los hechos, se concretan en:

- a) Los reiterados intentos en el tiempo, pasado y presente, por desterrar la religión de la vida del hombre y la mujer y su sustitución por doctrinas o corrientes que enarbolan la bandera de una supuesta libertad.
- b) El desdén o la hostilidad que, al amparo de una pretendida superioridad moral, se manifiesta en ciertas capas de la sociedad hacia quienes hacen gozosa manifestación de su condición de cristianos y su

deseo de vivir, individual y colectivamente, como tales.

- c) La constatación de que, en pleno siglo XXI, el cristiano, por el simple hecho de serlo y practicarlo, es objeto de persecución, cuando no de muerte, en muchos lugares de la Tierra.

SINOPSIS

La película es una adaptación de la obra teatral homónima del dramaturgo francés George Bernanos, quien, a su vez, se inspiró en la pieza *La última del cadalso*, de la escritora Gertrud Von Le Font, y narra los avatares, reales y trágicos, sufridos por las dieciséis monjas de la Orden Carmelita del Convento de Compiègne, en Francia, en 1794. La narración, mediante la figura de una novicia, Blanche, y de su relación con una hermana joven y alegre y la madre Marie, nos muestra la vida interior de la comunidad y cómo los conflictos externos afectarán a la vida de las monjas hasta el punto de que por no renunciar a su fe y a sus principios religiosos, manteniéndolos con plena convicción, terminarán, exceptuando una de ellas, por encontrar la muerte en el cadalso. Las monjas fueron ejecutadas en lo que actual-



mente es la plaza de la Nación, en París.

La obra de Bernanos, de quien se ha escrito que tiene una visión trágica del cristianismo, escrita en 1949, se adelantaba en el tiempo, en cuanto suponía una cierta desmitificación de la Revolución francesa y sus valores republicanos, a la corriente revisionista que precedió en el tiempo a su bicentenario, al tiempo que realzaba el valor de la Ley de Dios sobre la del hombre en cualquier tiempo y lugar.

COMENTARIO

Cinematográficamente hablando el film es de clara concepción y adscripción formalista y con plena sujeción al *raccord*. El propio título, “diálogo”, y el carácter literario sobre el que se adapta y construye el guión, ya nos indican la preeminencia del guión literario, la palabra, el parlamento, sobre el guión técnico. La película se abre con una secuencia de entrada, de ortodoxa gradación de planos, desde los generales al detalle, para terminar en un suave *travelling* que fija la imagen en la celosía del locutorio, manteniéndola hasta el final de los títulos de crédito, diferenciando los espacios físicos y

personales donde se desarrollará la acción, con anticipación visual de cuál va a ser el desarrollo posterior de la historia, cerrando la intro, para realizar la transición, con un fundido al cierre, método que se aplicará a lo largo de la mayoría de las transiciones entre secuencias durante toda la película.

Durante la mayor parte del metraje la acción transcurre en tres localizaciones muy concretas: Iglesia, interior del convento y plaza exterior, dando lugar a un espacio, por lo reducido, muy teatral. La elección de un tipo de planos (generales, americanos o medios [largos]) que permiten una composición que visualiza la coralidad de los personajes que intervienen en la historia que se narra, así como la de encuadres y suaves movimientos de la cámara, bien sobre el trípode o en *travelling*, agilizan el ritmo narrativo y dotan a los planos de diagonalidad y profundidad, al filmar la acción, preferentemente, en los espacios arquitectónicos (reales o recreados mediante decorado) dotados de mayor profundidad.

Película coral, de austera puesta en escena, es también una mirada sobre la juventud, sus miedos y sus dudas, como también lo es sobre la fortaleza de la mujer, las actitudes diferentes del ser humano ante la vida



y la muerte, la fuerza de las convicciones y la fe, la capacidad de sacrificio personal y la determinación en la defensa de estas. El film subraya igualmente no solo la contradicción de que las monjas pierdan la vida por mor de unos principios (igualdad, libertad y fraternidad) implícitos en sus votos y en su praxis de vida cotidiana, sino también cómo la ignorancia personal y colectiva sobre la vida monacal y religiosa, unida al uso del terror como forma de gobierno y supervivencia de quienes lo ejercen, pueden determinar el destino trágico de las personas, pero no impedir que otras tomen el relevo de su testimonio y la continuidad de su obra.

La secuencia final, con una cuidada planificación y puesta en escena, realza el valor y la sencilla dignidad de las monjas ejecutadas. Magnífica interpretación, en los papeles principales, de Jeanne Moreau y Alida Valli, bien secundadas por un elenco de actores entre los que destacan Pierre

Brasseur, Madelaine Rinaud y Jean Louis Barrault. La película, realizada en un momento de predominio en el cine francés de la mano de la *Nouvelle Vague*, se cierra con un plano simbólico al que acompaña la música elegante de cierto tono épico de Jean Françaix, igualmente presente en los tiempos muertos de la película y dignamente complementada por los coros y los cantos que acompañan la vida de la comunidad.

REFERENCIAS EXTERNAS

Diálogos de Carmelitas (1960). FilmAffinity. www.filmaffinity.com/film52

El cristianismo en el cine. Educomunicación.es

JUAN AGUSTÍN EGEA SÁNCHEZ. *El cine religioso. Cine y Series. Cultura y Sociedad. Literatura*

Queaprendemos.com



Ordet (La palabra)

¿Por qué no hay entre los creyentes ninguno que crea?

Vicent Gomis Seglers^a

Pocas películas pueden hacer mayor justicia al cometido de esta revista que la película *Ordet (La palabra)* del danés Carl Theodor Dreyer. Estrenada en Dinamarca el 10 de enero de 1955, la película ha cosechado numerosos premios y reconocimientos. Obtuvo el Globo de Oro y el León de Oro a la mejor película extranjera. Aquí en España, la revista *Cinestudio* publicó una encuesta entre más de ochenta críticos de cine en la que fue encumbrada como la mejor película de la historia del cine. Además, ya es habitual en todo el mundo incluirla en las listas de las mejores películas de todos los tiempos, especialmente en la categoría de cine religioso.

Carl Theodor Dreyer nació el 3 de febrero de 1889 en Copenhague (Dinamarca). Su madre, Josephine Bernhardine Nilsson, de ascendencia sueca, trabajaba como sirvienta en una granja en Dinamarca y se quedó embarazada de él tras mantener relaciones con el terrateniente danés Jens Christian Torp, propietario de la granja. Este repudió a su hijo como ilegítimo, por lo que la madre se vio obligada a abandonarlo en un orfanato y marcharse a Suecia. Poco después el niño fue adoptado por los Dreyer. Estos eran rígidos luteranos. Las relaciones de Dreyer con sus padres adoptivos nunca fueron buenas. Sin embargo, esta parte de su biografía dejaría una huella evidente en la

^a Instituto San Vicente Ferrer de Valencia.



severidad de sus filmes. En *Ordet* encontramos una mirada crítica de este universo religioso luterano.

Por otro lado, es recurrente en su cine la presencia del sufrimiento de la mujer. También podemos rastrear aquí elementos biográficos. Además de lo ya mencionado sobre su madre biológica, a los 18 años Carl quiso saber sobre ella y averiguó que falleció años atrás intentando provocarse el aborto de un nuevo hijo. Estos acontecimientos quedarán reflejados en toda su filmografía y, por supuesto, en la película aquí reseñada.

Ordet es la tercera película de la trilogía dedicada por nuestro autor a la temática religiosa, junto a *La pasión de Juana de Arco* (1928) y *Dies irae* (1943). Dreyer se basó para la película en la obra homónima del pastor luterano y dramaturgo Kaj Munk, estrenada en el teatro Betty Nansen de Copenhague en 1932 y célebre en todos los países escandinavos. Kaj Munk se cuestionaba en ella si la oración del hombre puede llegar hasta Dios y este responderla. Dreyer llevará más lejos el drama de fe contenido en la pieza original.

La acción en *Ordet* transcurre en una pequeña comunidad de la Jutlandia occidental hacia 1930. El viejo Morten Borgen es viudo y padre

de tres hijos, Johannes, Mikkel y Anders, educados férreamente en la religión luterana. El primero de ellos es considerado por todos como un loco. Marchó a estudiar teología (especialmente a Kierkegaard) y volvió denunciando la falta de fe de todos y pronunciando profecías en nombre del propio Jesús de Nazaret. El segundo, Mikkel, ha perdido la fe y está casado con Inger, con la que tiene dos hijas y espera una tercera. Por último, Anders está enamorado de la hija del sastre Peter, de condición más humilde y líder intransigente de una secta rival de la de Morten. Inger es la única mujer de la casa y Dreyer se prodiga retratando su carácter cálido y bondadoso.

Anders, a sabiendas del disgusto que le ocasionaría a su padre, decide visitar a Peter para pedirle la mano de su hija Anne, pero este rehúsa la petición por sus diferencias religiosas con el anciano Morten Borgen. Cuando este se entera de que su antagonista ha rechazado a su hijo, indignado, lo toma consigo y se lo lleva de nuevo a la casa del sastre con el propósito de conseguir para su hijo la mano de Anne. Peter se mantiene firme y la reunión fracasa estrepitosamente, lo que acentúa la rivalidad ya existente entre ambos. Mientras



tanto, su nuera Inger se pone de parto, pero tiene complicaciones, peligra la vida del bebé y la suya propia.

En casa de los Borgen, Johannes promete a la hija pequeña de Mikkel, Maren, que si su madre Inger muere él la resucitará. La casa se sume en una atmósfera trágica, con la muerte merodeando con su guadaña. Johannes profetiza un final trágico para el bebé y su madre. El viejo Morten reza. Pero no parece servir de mucho: finalmente el bebé muere. A pesar de los esfuerzos del médico, orgulloso de su ciencia, para salvar a Inger, esta fallece también.

El día del funeral llega el sastre a Borgensgaard con su mujer y su hija para reconciliarse con Morten y conceder la mano de Anne a Anders. También están presentes el doctor y el pastor de la comunidad. Este pronuncia una pequeña homilía por el descanso de la difunta y, en el momento en que se disponen a cerrar el ataúd, entra en la estancia Johannes y reprocha a todos su falta de fe: ninguno de ellos pide a Dios que devuelva la vida a Inger, ya que ninguno cree de verdad. Toma la mano de su sobrina mayor, a quien Johannes prometió que su madre resucitaría y ordena a la muerta, en nombre de Jesucristo, que vuelva a la vida.

Inger abre sus ojos y se incorpora en el ataúd. Abraza y besa a su esposo con gran pasión.

La película muestra diferentes actitudes ante la fe: la fe orgullosa de los dos ancianos, carente de caridad y utilizada como palanca para ganar notoriedad en medio de la comunidad; la actitud de rechazo por parte de Mikkel, el hijo de Morten Borgen, escandalizado por la hipocresía de su padre, incapaz de tener fe, pero lleno de amor hacia su mujer y sus hijas; la fe “razonable” del pastor, antagónica de la fe hasta la “locura” de Johannes; la ausencia de fe del médico, confiado exclusivamente en la salvación que su ciencia le otorga; el amor de Anders y Anne que rompe los muros que la fe hipócrita de sus padres había levantado; la fe de Inger, sencilla y al mismo tiempo henchida de amor por todos; y, por último, la fe pura de la pequeña Maren, la única que se atreve a pedir que su madre vuelva a la vida.

En esta reflexión sobre la naturaleza de la fe comprendemos la codependencia existente entre fe y caridad. Por un lado, constatamos que la fe hipócrita y ególatra de los dos ancianos flaquea en los momentos cruciales y sirve de piedra de tropiezo para sus hijos, como se aprecia en



el caso de Mikkel. Por otro lado, en el amor de Maren hacia su madre, cuya pérdida terrible comprendemos como rotundamente inaceptable, la fe alcanza su mayor expresión. La niña sabe, se lo ha enseñado su amor, que el amor exige eternidad. Y solo el amor es digno de fe. La muerte y sus terrores no pueden nada contra el Dios amor.

Sin embargo, *Ordet* también es una reflexión sobre la relación entre la fe y la razón. La locura de Johannes, la desesperación de Mikkel, la teología del pastor, la ciencia del médico, etc., son los elementos que van configurando esta reflexión, cuyo clímax se alcanza en la aparición final de Johannes. Este aparece de tal manera transfigurado que hace

exclamar a su padre: “¡Has recobrado la razón, Johannes!”. A lo que el hijo responde: “Sí, he recobrado la razón”. ¿Qué significan estas palabras? ¿Qué se nos está diciendo aquí sobre la razón? ¿Acaso es más sensata la desesperación de Mikkel? ¿Lo es la fe del pastor que no cree en los milagros? ¿Quizá es más razonable la confianza en la ciencia del médico? ¿Es que ha de tener la razón más aprecio por la muerte que por la vida, por la soledad que por el amor, por lo que encaja en nuestros estrechos y arbitrarios esquemas que por lo que los trasciende y nos abre al Dios de la Vida? Somos tan adultos que no podemos más que mirar con envidia la fe de la pequeña Maren.

